

Alma Mater Studiorum • Università di Bologna

Dottorato di ricerca in
Dese, Les Littératures de l'Europe Unie

Ciclo XXXI

Settore concorsuale di afferenza : Lingua, letteratura e cultura francese (10/H1)

Settore scientifico disciplinare : Letteratura francese (L-LIN/03)

Mai 68, société des loisirs et pandémie du sida :
l'impact de trois bouleversements sur la représentation
de l'éros dans la littérature européenne

Presentata da : Walter Alberisio

Coordinatrice dottorato

Prof.ssa Bruna Conconi

Relatore

Prof. Marco Antonio Bazzocchi

Correlatrice

Prof.ssa Anna Paola Soncini

Esame finale anno 2019

Table des matières

Introduction

1.1. Métamorphoses et évolutions d'Éros.....	10
1.1.1. Éros et littérature européenne	13
1.1.2. Choix du corpus et déroulement du travail.....	13
1.1.3. Les différentes formes d'éros et problématique	16
2.1. Prémices : Simone de Beauvoir anticipe Mai 68	22
2.2. Pasolini et l'éros dans <i>Teorema</i>	32
2.2.1. La description des personnages ou le malaise dans la bourgeoisie	32
2.2.2. L'arrivée de l'hôte ou l'irruption du sacré dans le monde bourgeois	34
2.2.3. Le corollaire	41
2.2.4. L'éros subversif et <i>Teorema</i>	43
2.3. Moravia à la frontière de l'éros subversif et de l'éros individualisé	44
2.3.1. Saisir l'objet à travers la représentation figurative.....	47
2.3.2. Échec de la possession à travers l'acte sexuel	50
2.3.3. Échec de la possession à travers le sadisme	55
2.3.4. Échec de la possession à travers l'argent.....	56
2.3.5. <i>La vita interiore</i> , une palette de désirs.....	63
2.3.6. Viola et Tiberi, la vieille génération bourgeoise.....	64
2.3.7. Desideria et Erostrato, la relève ?	70
2.4. Pasolini et Moravia : désir et subversion	75
3.1. Introduction : de Mai 68 aux années 80	78
3.2. Pier Vittorio Tondelli, la parole est aux jeunes	82
3.2.1. Une nuit au Posto Ristoro.....	85
3.2.2. « Siam davvero le Splash e nessuno ci resiste ».....	88
3.2.3. <i>Viaggio</i> , « siamo ventenni e siamo belli ».....	91
3.2.4. <i>Altri libertini</i> et <i>Autobahn</i> , « All'aventuraaaa°! »	96

3.2.5. <i>Pao Pao</i> , « il glorioso e gayoso 4/80 »	100
3.2.6. Une insouciance trompeuse.....	107
3. 3. Le Portugal de Salazar.....	110
3.3.1. Quelles sont les cibles de la censure ? L'éros étrangement épargné	111
3.3.2. « É o medo que guarda a vinha »	113
3.3.3. Après le 25 avril	116
3.4. Les « dimanches gris » d'António Lobo Antunes.....	119
3.4.1. <i>Memória de Elefante</i> , la dislocation de la voix narrative	120
3.4.2. Incommunicabilité, solitude et déshumanisation des espaces.....	125
3.4.3. Tentatives de contacts et bibelots, les exutoires dérisoires	131
3.4.4. <i>Explicação dos Pássaros</i> , l'écriture de l'exagération.....	135
3.4.5. Une actualisation de la tragédie classique	137
3.4.6. Le couple comme équipe ou la fin de l'amour comme transcendance	143
3.4.7. SexualitéS chez Lobo Antunes	148
3.5. Persistance de l'amour courtois dans notre monde occidental contemporain : « Par elle seule je serai sauvé ».....	150
3.5.1. Parenthèse : l'éros transcendantal	156
3.6. Bataille et <i>Le bleu du ciel</i>	158
3.7. Marcel Moreau : <i>Bannière de bave</i>, un brûlot contre la société des loisirs	163
3.7.1. <i>Julie ou la dissolution</i> : la Femme comme transcendance	167
3.7.2. Puissance de vie/Puissance de mort, le solaire et la décomposition.....	170
3.7.3. La contamination du désir.....	174
3.8. David Mourão-Ferreira : <i>Um Amor Feliz</i>, un premier roman tardif.....	179
3.8.1. « Y », un étrange pseudonyme.....	181
3.8.2. Parenthèse : Mourão-Ferreira, entre lusitanité et cosmopolitisme	183
3.8.3. Fernão, séducteur impénitent ou Œdipe non résolu ?	186
3.8.4. Y, déesse et humaine	190
3.8.5. Y comme figure maternelle ?	196

3.8.6. Épigraphes et mise en abyme, le narrateur se moque du lecteur	198
3.8.7. Le retour d'Y, « a beleza é o começo do terrível »	201
4.1. Introduction : les débuts des l'épidémie et la constitution d'un corpus.....	206
4.1.1. Cancer et sida, similitudes et divergences des métaphores selon Susan Sontag	210
4.1.2. « Puniton divine » et mobilisations, les réactions face à la nouvelle maladie	214
4.2. Au début il y avait Al Berto : les prémices de la littérature du sida.....	217
4.2.1. Beno, l'androgyné aux multiples visages	219
4.2.2. Les compagnons de route de Beno : fragmentation des corps, polyamour et métaphorisation du désir	224
4.2.3. Pleine lune et contamination	227
4.2.4. Le cantique	232
4.2.5. Littérature du sida ou témoignage fin de siècle ?	233
4.3. Tondelli et <i>Camere separate</i>, la maturité d'un auteur.....	235
4.3.1. Le long voyage de Leo	237
4.3.2. L'entité Leo-Thomas et sa place dans le monde	239
4.3.3. La fuite, le retour vers le sacré, le retour vers la famille.....	243
4.3.4. Mourir pour mieux renaître	249
4.3.5. Leo comme bourreau ? Les chambres séparées, les lettres, les mouvements centrifuge et centripète	252
4.3.6. La posture monacale	254
4.3.7. Un parcours initié plusieurs années avant la maladie : Bruno May comme croquis de Leo	257
4.4. Hervé Guibert et la trilogie du sida	261
4.4.1. Autobiographie, autofiction ou roman ?.....	263
4.4.2. Le regard médical : entre descriptions rigoureuses et expressionnisme.....	264
4.4.3. Le va-et-vient : dilatation et rétrécissement de la temporalité	267
4.4.4. Le voyage : spatialisation littérale du temps.....	270
4.4.5. Le va-et-vient : espoir et désespoir, le sida comme maladie des élus	272

4.4.6. Le contact humain et la découverte de la bonté	275
4.4.7. Les sursauts de l'éros	277
4.4.8. Le pouvoir de l'écriture : écriture thérapeutique et mentir-vrai	280
4.5. De Al Berto à Guibert en passant par Tondelli : des écritures croisées ?.....	286
5.1. Un peu de synthèse : de Mai 68 aux années sida	290
5.1.1. Houellebecq et la clôture d'un cycle	293
5.1.2. Internationaliser la littérature.....	294
5.1.3. Les exceptions visionnaires et passéistes face à la norme hétéronome.....	295
Index des noms	297
Bibliographie.....	298
Abstract	311

1. Introduction

1.1. Métamorphoses et évolutions d'Éros

La figure d'Éros est présente dans la pensée occidentale depuis l'Antiquité. Le *daemon* de Platon, tel qu'il nous est présenté dans le *Banquet* (et plus tard dans le *Phèdre*) par les différents convives (pont vers le divin, voie vers la Vérité), ne cesse de réapparaître tout au long des siècles, changeant cependant de formes et surtout pouvant être connoté d'une valeur positive ou négative variable au gré des époques. Car si, pour Platon, Éros est celui qui nous permet d'atteindre la révélation suprême, c'est-à-dire la contemplation du Beau qui éclipsera complètement « l'or, les atours, les beaux enfants et les beaux adolescents dont la vue [nous] bouleversent¹ », celui qui nous arrache au piège du tangible pour nous amener au monde des Idées, il n'en est pas de même, par exemple, pour les moines du désert qui voyaient en Éros un démon nocturne, errant dans le désert et venant leur insuffler des pensées impures pendant leur sommeil. Pour prendre un autre exemple, pendant la période néoclassique, fortement hédoniste, Éros est souvent représenté sous les traits d'un petit chérubin décochant amoureuxment ses flèches, faisant pénétrer au cœur des mortels non pas « la rançon de Vénus » pour reprendre les mots de Lucrèce dans son *De rerum natura* [IV, 1073-1074], mais une douce volupté égayant notre existence. Le petit angelot envahit alors la peinture et la sculpture de cette période, la volupté prenant décidément le pas sur l'ascèse chrétienne jugée par trop rigoureuse pour une aristocratie qui n'entend pas se priver des plaisirs de la chair. Ces métamorphoses se poursuivront jusqu'au XX^e siècle où Freud se charge de faire entrer ce que nous appelons aujourd'hui communément l'éros dans le champ scientifique en lui attribuant le rôle des pulsions de vie inhérentes à l'être humain². De la psychanalyse, l'éros passe également au domaine de la philosophie ou de la sociologie, donnant ainsi, à partir de l'après-guerre, un second souffle au concept freudien grâce à de nombreuses réélaborations³. Le demi-dieu est à présent un concept scientifique comprenant de nombreuses facettes et qui occupe toujours une place privilégiée dans le système de pensée occidental.

Si l'éros connaît une si grande fortune sur une période de vingt-quatre siècles, c'est qu'il est révélateur du *désir*. L'éros touche à la vie sexuelle, à l'amour, thèmes on ne peut plus centraux de la pensée occidentale. Comme l'a si bien illustré Michel

¹ Platon, *Le banquet*, Paris, Flammarion, 2016, [209e] — [211d].

² Avec *Au-delà du principe de plaisir*, publié en 1920.

³ C'est le cas de Marcuse, Fromm, Baudrillard ou Bauman pour ne citer que quelques exemples.

Foucault⁴, il était important, dès l'Antiquité en Grèce, de savoir comment se comporter vis-à-vis du désir amoureux et sexuel ainsi que des pulsions de toutes sortes. Les membres de l'élite grecque bénéficiaient de nombreux « arts de vivre », livres fourmillant de conseils sur comment se comporter au quotidien, comment gérer son ménage, ses pulsions ou encore sur les pratiques sexuelles recommandées et celles à éviter. Avec l'expérience chrétienne de la chair⁵, on passe à l'élaboration d'un véritable code de conduite vis-à-vis de son désir et de sa vie sexuelle : on ne donne plus de conseils, mais on édicte des règles. Le croyant doit enquêter, interroger sans cesse son désir (surtout sexuel) le plus profond :

S'il est vrai que chez les chrétiens, dans l'expérience de chrétienne de la chair, le rapport est exclusif de l'accès à la vérité, et si par conséquent il est nécessaire de se purifier de tout ce qui touche à l'acte sexuel pour avoir accès à la vérité, cette purification nécessaire pour avoir accès à la vérité, implique chez les chrétiens que chacun établisse à lui-même un certain rapport de vérité qui lui permette de découvrir, en lui, tout ce qui peut la présence secrète d'un désir sexuel, d'un rapport à la sexualité, d'un rapport avec tout ce qui touche au sexe. [...] Le sujet doit savoir ce qu'il est⁶.

Le croyant (et son confesseur par la même occasion) prend ainsi conscience de ce qui est bon ou mal, selon le système valorial chrétien, ce qu'il est licite ou illicite de désirer, et obtient de cette manière une série d'interdits à ne pas transgresser sous peine de damnation. Dans l'Occident chrétien, si entre le IV^e siècle et notre ère moderne notre rapport à la sexualité, à ce que le désir peut licitement ou non désirer, ont bien entendu grandement évolué, un nouveau principe fondamental émerge avec l'expérience de la chair et est considéré comme vrai encore aujourd'hui : le désir intime est devenu herméneutique du Sujet, si analysé et circonscris correctement, il peut produire un nouveau discours de vérité sur le Sujet.

Bien entendu, à une époque bien plus proche de la nôtre, la notion d'herméneutique du Sujet à travers l'interrogation du désir ne peut que nous évoquer Freud et la psychanalyse. Pour ce dernier, en effet, la vérité profonde du Sujet, si toutefois il est encore adéquat de parler de sujet lorsque l'on se réfère à Freud, est située dans son inconscient et la piste pour arriver à cet inconscient passe notamment par l'analyse des désirs du patient. Lapsus, métaphores, rêves, fantaisies sexuelles, autant d'indices qui permettent au médecin de pénétrer la véritable nature du névrosé. Éros se travestit, se terre, mais nous sommes en mesure de le démasquer et de remonter à la source de nos maux. Lacan, par son retour à Freud, actualise et reformule bon nombre de thèses

⁴ Voir notamment les *Cours au Collège de France : Subjectivité et vérité* ainsi que *L'usage des plaisirs*.

⁵ Foucault, M., *Subjectivité et vérité*, Paris, Seuil/Gallimard, 2014, pp. 149-170.

⁶ *Ibid.*, p. 159.

avancées par le père de la psychanalyse, mettant toujours en avant cette importance fondamentale du désir intime et irréductible du Sujet, désir qu'il est nécessaire d'interroger et d'identifier afin de pouvoir produire un nouveau discours de vérité.

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'Europe entre petit à petit dans l'ère du consumérisme forcené. La société de consommation, comme l'a si bien dépeint Jean Baudrillard⁷, voit émerger de nouvelles dynamiques interpersonnelles, le comportement humain, mais également le rapport à soi-même va être révolutionné. Culte du corps considéré comme un produit, désagrégation des rapports humains, commercialisation de tout ce qui nous entoure, de la culture à l'amour, l'homme de la société de consommation voit peu à peu le jour. Son rapport à lui-même et à son propre désir est bien différent par rapport aux générations qui le précèdent, son rapport aux autres êtres humains également. Avec Mai 68, les nouvelles générations exigent plus d'indépendance, plus de libertés individuelles et bien évidemment plus de liberté sexuelle. Dans un contexte de croissance économique, d'abondance et de croissance endiablée, dans une société devenue bien moins bigote sous de nombreux aspects, nous allons assister à un bouleversement des hiérarchies établies jusqu'alors. Dans ce contexte, il sera bon de se demander quelles relations l'individu entretient vis-vis de son désir. Celui-ci connaît-il encore l'interdit ? Est-il encore limité ? Devient-il plus facile ainsi d'accéder à la vérité intime du Sujet ? L'éros se résume-t-il à présent à une vulgaire satisfaction des pulsions sexuelles ? Comment la littérature a-t-elle représenté tous ces changements ?

Une dernière étape que connaît l'éros et qui clôturera par la même occasion notre travail sera le virage radical que cette euphorie ambiante connaît à partir des années 80 avec l'arrivée calamiteuse du sida. Les centaines de milliers de morts, la peur de la contagion, l'aspect de châtement divin que revêt cette maladie (et qu'on essaie de lui attribuer) remettent encore une fois en question le rapport au désir. L'ébriété des années 80 s'essouffle, l'Occident connaît une nouvelle récession économique, et la liberté sexuelle si durement conquise se retrouve châtiée de la plus horrible des manières, comme si cet enthousiasme devait tôt ou tard être soldé, comme si le désir une fois libéré de ses fers portait effectivement l'humain à sa perte. Le rêve prend fin,

⁷ Baudrillard, J., *La société de consommation*, Paris, Folio, 2015 (1970).

l'éros de la société de consommation était en réalité marqué du sceau de la malédiction. Quel sort lui sera-t-il réservé ?

1.1.1. Éros et littérature européenne

Nous le voyons, quelle que soit la définition de l'éros que nous prenons en compte, celle-ci a toujours comme dénominateurs communs par rapport aux autres définitions, l'amour, la sexualité et le désir⁸. Il est ainsi une préoccupation centrale de l'homme occidental et va logiquement occuper une place de choix dans sa production littéraire. Nous nous proposons donc d'étudier quelles représentations de l'éros occupent le devant de la scène littéraire dans trois zones linguistiques européennes différentes (comprises entre l'Italie, la France, la Belgique et le Portugal) durant la deuxième moitié du XX^e siècle. Comment des auteurs de différentes époques et de différents pays affrontent-ils cette thématique cruciale ? Quelles représentations de l'éros privilégient-ils ? À ce propos, il nous semble utile de préciser que ce travail ne se propose pas d'être un travail de sociologie à proprement parler : l'étude des représentations du désir n'a pas pour but de produire un nouveau « discours de vérité » sur l'homme du consumérisme comme nous aurions pu le laisser entendre ci-dessus. Notre but est d'analyser à quel moment la littérature a privilégié une certaine représentation de l'éros et de tenter de comprendre, à travers l'analyse de texte, les raisons sociohistoriques de tels choix.

1.1.2. Choix du corpus et déroulement du travail

Notre corpus comprend des œuvres représentant un arc de cercle relativement large : la littérature produite entre les années 60 et le début des années 90, et ce en Italie, en France et au Portugal. Pourquoi avoir choisi cette période ? Étant donné que notre travail porte principalement sur la thématique de l'éros, il nous semblait intéressant de prendre en considération une période de grands bouleversements socioculturels comme celle des Trente Glorieuses et de la période qui lui succède et qui en est l'héritière. Il s'agit en effet d'une époque sans précédent dans l'histoire de l'humanité qui a assisté à une refonte de la société occidentale. Parmi ces nombreux bouleversements, nous nous focaliserons surtout sur la nouvelle liberté sexuelle, la rupture entre la génération ayant connu la guerre et les générations successives, la crise du modèle familial bourgeois,

⁸ Pour éviter de fastidieuses répétitions, le syntagme "éros" utilisé de manière autonome, regroupera à partir de maintenant ce qui a trait aux concepts d'amour, de désir sexuel et de désir au sens plus large du terme. Nous préciserons lorsque nous nous référerons à un concept plus spécifique comme l'éros platonicien, l'éros freudien ou encore l'éros individualisé de Baudrillard etc.

l'émergence d'un consumérisme forcené, la liquidation des rapports de groupe et des rapports humains en général, une nouvelle vision de l'amour et du rapport de couple. Notre cycle se clôturera avec la littérature de la fin des années 80 et du début des années 90 avec des œuvres affrontant de manière directe et de manière indirecte la pandémie du sida qui mit définitivement fin (de concert, certes, avec d'autres facteurs, mais qui nous intéressent moins dans l'optique de ce travail) à l'euphorie des Trente Glorieuses.

En ce qui concerne le choix des aires géographiques analysées, notre choix a été motivé par plusieurs facteurs. L'Italie, la France et la Belgique sont trois pays dans lesquels les effets de l'industrialisation massive et des différentes révoltes qui se sont succédé au cours de cette période se sont fait ressentir très fortement (à l'instar de bien d'autres nations européennes, cela va sans dire). Il nous semblait intéressant d'étudier les œuvres produites au cœur des tribulations et des bouleversements sociopolitiques : Mai 68 (ainsi que l'année 1977 en Italie), les luttes de classes, les bouleversements technologiques et sociaux, autant de phénomènes dans lesquels baignent nos œuvres et qui vont fortement influencer leur contenu. En ce qui concerne le choix du Portugal, nous avons été motivés par l'opportunité de pouvoir prendre en compte un pays très isolé où ces phénomènes arrivent plus tardivement et de manière extrêmement brutale du fait de la chute de la dictature salazariste. Comment la littérature portugaise va-t-elle représenter ces changements si soudains ? Que ce soit au niveau de la vie quotidienne ou de la production artistique, les Portugais accèdent (en apparence tout du moins nous dirait Lobo Antunes) à une liberté qu'ils n'avaient jamais connue avant. Comment la littérature va-t-elle représenter cet état de fait ? Comment va-t-elle traiter de l'éros maintenant qu'elle peut le faire librement ?

Les premiers chapitres de ce travail seront donc consacrés à Pasolini et son livre *Teorema* (1968) ainsi qu'à *La Noia* (1960) et *La vita interiore* (1978) de Moravia. Dans une Italie en pleine croissance économique et connaissant une forte effervescence politique, la famille traditionnelle bourgeoise, apparemment point de référence culturel intouchable, commence à entrer en crise et se retrouve à nouveau mise en discussion : des failles apparaissent, le modèle tant loué apparaît bien fragile. Pasolini et Moravia font ressortir le malaise et les contradictions habitant cette classe sociale qui cherche à tout prix à camoufler ses crises internes sous un vernis de bonheur et de bienséance inattaquable. Se servant notamment des travaux de la psychanalyse, nos deux auteurs

montrent comment un désir qui se réveille, des pulsions qui émergent peuvent mettre à mal ce modèle apparemment si solide vu de l'extérieur. Cette partie sera introduite par une brève analyse des deux derniers romans de Simone de Beauvoir, l'écrivaine française anticipant magistralement la révolte de Mai 68 à peine deux années avant. La littérature portugaise ne sera présente qu'en filigrane dans cette première partie, les œuvres traitant de la question de l'éros étant extrêmement rare dans le Portugal salazariste.

Nous nous pencherons ensuite sur une série d'œuvres affrontant le malaise de l'homme dans la société consumériste, matérialiste et hédoniste qui voit lentement le jour dès la période de l'après-guerre. Tondelli et son roman d'exorde *Altri libertini* (1981), ainsi qu'António Lobo Antunes et son cycle de Benfica⁹, sont des auteurs qui dépeignent, à un point de développement aigu de cette société consumériste, le quotidien d'hommes souffrant d'une terrible solitude, perpétuellement en quête d'un amour vrai ou d'une amitié fraternelle qu'ils ne rencontrent jamais. Se réfugiant dans les états orgiaques décrits par Fromm, le conformisme ou le travail salvateur¹⁰, ou sombrant tout simplement dans la dépression la plus noire, à l'instar des personnages de Lobo Antunes, les protagonistes de ces romans illustrent à merveille la situation de l'homme vivant dans cette nouvelle société. Dans cette partie, nous nous focaliserons principalement sur le sort réservé à l'éros dans ce nouveau monde et sur ce qu'il advient de ce désir à qui à présent, en apparence, tout est permis. Quelles vont être les conséquences pour le Sujet maintenant que son désir ne connaît plus la contrainte ?

Une troisième tranche d'auteurs, toujours à l'intérieur de cette deuxième partie, nous entraînera dans une série de récits plus intimistes et proches de l'autofiction, ayant en leur centre un éros quasiment transcendantal. Nous aurons tout loisir de détailler ce phénomène par la suite, contentons-nous d'indiquer pour l'instant que les personnages mis en scène dans ses œuvres se retrouvent devant le vide de l'existence moderne. Que ce vide soit causé par un désordre intime, par une société dans laquelle on ne se reconnaît plus ou pour tout autre motif, les protagonistes de ces romans, cherchent

⁹ C'est ainsi que l'auteur appelle lui-même ses premières œuvres, par exemple *Memória de Elefante* (1979), *Explicação dos Pássaros* (1981) ou encore *Tratado das Paixões da Alma* (1990), qui ont toutes comme décor le quartier populaire de Benfica, défiguré par la construction forcée de HLM et d'usines. Voir da Silva, R., *António Lobo Antunes : a Confissão Exuberante*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideia*, 613, 13 a 26 de Abril, 1994.

¹⁰ Fromm, E., *L'art d'aimer* trad. fr. de J-L Laroche et Françoise Tchong, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, pp. 27-34.

systématiquement la Femme idéale (ou l'Homme idéal) qui viendra les tirer du marasme de l'existence quotidienne. Cette sous-partie sera introduite par l'analyse du roman de Bataille, *Le bleu du ciel*, achevé en 1935. Nous sortirons ainsi quelque peu de notre arc temporel, mais cet écart est justifiable par le fait qu'un discours sur l'éros, ici teinté fortement d'érotisme, au XX^e siècle peut difficilement faire abstraction de l'œuvre de Bataille. Nous terminerons cette deuxième partie par les analyses de *Julie ou la dissolution* (1971) de Marcel Moreau et *Um Amor Feliz* (1986) de David Mourão-Ferreira.

1986, c'est également la date de parution de *Lunário*, premier roman du poète portugais Al Berto (pseudonyme de Alberto Raposo Pidwell Tavares) et qui introduira la dernière partie de notre travail. Ce roman est un des premiers à faire entrer le sida dans la sphère littéraire, même si de manière extrêmement camouflée. C'est également le cas de *Camere separate*, dernier roman de Tondelli. L'approche d'Hervé Guibert avec la trilogie du sida¹¹ est plus directe et nous permettra de traiter pleinement d'une partie du corpus de la littérature du sida. Nous aurons ainsi un ample panorama des différentes représentations de l'éros au long de ces décennies dans une zone s'étendant de l'Italie à la Belgique et au Portugal. Nous essaierons de voir de cette manière comment (si toutefois c'est le cas) ces représentations peuvent changer ou évoluer d'une époque et d'une culture à une autre.

1.1.3. Les différentes formes d'éros et problématique

Quels sont les penseurs, philosophes, psychanalystes et sociologues qui se sont penchés tout au long du XX^e siècle sur cette problématique du désir humain qui vont nous servir à thématiser et étayer notre analyse ? Nous avons vu que nous pouvons grossièrement délimiter nos auteurs en trois grands groupes (en laissant une place particulière aux auteurs des sidas qui viennent clore le cycle). Lesdits groupes possèdent des frontières relativement poreuses : un auteur peut facilement glisser de l'un à l'autre et aucun d'entre eux ne pourrait être confiné exclusivement à un seul d'entre eux. Cependant, il est possible de distinguer chez chaque auteur une approche initiale, un but avoué qui, bien que ne pouvant évidemment prétendre faire toute la lumière sur une œuvre, vont pouvoir nous permettre de mieux organiser et classer notre travail, et

¹¹ *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) et *L'homme au chapeau rouge* publié de manière posthume en 1992.

surtout aider le lecteur à mieux suivre les fils d'Ariane menant d'un auteur à un autre. Quels sont donc nos trois groupes?

Premièrement celui de l'éros dit « subversif ». La déconstruction du sujet commencée par les maîtres du soupçon atteint son apogée pendant la période de l'après-guerre : que l'homme soit soumis à sa volonté de puissance (Nietzsche), aliéné à son travail (Marx), dépendant quasiment d'un inconscient auquel il n'a pas accès (Freud), dépendant de la reconnaissance de l'Autre (Lacan) ou suivant, tel un ovin, les diktats de la publicité (Baudrillard), une chose est certaine : le Sujet Un et parfaitement maître de soi est une idée archivée. Si cela peut légitimement jeter dans le trouble, cela peut également nous ouvrir un nouvel horizon de possibles. Beaucoup voient par exemple dans Freud et sa théorie de l'inconscient une théorie subversive, un formidable instrument révolutionnaire¹². En effet, pouvoir mettre en doute ce sujet uni, faire sortir des ténèbres ces pulsions réprimées par la morale bourgeoise, voici ce qui pourrait bouleverser profondément la société capitaliste occidentale. Bien entendu l'intégralité des penseurs et artistes suivant Freud se doit de prendre position par rapport aux théories psychanalytiques, ce qui nous intéresse est plus précisément de voir quels auteurs ont sciemment et explicitement utilisé l'œuvre freudienne et celle de ses successeurs¹³, dans leurs romans. Ces auteurs appartiennent au groupe que nous appellerons l'éros subversif. Freud interroge en effet le désir, redéfinit ce qu'est l'éros. Ce désir, ces pulsions, cette érotisation de ce que l'on pensait être non-érotique, peuvent alors, si dirigé judicieusement, permettre d'indiquer les clés possibles d'une destruction fictionnelle de la société capitaliste-consumériste en détruisant son foyer de reproduction de l'idéologie, la cellule familiale. Dans ce premier groupe, nous plaçons le Pasolini de *Teorema* et le Moravia de *La noia* et *La vita interiore*, deux auteurs et trois œuvres montrant la fragilité de ces familles bourgeoises semblant si bien portantes et structurées, mais qu'une étincelle suffit à morceler complètement.

Le deuxième groupe est celui de « l'éros individualisé », comme le nomme Jacques Baudrillard. Qu'il s'agisse de ce dernier, de Fromm, de Barthes, ou encore de Bauman, tous ceux qui se sont penchés sur la question de l'amour dans le monde contemporain s'accordent en tout cas sur un point : l'échange, le véritable échange entre les personnes

¹² Dans le chapitre final d'*Éros et civilisation* (1955), Marcuse va jusqu'à suggérer que Freud lui-même dans *Malaise dans la civilisation* (1929), soutenait le renversement de la société capitaliste de son époque.

¹³ En ce qui nous concerne, nous nous intéresserons spécialement à Jacques Lacan.

tend à disparaître à l'ère du consumérisme. Les « relations sociales concrètes » comme les appelle Baudrillard sont en train de céder la place à de viles transactions marchandes entre les individus : peu importe de connaître véritablement l'autre, ce qui compte est qu'une relation puisse apporter un profit (symbolique, statutaire, économique, etc.), il est ainsi important de choisir adéquatement son partenaire, qu'il s'agisse d'un fiancé ou d'un ami. Le résultat de cette tendance est, entre autres, la création de cet éros individualisé¹⁴, qui ne cherche plus l'union avec l'autre ou même à « combiner le vivant en unités toujours plus grandes¹⁵ », mais qui veut majorer son capital économique, culturel ou symbolique grâce à la relation qu'il entretient et ne vise que la satisfaction des besoins individuels. Le sexe perdant toute valeur d'échange et toute valeur symbolique afin de devenir un simple besoin primaire, strictement privé :

La sexualité est une structure d'échange totale et symbolique : 1. *On la destitue comme symbolique* en lui substituant les significations réalistes, évidentes, spectaculaires, du sexe et les "besoins sexuels". 2. *On la destitue comme échange* [...] en individualisant l'éros, en assignant le sexe à l'individu et l'individu au sexe. C'est ici l'aboutissement de la division technique et sociale du travail. Le sexe devient fonction parcellaire et, dans le même mouvement, il est affecté à l'individu en propriété "privée" (de même pour l'inconscient). On voit qu'il s'agit au fond d'une seule et même chose : la dénégation de la sexualité comme échange symbolique, c'est-à-dire comme processus total au-delà de la division *fonctionnelle* [...]. Une fois déconstruite et perdue sa fonction totale et symbolique d'échange, la sexualité tombe dans le double schème Valeur d'usage/Valeur d'échange (qui sont toutes deux ensembles caractéristiques de la notion d'*objet*). Elle s'objective comme fonction séparée, à la fois : 1. Valeur d'usage pour l'individu (à travers son propre sexe, sa "technique sexuelle" et ses "besoins sexuels" - car il s'agit cette fois de techniques et de besoins, non de désir. 2. Valeur d'échange (non plus symbolique, mais soit économique et marchande - prostitution sous toutes ses formes - soit, beaucoup plus significative aujourd'hui, valeur/signe ostentatoire - le "standing sexuel")¹⁶.

De plus, et cela est sans doute tout autant dramatique, la société de consommation représente la fin de toute transcendance, tout étant spectacularisé et présenté comme marchandise consommable : l'amour, les révoltes étudiantes, rien ne peut échapper à ce phénomène. La perte de symbolique est totale et est remplacée par un *statut* qui permet à l'individu de se *différencier* des autres. Une idée politique, par exemple, a la même valeur et la même aura qu'une paire de bas dans le sens ou elle devient un objet parmi tant d'autres, un objet de la vaste panoplie qui nous donne la possibilité d'exprimer notre unicité :

Le principe de l'analyse reste celui-ci : on ne consomme jamais l'objet en soi (dans sa valeur d'usage) - on manipule toujours les objets (au sens le plus large) comme signes qui vous distinguent soit en

¹⁴ Baudrillard, J., *La société de consommation*, op. cit., p. 236.

¹⁵ Pour reprendre l'expression de Freud lorsqu'il introduit pour la première fois le concept d'éros dans son œuvre dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920).

¹⁶ Baudrillard, J., *La société de consommation*, op. cit., pp. 236-237.

vous affiliant à votre propre groupe pris comme référence idéale, soit en vous démarquant de votre groupe par référence à un groupe supérieur¹⁷.

Si, comme le prétend Lacan, l'existence humaine se caractérise par la recherche de sens et de transcendance¹⁸, l'homme se retrouve ainsi dans une bulle, privé du rapport aux siens et incapable de donner un sens à son existence. Si certaines personnes peuvent parfaitement s'accommoder de cette existence, d'autres en revanche sombrent dans la dépression ou la folie. Cet état des choses a évidemment été traité de manière répétée. En ce qui nous concerne, les auteurs que nous plaçons dans ce groupe sont : Tondelli à ses débuts avec *Altri libertini* (1980) et António Lobo Antunes avec *Memória de Elefante* (1979) et *Explicação dos Pássaros* (1981).

Comme nous l'avons dit, certains auteurs (Marcel Moreau, David Mourão-Ferreira et Pier Vittorio Tondelli dans la période précédant sa mort) semblent ne pas s'accommoder de cette situation et mettent en scène des personnages qui recherchent, en la personne d'un autre homme ou d'une autre femme, le salut. Cet amour comprend une relation toute différente du modèle de relation consumériste, de son éros mécanique et de son hédonisme imposé. Nous découvrons au travers de ces romans des relations, prônant une certaine ascèse et une mise à distance, comme si l'on se trouvait devant une réminiscence d'un amour courtois (amour courtois certes profondément revisité, nous aurons l'occasion d'en parler) qui referait surface à plusieurs siècles de distance. Cette référence à l'amour courtois n'a rien de casuel : ces chapitres sont en effet étayés par les essais lacaniens ainsi que celui de Denis de Rougemont *L'amour et l'Occident*, essai dans lequel le penseur suisse analyse les résurgences, et ce jusqu'à l'après-guerre, du mythe de Tristan et Iseut, mythe qui, selon lui, influence de manière encore durable toute production artistique occidentale traitant de l'amour. Ici, il n'est plus question de sexualité débridée, la Femme est investie d'un rôle presque divin. Logique retour, sans doute, à la recherche d'une transcendance dans un monde devenu par trop matérialiste.

Mais ce cycle se termine d'une manière brutale avec l'épidémie du sida. La sexualité se retrouve stigmatisée comme elle l'a sans doute rarement été avec l'arrivée de ce nouveau virus. Les auteurs qui constituent cette dernière partie sont des personnes qui étaient conscientes de leur séropositivité au moment de l'écriture de leurs derniers romans (nous verrons cependant que nous n'en sommes pas totalement sûrs dans le cas

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸ Recalcati, M., *Jacques Lacan, Volume I, Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 362.

d'Al Berto qui n'est peut-être pas décédé des suites du sida). Qu'en est-il du désir dans leurs œuvres ? L'éros se retrouve-t-il simplement condamné ? Participent-ils également à la diabolisation de la sexualité libre ? S'il est impossible d'enterrer définitivement l'éros, quelle forme va-t-il revêtir après son énième mutation ?

Au cours de ces différentes analyses, nous devons garder à l'esprit plusieurs questions. Quand et dans quel contexte va prédominer telle ou telle représentation de l'éros et pour quelles raisons ? Comment la littérature européenne a-t-elle représenté l'homme du consumérisme face à son désir ? La recherche du véritable amour, ici entendu comme union avec un autre individu, a-t-elle encore un sens pour la littérature moderne ? Quel avenir pour l'éros une fois ce cycle clôt ?

2. Première partie : L'éros subversif

2.1. Prémices : Simone de Beauvoir anticipe Mai 68

Dans son essai intitulé *Marxismo e neopositivismo* (1958), l'écrivain Cesare Cases expose sa peur quant au « miracle » capitaliste. Il craint, à cause de l'exaltation néopositiviste régnante, la formalisation de tout savoir en méthode (et ce aussi dans le camp marxiste). Il craint surtout l'adéquation forcée de l'humain sur les progrès économiques et techniques, en somme l'américanisation de l'Italie. Alfonso Berardinelli résume en ces termes le pamphlet de Cases :

Nella sua formulazione filosofica (pragmatista e neopositivista) l'obiettivo polemico di Cases è già, come si è detto, l'ideologia del "miracolo" capitalistico italiano che era alla porta : è l'ideologia della Scienza in quanto sapere del puro progresso tecnologico e produttivo, in quanto sapere che favorisce l'adeguamento alla "realtà". Il saggio è pieno di osservazioni acute e di spunti critici ricchi di implicazioni : contro l'uso ricattatorio di contrapposizioni facili e ideologiche (come "vecchio" e "invecchiato" da un lato, "nuovo e moderno" dall'altro), contro la trasformazione di ogni forma di sapere in metodo ("tendenza alla metodologia per la metodologia", anche nel marxismo), contro la pretesa del neopositivismo di essere "l'unico interprete autorizzato della scienza moderna". Ideologia del progresso e dell'adeguazione di tutta la cultura e di tutti i comportamenti umani alle necessità tecniche ed economiche del progresso, il neopositivismo è secondo Cases la via culturale (d'élite s'intende) all'"americanizzazione dell'Italia". L'adeguarsi senza fare storie, senza opporre resistenze dialettiche, teologiche o mitologiche, all'*american way of life* viene presentato come "l'unico possibile atteggiamento scientifico, la liberazione di tutti i nonsensi metafisici". Ogni resistenza critica viene bollata come stalinista, reazionaria e provinciale allo stesso tempo¹⁹.

Ces préoccupations ne sont évidemment pas circonscrites à la péninsule italienne : dans les mouvements progressistes de gauche de toute l'Europe se pose la question de l'attitude à adopter face à l'aliénation de l'individu à la suprématie de la société consumériste et à l'américanisation du bloc occidental. Si les craintes et les réponses apportées ne sont pas unanimes (certains voient d'un bon œil le procès de transition dans lequel s'est engagée l'Europe et ne semble pas partager l'alarmisme quant aux possibles conséquences néfastes sur l'individu et la production culturelle), nous pouvons retrouver des préoccupations similaires dans chaque pays européen et les livres

¹⁹ "Letterati e letteratura degli anni Sessanta" in *Storia dell'Italia repubblicana 2 – La trasformazione dell'Italia, sviluppo e squilibri*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 484-485, « Dans sa formulation philosophique (pragmatique et néopositiviste) l'objectif polémique de Cases est, comme nous l'avons dit, l'idéologie du "miracle" capitaliste italien qui était à la porte : c'est l'idéologie de la Science en tant que savoir du pur progrès technologique et productif, en tant que savoir qui favorise l'adaptation à la "réalité". L'essai est plein d'observations aigües et d'inspirations critiques riches en implications : contre l'usage coercitif de contraposions faciles et idéologiques (comme "vieux" et "vieilli" d'un côté, "neuf et moderne" de l'autre), contre la transformation de toute forme de savoir en méthode ("tendance à la méthodologie pour la méthodologie", également dans le camp du marxisme), contre la prétention du néopositivisme à être "le seul interprète autorisé de la science moderne". Idéologie du progrès et de l'adaptation de toute la culture et de tous les comportements humains aux nécessités techniques et économiques du progrès, le néopositivisme est selon Cases la voie culturelle (à comprendre voie de l'élite) à "l'américanisation de l'Italie". S'adapter dans faire d'histoires, sans opposer de résistances dialectiques, théologiques ou mythologiques à l'*american way of life* est présenté comme "l'unique attitude scientifique possible, la libération de tous les non-sens métaphysiques". Chaque résistance critique se retrouve écartée comme étant staliniste, réactionnaire et provinciale en même temps ».

que nous analyserons dans les deux premières parties de ce travail confirment cette hypothèse. Pasolini, Moravia, Tondelli, Lobo Antunes, Moreau, Mourão-Ferreira, autant d'auteurs qui traitent avec angoisse, causticité ou humour, ce processus d'aliénation de l'individu qui débuta dans les trente glorieuses et se poursuit aujourd'hui.

Un témoin attentif de cette transformation est Simone de Beauvoir qui publie son dernier roman, *Les belles images*, en 1966 ainsi qu'un recueil de nouvelles, *La femme rompue*, l'année suivante. Ces deux œuvres témoignent de l'inquiétude de l'écrivaine vis-à-vis du nouvel homme qui est en train d'émerger durant cette période : un individu ultra-positiviste, matérialiste, arriviste et uniquement motivé par l'appât du gain. Une petite arrière-garde composée d'anciens résistants, d'écrivains ou simplement d'hommes et femmes mettant en doute le modèle dominant, ébauche une timide résistance qui est vue d'un air moqueur et condescendant par la nouvelle élite. Un autre problème soulevé par de Beauvoir est l'éducation des enfants de cette classe moyenne émergente, enfants grandissant dans un monde individualiste et dénué de valeurs et dont les bribes d'éducatrices héritées des parents s'étiolent facilement face au miroitement d'une brillante carrière, d'une nouvelle voiture et de tous les avantages matériels qu'un haut salaire ou que de bons contacts apportent. Voyons l'incipit des *belles images* :

“C'est un mois d'octobre... exceptionnel”, dit Gisèle Dufrène ; ils acquiescent, ils sourient, une chaleur d'été tombe du ciel, gris-bleu – Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? – ils caressent leurs regards à l'image parfaite qu'ont reproduite *Plaisir de France* et *Votre maison* : la ferme achetée pour une bouchée de pain – enfin, disons, de pain brioché – et aménagée par Jean-Charles au prix d'une tonne de caviar. (“Je n'en suis pas à un million près”, a dit Gilbert), les roses contre le mur de pierre, les chrysanthèmes, les asters, les dahlias “les plus beaux de toute l'Île-de-France”, dit Dominique ; le paravent et les fauteuils bleus et violets – c'est d'une audace ! – tranchent sur le vert de la pelouse, la glace tinte dans les verres, Houdan baise la main de Dominique, très mince dans son pantalon noir et son chemisier éclatant, les cheveux pâles, mi-blonds, mi-blancs, de dos on lui donnerait trente ans. “Dominique, personne ne sait recevoir aussi bien que vous²⁰”.

Notons les points de suspension dans la phrase prononcée par Gisèle : elle fait une pause avant de lancer une épithète aussi banale que « exceptionnel ». Le décor est planté immédiatement : des discussions superficielles, un attachement aux objets et à l'aspect extérieur qui frise le ridicule (comment peut-on sérieusement parler « d'audace » sur un ton exclamatif en se référant au choix d'avoir mis un fauteuil bleu sur de la pelouse ?), les hyperboles constamment utilisées par les acteurs de cette scène lorsqu'ils s'échangent des politesses, le lecteur entre de plain-pied dans la vie de la classe aisée de

²⁰ de Beauvoir, S., *Les belles images*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7.

l'après-guerre, vie faite de futilités, de luxe, et d'un violent darwinisme social soigneusement dissimulé sous des airs suaves. S'ensuivent plusieurs pages de discussions sur la banalité de passer ses vacances à Tahiti (« En 1955, Tahiti, c'était bien. Maintenant, c'est pire que Saint-Tropez. C'est d'un banal... ») ou encore sur le prix des nouvelles chaînes hi-fi haute définition dans lesquelles Laurence, protagoniste du récit, s'illustre par sa naïveté : « - En tout cas les ouvriers qui ont bâti [Brasilia] sont de mon avis : ils n'ont pas voulu quitter leurs maisons de bois. - Ils n'avaient guère le choix, ma chère Laurence, dit Gilbert. Les loyers de Brasilia sont très au-dessus de leurs moyens » (*Les belles images*, pp. 10-11). Tout semble aller pour le mieux pour ces différents couples, unis dans le consumérisme par une touchante amitié, cependant les « belles images » sont fragiles et ne demandent qu'à se briser. À la fin de la réception qu'elle a organisée, Dominique, la mère de Laurence, va se préparer pour passer le reste de la soirée avec son amant, Gilbert. Tandis qu'elle se change, sa fille l'observe. Dominique s'exclame alors :

- Quelle tête j'ai ! À mon âge une femme qui travaille toute la journée et qui sort tous les soirs, c'est une femme foutue. J'aurais besoin de dormir. Dans le miroir Laurence examine sa mère. La parfaite, l'idéale image d'une femme qui vieillit bien. Qui vieillit. Cette image-là, Dominique la refuse. Elle flanche, pour la première fois. Maladie, coups durs, elle a tout encaissé. Et soudain il y a de la panique dans ses yeux. (p. 16)

Dominique est « une femme foutue » ; dans une société basée sur le paraître, le flétrissement de la belle image ne saurait être pardonné, et la femme mûre en fait l'amère expérience.

De son côté, Laurence est encore jeune, mariée avec deux filles qu'elle adore. Elle est le reflet parfait de ce qu'elle avait toujours projeté, elle s'en rend compte elle-même, elle qui « a toujours été une image ». Toutefois, Laurence consacre énormément de temps à son travail (de décoratrice comme il se doit) auquel elle est totalement aliénée tout en étant consciente de la chose : « Voilà bien la condition déchirée de la femme qui travaille, se dit-elle avec ironie. (Elle se sentait bien plus déchirée quand elle ne travaillait pas). À la maison, elle cherche des slogans. Au bureau, elle pense à [sa fille] » (p. 28). Lorsque plus tard son père lui rend visite, elle se retrouve à nouveau dans cette situation intolérable qui consiste à ne pouvoir jamais profiter véritablement de la présence d'autrui : « Il va partir, pense Laurence, et cette fois encore elle aura mal profité de lui. Qu'est-ce qui ne va pas chez moi ? Je pense toujours à autre chose » (p. 41). Le père de Laurence est le porte-parole d'une espèce en voie de disparition :

l'ancienne génération humaniste, prônant la supériorité de la contemplation sur la possession, du calme sur la vitesse, de la culture sur la carrière. Il a à ce sujet des discussions animées avec Jean-Charles, son beau-fils, qui possède une foi inébranlable dans la technologie et le progrès humain. Lorsque Laurence parle avec son père de son oncle et de sa tante qui ne se supportent plus, elle s'étonne de ses propos :

- Ce n'est pas si juste. Je crois que ma sœur a perdu pas mal de ses illusions sur Bernard. Elle ne l'aime plus d'amour.

- Et lui ?

- Il ne l'a jamais appréciée à sa vraie valeur.

Aimer d'amour, vraie valeur. Pour lui ces mots ont un sens. Il a aimé Dominique d'amour. (p. 35)

Il ne s'agit pas là de la sacralisation naïve d'un passé idyllique, même si les protagonistes semblent regretter certaines idées appartenant à l'ancienne génération ont complètement perdu de leur sens dans l'après-guerre : « Moi je n'ai pas de principes ! dit Laurence avec regret. [...] Elle a connu quelques aigres déchirements, une certaine irritation, une certaine désolation, du désarroi, du vide, de l'ennui : surtout l'ennui. On ne chante pas l'ennui... » (pp. 35-36). L'aliénation au travail et aux objets (rappelons que *Les choses* de Pérec, qui au passage portait originellement le sous-titre *Une histoire des années soixante*, est publié en 1965) plonge les protagonistes dans une étrange insensibilité. L'exaltation de l'amour et de la famille dans la publicité qui les entoure ne fonctionne curieusement pas sur ces individus ingurgitant pourtant sans protester une énorme quantité de slogans.

En lieu et place de l'Amour avec un grand A, Laurence ne connaît qu'une habitude répétitive et fonctionnelle, que ce soit avec son mari ou dans les bras de son amant. Elle évoque souvent, lorsqu'elle se remémore les premières étreintes avec Jean-Charles ou avec Lucien (son collègue et amant), le « feu », « l'embrasement » qui a parcouru ses veines (aux pages 22 ou 31 par exemple, mais ce ne sont pas les seuls passages où cette métaphore apparaît). Quand elle se retrouve au lit avec son mari, l'incendie n'est plus qu'un lointain souvenir :

Rites nocturnes, bruit joyeux de l'eau dans la salle de bains, sur le lit le pyjama qui sent la lavande et le tabac blond et Jean-Charles fume une cigarette tandis que la douche dégrasse Laurence des soucis de la journée. Rapide démaquillage, elle enfle la mince chemise, elle est prête. (Fameuse invention, la pilule qu'on avale le matin en se lavant les dents : ce n'était pas agréable d'avoir à se manipuler). Dans la fraîcheur des draps blancs, la chemise de nouveau glisse sur la peau, s'envole par-dessus sa tête, elle s'abandonne à la tendresse d'un corps nu. Gaieté des caresses. Plaisir violent et joyeux. Après dix ans de mariage, entente physique parfaite. Oui, mais qui ne change pas la couleur de la vie. L'amour aussi est lisse, hygiénique, routinier. (p. 27)

Peut-être Laurence s’imaginait faire renaître la flamme en se trouvant un amant. Mais là aussi, l’incendie s’éteint vite pour laisser la place à la quotidienneté. Lorsque Lucien s’en prend à elle, lui reprochant qu’ils ne peuvent se voir autant qu’il le souhaiterait. Laurence ne parvient pas à partager sa vive émotion, elle reste impassible :

J’écraserai mes remords, si c’était comme avant ; le trouble qui foudroie, la nuit qui flambe, tourbillons et avalanches de désirs et de délices : pour ces métamorphoses on peut trahir, mentir, tout risquer. Mais pas pour ces caresses aimables, pour un plaisir si semblable à celui qu’elle prend avec Jean-Charles. Pas pour des émotions rassises qui font partie du train-train quotidien : “*Même l’adultère, c’est fonctionnel*”, se dit-elle. Ces disputes, qui la remuaient tant, maintenant l’excèdent. Quand elle rentre dans la chambre, il a vidé son second verre.

- J’ai compris va. Tu as voulu une aventure par curiosité, parce qu’on est tout de même une gourde si on n’a jamais trompé son mari... Mais rien de plus. Et moi, pauvre idiot, qui te parlais d’amour éternel. (p. 63, nous soulignons)

Elle finit d’ailleurs par mettre un terme à sa relation extra-conjugale, et ce à nouveau sans guère présenter d’émotions. L’amour n’existant plus, à quoi bon se mettre dans des états tels que ceux de Lucien : « – Et si je te disais que je vais aller me fracasser sur l’autoroute ? – Tu ne serais pas stupide à ce point-là. Allons, n’en fais pas un drame. Une de perdue... *C’est tellement interchangeable les gens* » (p. 112, nous soulignons).

Ces paroles sonnent de manière familière aux oreilles du lecteur de *La femme rompue*, recueil de nouvelles paru un an plus tard. Reprenant les thèmes de l’arrivisme et de la course au profit qui contaminent l’entière société française, une femme au foyer extrêmement dévouée, Colette, voit celui qu’elle aime qui « se met à ressembler à ses collègues qui ne sont que des machines à faire carrière et à gagner de l’argent²¹ ». Ce dernier, prend d’ailleurs une amante plus jeune, personnage emblématique de la nouvelle génération : « Elle incarne tout ce qui nous déplaît : l’arrivisme, le snobisme, le goût de l’argent, la passion de paraître. Elle n’a aucune idée personnelle, elle manque radicalement de sensibilité : elle se plie aux modes » (pp. 138-139). Peu à peu, le mari de Colette commence à la délaisser totalement, condamnant cette dernière à sombrer dans une noire dépression. Entièrement dévouée à son mari et à son couple, elle ne possède plus rien une fois que celui-ci disparaît. Son image qu’elle s’était inconsciemment construite et que les autres avaient façonnée pour elle (l’importance du paraître dominant toujours) vole en éclat :

Un homme avait perdu son ombre. Je ne sais plus ce qui lui arrivait, mais c’était terrible. Moi, j’ai perdu mon image. Je ne la regardais pas souvent ; mais à l’arrière-plan elle était là, telle que Maurice l’avait peinte pour moi. Une femme directe, vraie, “authentique”, sans mesquinerie ni compromission, mais compréhensive, indulgente, sensible, profonde, attentive aux choses et aux gens, passionnément

²¹ de Beauvoir, S., *La femme rompue*, Paris, Folio, 1967, p. 128.

donnée aux êtres qu'elle aime et créant pour eux du bonheur. Une belle vie, sereine et pleine, "harmonieuse". Il fait noir, je ne me vois plus. Et que voient les autres ? Peut-être quelque chose de hideux. (p. 238)

Elle partit alors faire un voyage à New York afin de retrouver Lucienne, sa fille aînée partie étudier là-bas quelques années auparavant. Sa désillusion est grande : Lucienne est froide, agressive, elle raille constamment ceux qui sont censés être ses amis. Elle a succombé au darwinisme social bien plus prononcé outre-Atlantique et ne semble ni avoir opposé beaucoup de résistances à cette transformation et ni surtout s'en repentir. Cela va s'en dire, elle ne porte absolument aucune rancune à son père pour ce que celui-ci fait vivre à sa mère et reste sourde aux plaintes de celle-ci :

- Tu as eu le tort de croire que les histoires d'amour duraient. Moi j'ai compris ; dès que je commence à m'attacher à un type, j'en prends un autre.
- Alors tu n'aimeras jamais !
- Non, bien sûr. Tu vois où ça mène [...].
- Tu ne trouves pas qu'il s'est conduit comme un salaud ?
- Franchement, non. Il se fait sûrement des illusions sur cette bonne femme. C'est un naïf. Mais pas un salaud.
- Tu penses qu'il a le droit de me sacrifier ?
- Évidemment, c'est dur pour toi. Mais pourquoi devrait-il se sacrifier, lui ? Moi je sais bien que je ne me sacrifierais à personne. (pp. 246-248)

Contrairement à Laurence dans *Les belles images*, Colette ne se rebelle pas contre sa situation. Elle succombe, comme beaucoup de personnages de Beauvoir, face à la force implacable de la société consumériste. Elle remet en doute le bien-fondé de ses opinions et la façon dont elle a mené sa vie, elle peine à se souvenir pourquoi elle a résisté aux sirènes capitalistes : « Et je me demande à présent au nom de quoi préférer la vie intérieure à la vie mondaine, la contemplation aux frivolités, le dévouement à l'ambition » (p. 251).

Pour en revenir à la protagoniste des *belles images*, celle-ci tente d'échapper à son aliénation en s'impliquant dans sa relation avec ses filles et son père. « Je comprends que vous ne compreniez rien » lui dit son amie Mona (*Les belles images*, p. 70). De son propre aveu, Laurence peine à saisir la réalité qui l'entoure : « Le féminisme : ces temps-ci on en parle tout le temps. Aussitôt, Laurence s'absente. C'est comme la psychanalyse, le Marché commun, la force de frappe, elle ne sait pas qu'en penser, elle n'en pense rien » (p. 99). Noyée sous les informations, sous les avis de ses fréquentations idiotes, Laurence perd contact avec les personnes qu'elle côtoie, même avec sa famille proche, et le monde qui l'entoure. La société des loisirs vante (« force à » dirait Baudrillard) l'évasion, la vie au contact de la nature qui permet de se

ressourcer, Laurence se forge ainsi une image d'Épinal des postes reculés ayant provisoirement échappés à la frénésie moderne :

Qu'ils soient Socialistes ou capitalistes, dans tous les pays l'homme est écrasé par la technique, aliéné à son travail, enchaîné, abêti. Tout le mal vient de ce qu'il multiplie ses besoins alors qu'il aurait dû les contenir ; au lieu de viser une abondance qui n'existe pas et n'existera peut-être jamais, il lui aurait fallu se contenter d'un minimum vital, comme le font encore certaines communautés très pauvres – en Sardaigne, en Grèce, par exemple, où les techniques n'ont pas pénétré, que l'argent n'a pas corrompues. Là les gens connaissent un austère bonheur parce que certaines valeurs sont préservées, des valeurs vraiment humaines, de dignité, de fraternité, de générosité, qui donnent à la vie un goût unique. Tant qu'on continuera à créer de nouveaux besoins, on multipliera les frustrations. (p. 84)

Laurence décide de reprendre sa vie en main et surtout de reconquérir son temps qu'elle perd : « Sans Lucien, j'aurais plus de temps à moi, se dit-elle ; je verrais papa davantage, et je pourrais comme lui, lire, réfléchir » (p. 106). Elle comprend également la cruauté et la vacuité de ce monde devant la détresse de sa mère : celle-ci, quittée par son amant Gilbert pour une fille d'une vingtaine d'années voit tous ses amis (les guillemets seraient de mise) lui tourner le dos. Elle entre dans une rage folle et dépérit dans son appartement sous les lazzis de ses anciennes fréquentations : « Ah ! Toutes les images ont volé en éclats, et il ne sera jamais possible de les raccommoier » s'écrie Laurence (p. 124). « Pendant des années, [ma mère] a traité les gens comme des obstacles à abattre, et elle en a triomphé » médite-t-elle encore (p. 125). Son mari ne représente en rien une oasis de paix et d'espérance. Au contraire, il s'en prend violemment à elle pour un accident de la route : en essayant d'éviter un cycliste, Laurence a abîmé leur voiture, le fait qu'elle ait réagi ainsi pour sauver une vie humaine importe peu à son mari : « il me reprochait, il me reproche encore de ne pas lui avoir économisé huit cent mille francs en prenant le risque de tuer un homme » (p. 134). Il se rend compte de sa dureté, mais tente de se faire pardonner d'une bien triste manière : en achetant à sa femme un collier extrêmement coûteux. Laurence se contemple dans la glace tandis que Jean-Charles ajuste le collier : « parfaite image du couple qui s'adore encore après dix ans de mariage. Il achète la paix conjugale, les joies du foyer, l'entente, l'amour ; et la fierté de soi » (p. 144).

Dictature du paraître qui cache une immense vacuité, sourires et cadeaux masquant une agressivité constante, Laurence va se rapprocher de son père, figure de pureté au milieu de la fausseté ambiante, et partir en voyage avec lui en Grèce. Malheureusement, confrontée à l'extrême pauvreté du pays, Laurence ne parvient pas à partager l'enthousiasme de son père. Alors qu'ils sont sur la route de Delphes celui-ci s'écrie : « “Regarde. Voilà le carrefour où Œdipe a tué Laïus”. C'était arrivé, hier, et cette

histoire le concernait » (p. 166). Car oui, cette histoire le concernait, sans que l'un d'entre eux n'en ait conscience : Laurence, encore amoureuse de son père va perdre tout espoir le concernant durant leur retour en Europe. Déjà à Athènes, Laurence se questionne sur le pourquoi de son impossibilité à apprécier ce séjour avec son père : la pauvreté qui frappe les habitants du pays et l'invasion des hordes touristiques feignant l'amusement comme il se doit en sont-elles les seules causes ?

L'air était doux ; je regardais le ciel, le temple et j'éprouvais un amer sentiment de défaite. Des groupes, des couples écoutaient les guides avec un intérêt poli ou en se retenant de bâiller. D'adroites réclames les avaient persuadés qu'ils goûteraient ici des extases indicibles ; et personne au retour n'oserait avouer être resté de glace ; ils exhorteraient leurs amis à aller voir Athènes et la chaîne de mensonge se perpétuerait les belles images demeurant intactes en dépit de toutes les désillusions. Tout de même je revois ce jeune couple et ces deux femmes moins jeunes qui montaient doucement vers le temple et qui se parlaient, et se souriaient, et s'arrêtaient et regardaient avec un air de calme bonheur. Pourquoi pas moi ? Pourquoi suis-je incapable d'aimer des choses que je sais dignes d'amour ? (p. 168)

Le coup de grâce lui est porté à leur retour. Son père, las de lutter et voyant une chance de reconquérir son ex-épouse se réconcilie avec Dominique. La droiture est un combat quotidien qu'il ne peut plus mener : « Il se rendait compte qu'il l'avait mal jugée, que sa mondanité, son ambition c'était une forme de vitalité. Et justement, il avait besoin de quelqu'un de vivant à ses côtés. Il se sentait seul, il s'ennuyait ; les livres, la musique, la culture c'est bien joli, mais ça ne remplit pas une existence » (pp. 176-177). Devant le spectre glacé de la solitude, son père fait son autocritique et abjure ses idéaux passés. Sa mère, qui passait son temps à le décrire comme un médiocre, fait de même. Laurence ne peut le supporter :

Je suis tout simplement jalouse. Œdipe mal liquidé, ma mère demeurant ma rivale. [...] Je suis jalouse, mais surtout, surtout... Elle respire trop vite, elle halète. Ce n'était donc pas vrai qu'il possédait la sagesse et la joie et que son propre rayonnement lui suffisait ! Ce secret qu'elle se reprochait de n'avoir pas su découvrir, peut-être qu'après tout il n'existait pas. Il n'existait pas : elle le sait depuis la Grèce. J'ai été *décue*. Le mot la poignarde. (pp. 179-180)

Laurence est alitée, elle est folle de rage et de désespoir. On propose de l'envoyer chez un psychologue, car on craint pour sa santé mentale, on veut la normaliser. Sa fille est également menacée : elle qui pose des questions qui ne sont pas de son âge, elle qui s'inquiète de la misère dans le monde, elle représente une anomalie dans une société entièrement vouée à l'hédonisme et à l'insouciance. Laurence pousse alors ce terrible cri du cœur :

Non ! Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. Catherine : au contraire lui ouvrir les yeux tout de suite et peut-être un rayon de lumière filtrera jusqu'à elle, peut-être elle s'en sortira... De quoi ? De cette nuit. De l'ignorance, de

l'indifférence. Catherine... Elle se redresse soudain. [...] Je ne me calmerai pas. Je ne veux pas de médecin. C'est vous qui me rendez malade, et je me guérirai toute seule parce que je ne vous céderai pas. Sur Catherine je ne céderai pas. Moi, c'est foutu, j'ai été eue, j'y suis, j'y reste. Mais elle, on ne la mutilera pas. (pp. 180-181)

Si Marcuse est parfois considéré comme la principale source d'inspiration des révoltes de Mai 68 en France (alors qu'il n'a été réellement découvert par la majorité des contestataires que *pendant* les événements de mai²²), Simone de Beauvoir posa également un diagnostic acéré de l'aliénation et de l'esclavagisme auquel conduit la société capitaliste et indique la voie à suivre : celle de la révolte.

Comme nous allons le voir, tout n'est pas résolu au lendemain de la révolution : malgré les acquis, la question du rôle de l'intellectuel et de l'écrivain dans la société, notamment, sera toujours présente tout au long du cours XX^e siècle, et les événements de mai n'ont pas dessiné une voie claire et une place précise pour la littérature, celle-ci va devoir continuer sa lente et incertaine progression :

Les canevas sont souvent identiques : à la prise de conscience d'une réalité changée, succède la crise. Si Mai est synonyme de libération, source d'épanouissement dans une quantité de récits, la catharsis n'est pas générale et d'autres ouvrages, qui prennent davantage de recul, participent d'une autre problématique : l'après-Mai est vécu surtout comme une révélation dramatique, une période déterminée par l'échec du mouvement et ses séquelles. Nous sommes ici en présence d'œuvres qui ne sont pas sans rappeler celles qui témoignèrent, pour une génération flouée, des désillusions de la Libération : à l'euphorie de l'événement succèdent brutalement des lendemains qui ne chantent pas. C'est sans doute le courant le plus intéressant : on y lit mieux qu'ailleurs la difficulté à vivre, parfois, après 68, les réajustements, les évolutions qu'il a suscités. Le roman renoue alors avec ses fonctions, ses possibilités d'expression des mentalités, des courants sociaux et idéologiques profonds qui font pour une part sa nature propre. On peut relever, parmi les plus significatifs, les romans de Parmelin, Lainé, Clavel, Sarraute etc²³.

Nous sommes partis du résumé de deux romans français. L'essai de Patrick Combes traite uniquement de Mai 68 et de ses conséquences dans la littérature de l'hexagone. Mais les questions posées et les réponses apportées diffèrent peu entre la France, l'Italie et le Portugal : la littérature de ces pays respectifs s'attaque, comme nous allons le voir, aux mêmes problématiques, et ce d'une façon étrangement similaire. La même remarque est valable en ce qui concerne la thématique de l'éros : Patrick Combes note que dans la décennie des années 60 (et ce également dans l'immédiat post 68), la sexualité est vue d'un œil globalement mauvais ; on se contente d'amalgamer grossièrement gauchisme et érotomanie :

L'érotisme est presque toujours connoté négativement : manque, excès, fantasme, agressivité. L'érotisation ne joue dans le processus libertaire de Mai que la mauvaise part. Et elle est précisément

²² Voir Combes, P., "La lecture publique. L'exemple de Marcuse, la dimension esthétique et linguistique critique des manuels etc." in *Mai 68, les écrivains, la littérature*, Paris, L'harmattan, 2008, pp. 96-104.

²³ Combes, P., *Mai 68, les écrivains, la littérature*, op. cit., p. 176.

réduite à la sexualité, au sens que Marcuse donne à ce mot : une telle focalisation de la libido est sa forme désublimée de la société unidimensionnelle. Si Mai est aussi un langage du corps, le travail romanesque s'attachera à convaincre le lecteur que l'un et l'autre sont pervers. Sade oui, Dionysos non. (la question de la libération sexuelle, après les USA, deviendra en revanche, par contraste, l'un des thèmes dominants de la littérature romanesque des décennies suivantes)²⁴.

Comme nous pouvons le voir dans les romans de de Beauvoir et dans les œuvres qui vont constituer la première partie de ce travail, l'érotisation n'est pas fatalement connotée négativement, bien au contraire. Avant de devenir omniprésente comme chez les auteurs constituant la deuxième partie de notre travail (car arrivant effectivement quelques années plus tard), une sexualité libératrice et bienfaisante est déjà présente chez certains auteurs. Voyant à présent cela en détail.

²⁴ *Ibid.*, p. 198.

2.2. Pasolini et l'éros dans *Teorema*

En mars 1968 est publié *Teorema*, œuvre à mi-chemin entre le roman et le scénario de film, ce roman, si on peut l'appeler ainsi, sort d'ailleurs peu de temps après le film homonyme. Nous nous trouvons donc à peu de distance des événements fatidiques de Mai 68. La révolte qui grondait sourdement parmi la jeune bourgeoisie depuis le début de la décennie va en effet bientôt exploser : le modèle bourgeois dominant est durement critiqué par sa propre progéniture, progéniture qui ne va pas tarder à descendre dans la rue pour exiger plus de liberté. Cette haine vis-à-vis de la classe bourgeoise est largement partagée par Pasolini²⁵ qui nous livre pour l'occasion son premier roman « entièrement bourgeois²⁶ » dans lequel une typique famille de la bourgeoisie italienne septentrionale va être littéralement mise en pièces. Le théorème de Pasolini est en effet le suivant : prenons une famille A composée de ses différents membres, mettons en contact la famille A avec un corps étranger B, la famille A implosera et ses membres se retrouveront privés de toute forme de repère. L'énonciation épouse d'ailleurs la forme du théorème, dans le sens où les dialogues sont inexistantes et la description est réduite au minimum, le but étant de démontrer une théorie, non pas de décrire un état de fait²⁷. Mais qu'est-ce qui provoque au juste cette implosion ?

2.2.1. La description des personnages ou le malaise dans la bourgeoisie

Les premières données que l'auteur nous soumet soulignent notamment le conformisme de la famille bourgeoise, la domestication de l'éros opéré par cette dernière et la maladie dont ses membres souffrent (maladie intellectuelle créée par le vide intérieur et le vide extérieur auxquels sont confrontés ces personnages, nous reviendrons amplement là-dessus). Prenons pour commencer l'avertissement que Pasolini adresse à son lecteur avant de commencer à décrire les membres de la famille : « Crediamo inoltre che non sia neanche difficile [...] immaginare una a una queste persone : non si tratta infatti, in nessun modo di persone eccezionali, ma di persone più o meno medie²⁸ ». Une fois passé à la description du père, il souligne à nouveau la médiocrité et le manque de relief inhérents au bourgeois moyen :

²⁵ Voir Bazzocchi, M. A., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁷ La problématique du dialogue, ou plutôt de l'absence de dialogue, dans *Teorema* ne peut cependant être réduite uniquement à la forme adoptée par le récit. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

²⁸ Pasolini, P. P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 2009 (1968), p. 9 « Nous croyons en outre qu'il n'est pas difficile d'imaginer une à une ces personnes : il ne s'agit en effet en aucun cas de personnes

Il suo sguardo è perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespressivo : perciò indecifrabile. L'entrare e l'uscire così solennemente dalla fabbrica – di cui è padrone – non è per lui che un'abitudine. Insomma egli ha l'aria di un uomo profondamente immerso della sua vita: l'essere un uomo importante da cui dipendono i destini di tanti altri uomini, lo rende, come succede, irraggiungibile, estraneo, misterioso. Ma si tratta di un mistero, per così dire povero di spessore e di sfumature²⁹. (pp. 10-11)

Lorsque Pasolini décrit, dans les pages suivantes, Pietro, le fils, il souligne tout d'abord sa ressemblance avec son géniteur et sa faible constitution physique (révélation physique du mal intérieur qui hante la bourgeoisie), il décrit ensuite ce jeune homme en compagnie de sa fiancée. Ces derniers ont alors l'un pour l'autre des gestes innocents, mais également des gestes plus « coupables ». Cependant, quand la jeune femme approche sa main du giron de Pietro, Pasolini nous apprend que ce dernier se trouve être « sans aucune violence ». Selon Michel Foucault, à partir de la fin du XVIII^e siècle, la famille, aristocratique ou bourgeoise, s'est constituée autour du corps de l'enfant. Initialement construite autour du tabou de l'inceste, la cellule familiale se voit investie d'une nouvelle mission : contrôler attentivement l'évolution du corps de l'enfant et les manifestations de sa sexualité afin de pouvoir corriger toute une série de mauvaises conduites (avec une attention toute particulière réservée à l'onanisme)³⁰. L'éros est, dans la petite bourgeoisie, sévèrement châtré. Les pulsions ne doivent pas s'exprimer librement, la violence pulsionnelle, l'agressivité en général, doit laisser la place à un flegme constant, tout doit être uniformément calme et serein. Sans vouloir trop anticiper par rapport à ce qui va suivre, l'arrivée de l'hôte fait instantanément ressortir, pour le briser presque instantanément, un des traits fondamentaux de la vie bourgeoise, « la principale regola del gioco, che consiste nel non scoprirsi mai, a nessun patto³¹ » (p. 24). Les invités dévorent l'hôte des yeux, mais leur désir ne doit pas transparaître. Éros doit rester enchaîné au plus profond d'eux. La présence du nouveau venu va, comme nous allons le voir, changer les règles du jeu et mettre à mal cette contenance.

Si le tabou de l'inceste et le réfrènement des pulsions en général est à la base de la vie en société pour Freud, et sont par conséquent connotés positivement, il ne faut pas

exceptionnelles, mais de personnes plus ou moins moyennes ». Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont les nôtres.

²⁹ « Son regard est perdu dans le vide, tantôt préoccupé, ennuyé ou simplement inexpressif et donc indéchiffrable. Entrer et sortir de l'usine — de laquelle il est le patron — n'est pour lui qu'une habitude. Il a l'air, en somme, d'un homme profondément immergé dans sa vie : être un homme important dont dépendent les destins de tant d'autres hommes le rend, comme cela arrive, inatteignable, étranger, mystérieux. Mais il s'agit d'un mystère, pour ainsi dire pauvre en épaisseur et en nuances ».

³⁰ Voir *Les anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil/Gallimard, 1999, pp. 230-243.

³¹ « la principale règle du jeu, qui consiste en ne jamais se découvrir, à aucun prix ».

oublier qu'une trop forte répression de l'éros, de ces instincts de vie qui malgré leur dangerosité sont à la base de notre civilisation, par un surmoi (qu'il soit individuel ou collectif) trop strict est néfaste pour l'individu³². Pourtant, il ne s'agit pas là de l'unique source de la « maladie » dont la bourgeoisie est affectée. Odetta, fille de Paolo et troisième personnage introduit dans le récit, a en effet la bouche marquée par « [la] piega buffa dell'umorismo – ossia della consapevolezza dolorosa e mascherata del proprio nulla³³ » (*Teorema*, p. 16). Et c'est bien là que se situe l'autre face du problème : non seulement le bourgeois ne peut satisfaire ses pulsions primaires, mais il est en plus voué à l'échec dans la quête de sens à laquelle se dédie l'être humain (pour reprendre l'idée de Lacan). Massimo Recalcati illustre parfaitement ce côté « bifide » du désir de l'homme tel que nous le décrit le psychanalyste français :

È questo il volto bifido del desiderio che, come si vede, per un verso è agganciato alla dialettica del riconoscimento (che governa integralmente la versione del desiderio come desiderio dell'altro), ma per un altro verso, in quanto residuo della particolarità del bisogno, è espressione di una forza che rifiuta ogni dialettica che esige il suo appagamento senza mediazioni³⁴.

Le désir étant à la fois recherche de satisfaction et recherche d'une transcendance capable de donner un sens à l'existence, le bourgeois demeure irrémédiablement insatisfait, doublement insatisfait : il ne fréquente que ses semblables et ne peut donc faire l'expérience de désirer et d'être désiré à cause des convenances qui règnent dans son milieu et il a en outre évacué toute trace du sacré de sa vie. L'arrivée de l'hôte va changer l'ordre des choses de manière irrémédiable.

2.2.2. L'arrivée de l'hôte ou l'irruption du sacré dans le monde bourgeois

Le facteur du village, baptisé pour l'occasion *l'angiolino* (le petit ange), est une parodie on ne peut plus cocasse de l'ange Gabriel. Parodie certes, mais ange tout de

³² In *Malaise dans la civilisation*, trad. fr. de Odier J. et Ch., Paris, PUF, 1971 (1929), p. 104, « L'étude des névroses, ainsi que leur traitement, nous amènent à formuler deux objections au surmoi de l'individu : par la sévérité de ses ordres et de ses interdictions il se soucie trop peu du bonheur du Moi, et d'autre part il ne tient pas assez compte des résistances à lui obéir ; de la force des pulsions du soi et des difficultés extérieures. Ainsi sommes-nous très souvent obligés dans un but thérapeutique de lutter contre lui et de rabaisser ces prétentions. Or, nous sommes en droit d'adresser des reproches très analogues au Surmoi collectif touchant ses exigences éthiques. Car lui non plus ne se soucie pas assez de la constitution psychique humaine : il édicte une loi et ne se demande pas s'il est possible à l'homme de la suivre ».

³³ « Le pli cocasse de l'humour — c'est-à-dire la conscience douloureuse et masquée de son propre néant ».

³⁴ In *Jacques Lacan, op. cit.*, p. 135, « Comme on le voit, il [le désir] est d'un côté accroché à la dialectique de la reconnaissance (qui gouverne intégralement la version du désir comme désir de l'Autre), mais, d'un autre côté, en tant que résidu de la particularité du besoin, il est l'expression d'une force qui refuse toute dialectique et qui exige d'être apaisée sans aucune forme de médiation ».

même³⁵, première résurgence du sacré dans ce roman. L'angiolino porte le télégramme qui annonce la venue du mystérieux hôte. De ce dernier nous ne savons pratiquement rien, si ce n'est qu'il est d'une beauté « presque scandaleuse » qui le fait ressortir de la médiocre masse bourgeoise et qu'il a les yeux bleus (détail qui sera d'ailleurs repris par la suite). D'emblée, l'hôte est décrit comme un « étranger », « socialement mystérieux », si on ne peut le placer dans la catégorie de la bourgeoisie italienne, ce n'est pas pour autant qu'il pourrait trouver sa place dans une autre catégorie sociale. Plus qu'un étranger, il est l'étrange. Il crée à la réception donnée le soir de son arrivée un « plaisant scandale », scandale, car sa présence réveille les fantaisies si bien domestiquées des convives, mais scandale plaisant, car ces fantaisies restent maîtrisées, ne refont pas surface, ne font pas craquer le vernis, pour le moment.

Très vite cependant, le « sexe sacré » de l'hôte, comme le nomme Pasolini dans le titre du septième chapitre, va commencer son œuvre. C'est tout d'abord Emilia, la servante, qui va succomber au charme du jeune homme. Tandis qu'elle s'occupe du gazon, l'hôte lit sur la terrasse un recueil de poésies de Rimbaud, chantre du dérèglement des sens. Rendue folle par la tentation, Emilia court se réfugier dans sa chambrette, petite comme une « cellule » précise l'auteur, elle prie, embrasse une statuette de saint, mais rien n'y fait, elle ne parvient pas à se contrôler. Le jeune homme finit par se rendre auprès d'elle et, avec son air « maternel et doucement ironique », la console. Ce sourire que l'hôte offre à Emilia, cette douceur est, lit-on un peu plus loin, le sourire que le Père éternel adresse à ses créatures : « Ricordati : c'era un Padre soltanto, (non la madre). La sua protezione aveva un sorriso adulto ma giovane, e lievemente ironico, come ha sempre chi protegge il debole, il tenerino – maschio o femminuccia³⁶ » (p. 74). Emilia, qui est fortement marquée par la religion et qui après ce contact avec le sacré se retire dans son village d'origine où elle devient une sainte guérisseuse et mourra enterrée vivante (mort rappelant quelques supplices de martyr), se donne au jeune homme d'une manière qui oscille entre le sacré et sa profanation : elle se livre en effet à la pénétration dans une « inspiration mystique ». Or, si l'amour mystique est caractérisé par l'absence de la présence du Seigneur dans le monde incarné, monde

³⁵ Marco Antonio Bazzocchi a souligné cette coexistence du sacré et de sa parodie dans son essai *Corpi che parlano, Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. 93-94.

³⁶ « Rappelle-toi : il y avait un Père uniquement (pas la mère). Sa protection avait un sourire adulte, mais jeune, et légèrement ironique, comme a toujours celui qui protège le faible, le tendre — homme ou petite fille ».

qui est le règne du démiurge³⁷, le sacré s'est ici incarné et s'offre ainsi à l'union sexuelle. La présence du sacré libère l'éros qui est, dans ce renversement scandaleux, le moyen d'arriver à lui. Cet éros est donc libéré tour à tour chez chacun des protagonistes du roman qui vont ainsi entrer en contact avec le sacré, faire imploser la cellule familiale et perdre tous les repères qui avaient balisé leur existence jusqu'à présent.

Après la servante Emilia c'est au tour de Pietro, le fils de la famille, de partager sa couche avec l'hôte. Comme nous l'avons déjà esquissé, les dialogues n'existent pas dans *Teorema*. Les seules paroles prononcées par l'hôte sont « je dois partir, demain », la veille de son départ. Car il est avant tout un corps, corps possédant une forte « puissance révélatrice » comme il nous est clairement indiqué dans le titre du chapitre 8, « Miseria degradante del proprio corpo nudo e potenza rivelatrice del corpo nudo del compagno³⁸ ». Pietro partage donc sa chambre avec l'hôte, celui-ci se déshabille avec nonchalance avant de se mettre au lit et de s'endormir paisiblement. Pietro se sent mal à l'aise face à ce corps nu, il souffre d'une pudeur « non naturelle », qui le trouble et renforce sa pâleur. Il ressent avec plus d'acuité son malaise interne, fruit de l'éducation que lui a inculquée sa classe sociale. Il souffre, comme le reste de sa famille, de cette « maladie intellectuelle³⁹ » à laquelle il se retrouve confronté, sans plus pouvoir l'ignorer, maintenant que l'hôte se trouve face à lui. Mais un antidote existe à cette maladie :

Per poter esercitare, realmente o realisticamente, la sua intelligenza, egli [Pietro] dovrebbe essere rifatto tutto daccapo. La sua classe sociale vive la sua vera vita in lui. Non dunque comprendendo o ammettendo, ma solo agendo, egli potrà afferrare la realtà che gli è sottratta dalla sua ragione borghese; solo agendo, come in sogno^o; o meglio, agendo prima di decidere⁴⁰. (p. 38)

La raison petite-bourgeoise obscurcit donc la raison propre de Pietro. Pour se libérer de ce carcan, son seul espoir est d'agir, sans penser. Ce n'est pas par hasard que Pasolini choisi les termes d'agir « comme dans un rêve », le rêve étant le terrain d'enquête favori de Freud en tant que révélateur des pulsions intimes. Ces pulsions pourraient refaire

³⁷ Pour cette question de l'amour mystique, sur laquelle nous reviendrons d'ailleurs, voir de°Rougemont,°D., *L'amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 2001 (1972). Plus précisément le Livre III.

³⁸ Pour une réflexion détaillée sur la question du corps et du rapport corps-dialogue dans *Teorema*, nous renvoyons à Bazzocchi, M. A., « Corpi nudi nel deserto : Pier Paolo Pasolini » in *Corpi che parlano, op. cit.*

³⁹ Voir *Teorema, op. cit.*, pp. 37-38. Il est également intéressant de noter le parallèle avec la mise en scène du corps libertin chez Sade. À cet effet, voir Hénaff, M., *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978.

⁴⁰ « Afin de pouvoir exercer, réellement, son intelligence, il devrait être refait entièrement depuis le début. Sa classe sociale vit sa véritable vie en lui. Ce n'est donc pas en comprenant ou en admettant, mais uniquement en agissant qu'il pourra cerner la réalité qui lui est soustraite par sa raison bourgeoise ; uniquement agissant, comme dans un rêve ; ou mieux, agissant avant de décider ».

surface chez le bourgeois à condition que celui-ci agisse sans réfléchir, prenant ainsi de vitesse le carcan de son éducation. C'est cela que permet le corps de l'hôte, le sexe sacré qu'il véhicule faisant craquer définitivement le vernis bourgeois en provoquant une éruption de l'éros, rendant ainsi possible l'union avec le transcendant. Rappelons cependant que ce désir du sacré n'est point exempt de potentiels dangers, car ce désir est tellement puissant chez l'homme que le Sujet a dû élever des barrières psychiques afin de se protéger de cette attraction à cause de laquelle il risque de se perdre⁴¹. Ce qui arrive d'ailleurs à chaque membre étant entré en contact physique avec l'hôte. Certes la bourgeoisie a domestiqué de manière excessive l'éros humain, mais celui-ci représente encore un danger pour l'individu et surtout pour le groupe auquel il appartient. Le corps de l'hôte a donc la capacité de faire revenir les membres de la famille bourgeoise à un éros primitif proche de celui de la harde primordiale, d'avant le principe de réalité, un moment où l'interdit et le délai n'existaient pas. Ce phénomène va être illustré encore plus clairement par l'adultère de Lucia dont nous allons parler à présent.

Le mécanisme est ici le même que dans le cas d'Emilia et de Pietro : la présence troublante de l'hôte, en outre à moitié nu dans ce cas, en train de jouer au bord de la rivière, pousse Lucia à se faire trouver dans son plus simple appareil par le jeune homme. Avec son sourire, à la fois apaisant et légèrement ironique, sa tendre habitude maternelle, il se penche alors tendrement sur elle. L'adultère va être consommé. Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cette scène, c'est le fait que Lucia, tout comme son fils, a « agi avant de décider » (*Teorema*, p. 43), seul moyen de dépasser la raison petite-bourgeoise qui lui impose le rôle de femme au foyer obéissante et fidèle. Mais Lucia doit-elle uniquement lutter contre la tentation de l'adultère ? Ne pas souiller les liens du mariage en trompant son mari ? S'il est vrai que la bourgeoisie italienne a perdu tout sens du sacré, elle n'en reste pas moins très attachée à une religion de façade⁴², mais n'y a-t-il pas un autre interdit contre lequel Lucia est en train de se battre ? Le titre interrogatif du chapitre, “Nient'altro che un adulterio ?” (Rien d'autre qu'un adultère ?), nous met d'ailleurs sur la voie : Lucia se dénude non pas directement après avoir contemplé l'hôte, mais après avoir contemplé les habits que ce dernier a abandonnés au sol avant de se rendre à la rivière. Ces vêtements sont, pense Lucia, « gli indumenti di un giovane che *potrebbe essere suo figlio* : la tenerezza che suscitano in lei

⁴¹ Nous reviendrons là-dessus en fin de chapitre. Voir *infra*, p. 42.

⁴² Voir Bazzocchi, M. A., *Pier Paolo Pasolini, op. cit.*, pp. 57-61.

è dunque una specie di *feticismo materno*⁴³ » (pp. 42-43, nous soulignons). En outre, l'hôte, cette fois-ci, ne lit pas de poésies, mais est en train de jouer au bord de la rivière, ce qui renforce le trait enfantin. La prohibition de l'inceste est, nous l'avons déjà dit, pour le Freud de *Totem et tabou*, une des conditions de base de la vie en société. Pourtant cette pulsion demeure encore chez l'être humain. L'idée du complexe d'Œdipe de l'enfant voulant épouser le parent de sexe opposé est largement diffusée, mais il ne faut pas oublier que l'inceste mère-fils est également une des thématiques de la théorie freudienne : selon lui les parents investissent narcissiquement le corps de leurs enfants. L'amour, l'affection pour les enfants auraient donc toujours une base sexuelle⁴⁴ qui, dans ce cas précis, referait surface. Comme nous le verrons un peu plus loin, la tentation incestueuse est non moins présente chez Paolo, le père de famille. Toutes les pulsions liées aux instincts de conservation sont donc en train de refaire surface.

«La volta del padre⁴⁵» va être un plus délicate. Paolo, plus habitué que les autres membres de sa famille à la possession, va être quelque peu plus rétif à se laisser posséder que les autres. Tout va commencer lentement : rappelons-nous que le sacré que l'hôte a introduit (ou plutôt réintroduit) dans ce monde bourgeois est à la fois le sacré du sexe, mais également le sacré de l'acte poétique. Le jeune homme lit en effet un poème de Rimbaud peu de temps avant de le posséder (bien qu'il soit difficile d'établir une chronologie claire dans ce récit), il lit en outre à ce dernier des pages de Tolstoï lorsqu'il est souffrant ; au chapitre 13 l'hôte fait découvrir au jeune Pietro des œuvres d'art méprisées par l'enseignement bourgeois dispensé au lycée. Le poétique est donc entré dans la vie de la maisonnée et commence à contaminer petit à petit ses habitants. À ce propos, la volta del padre a pour prémices une promenade de Paolo dans son jardin à l'aube, activité et moment de la journée guère habituels pour le patron d'usine qu'il est : « camminando sull'erba bagnata, cercando tra le piante, egli ha nel volto colpito dal sole radente – di un rosa ch'è pura luce – un lieve sorriso strabiliato e quasi teatrale – tanto è

⁴³ « les effets d'un jeune homme qui *pourrait être son fils* : la tendresse qu'ils provoquent chez elle est donc une espèce de *fétichisme maternel* ».

⁴⁴ Pour cette question d'amour des parents vis-à-vis de leurs enfants et des interrogations que ce rapport faisait naître chez Freud lui-même, nous renvoyons à Santas, G., *Platone e Freud : due teorie dell'eros*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 184-192.

⁴⁵ Le terme *volta* pourrait être entendu de deux façons différentes : dans ce contexte, ce mot peut exprimer que c'est à présent "le tour" du père d'entrer en contact avec le sexe sacré, mais cela pourrait aussi être entendu comme "retournement", c'est-à-dire l'évocation du passage d'homme qui possède à homme qui est possédé, car renvoyant au syntagme la *svolta*, le retournement.

l'incanto. Muove i passi come se fosse un estraneo in un luogo mai visto⁴⁶ » (p. 55). Le bourgeois matérialiste qu'était Paolo s'adonne à la contemplation des végétaux. Nous verrons un peu plus loin le rapport entre les végétaux et l'éros dans cette œuvre, mais pour l'instant concentrons-nous sur le fait que cette activité contemplative, que sa classe considérerait comme oisive (donc nuisible) et pour le moins excentrique étant donné l'heure, prend ici la forme d'une « révélation ». Paolo prend en effet conscience de la présence des plantes : « *presenza che non ha significato, e che pure è una rivelazione*⁴⁷ » (p. 56). Il commence à ressentir, à travers elles, la présence d'une transcendance, d'un quelque chose qui excède son monde quotidien. La conséquence immédiate de ladite révélation est que Paolo, de retour dans sa chambre, tente de posséder sa femme, chose qui ne lui arrivait plus depuis de nombreuses années. Si la tentative se révèle infructueuse, elle est le signe que l'éros du père de famille est en effervescence.

Avant de passer à la conversion définitive de Paolo, Pasolini introduit dans son récit la rencontre d'Odetta, la fille de la maisonnée, avec le sexe sacré. L'hôte lit à nouveau sur la terrasse un poème de Rimbaud. Il se trouve aux côtés de Paolo qui est malade. La maladie du père révèle à sa fille son caractère mortel et le désacralise. La passion incestueuse qu'elle ressent pour lui s'estompe alors et la jeune fille conduit alors l'hôte dans sa chambrette. Là, il s'assied sur le lit tandis qu'Odetta se place entre ses deux jambes, décrites comme deux « colonnes » avec, au fond, le giron « immacolato et potente⁴⁸ » (p. 72). Le caractère du sexe sacré est ici souligné par la disposition du corps rappelant la nef d'une église, évoquée par les colonnes et le lieu saint situé en son chœur. L'hôte, comme à son habitude dans ces circonstances, ne quitte pas son air rassurant et sourit. À noter que dans le cas d'Odetta, le sourire qui lui est adressé est « à la fois paternel et maternel ». La composante paternelle était absente des regards adressés aux autres. Pasolini souligne à nouveau les désirs incestueux habitant une famille. Cette réalité incestueuse sera d'ailleurs soulignée à nouveau dans la poésie qui suit cette scène.

⁴⁶ « Marchant sur l'herbe humide, cherchant parmi les plantes, il a sur son visage frappé par le soleil naissant — d'un rose qui est pure lumière — un léger sourire d'étonnement et presque théâtral — si fort est l'enchantement. Il marche comme un étranger dans un lieu inconnu ».

⁴⁷ « Présence qui n'a pas de signification et qui pourtant est une révélation ».

⁴⁸ La référence au lieu de culte a également été commentée par Marco Antonio Bazzocchi in *Corpi che parlano*, op. cit., Milano, Mondadori, 2005, p. 94.

C'est donc à présent à Paolo de passer du statut de possédant à celui de possédé. Paolo est dans sa voiture en compagnie de l'hôte à qui il laisse d'ailleurs le soin de conduire le véhicule. Ils se dirigent « verso le boschine ovattate del Po – verso i boschi cedui che possono essere così teneramente tiepidi nei primi giorni ancora gelati di primavera – che gli amanti sono istintivamente attratti, per tradizione⁴⁹ » (p. 81). Les rives du fleuve, comme l'a souligné Marco Antonio Bazzocchi, sont un lieu privilégié de l'éros pasolinien⁵⁰. Il suffit de penser par exemple à Tommaso qui essaie de s'emparer d'Irene au bord du Tibre dans un des premiers romans de l'auteur, *Una vita violenta* ou aux *ragazzi di vita* se rendant au bord du Tibre en compagnie d'un prostitué âgé. Dans le cas de *Teorema* ce choix est sans doute motivé par le fait que la nature, la campagne, est l'unique lieu où le sacré peut encore se manifester de manière spontanée à l'époque moderne. Comme nous l'avons esquissé ci-dessus, la société consumériste occidentale qui voit le jour à partir du début des années 60 se caractérise, selon Baudrillard notamment, par une forte perte de transcendance⁵¹. Pour Pasolini, nous le savons, et bien qu'il soit quelque peu revenu sur cette idée au cours du temps⁵², le monde rural symbolise un lieu non contaminé par le néofascisme consumériste, un lieu où l'habitus de chaque groupe résiste au génocide culturel causé par la globalisation. Le sexe sacré de l'hôte peut, en ce lieu privilégié, car préservé de la frénésie matérialiste, entrer librement en contact avec celui du patron de l'usine. Nous verrons dans le corollaire du théorème que Pasolini a fortement mis l'accent sur le lien entre le monde campagnard et le sacré avec l'épisode de la lévitation et les guérisons miraculeuses opérées par la dorénavant sainte Emilia.

Paolo se montre tout d'abord rétif à l'idée de se donner à l'autre, son carcan idéologique bourgeois est puissant et n'entend pas libérer les forces de l'éros sans mot dire : « Ora, Paolo è uno di quegli uomini abituati da sempre al possesso. Egli ha sempre, da tutta la vita, (per nascita e per censo) posseduto ; non gli è balenato neanche per un istante il sospetto di *non possedere*⁵³ » (p. 82). Il va pourtant céder devant la force du corps de l'hôte et être possédé à son tour par cette incarnation du sacré. La

⁴⁹ « vers les doux bosquets du Po — vers les taillis qui peuvent encore être si tendrement tièdes pendant les premiers jours encore glacials du printemps — que les amants sont instinctivement attirés, par tradition ».

⁵⁰ Voir *Corpi che parlano*, op. cit., p. 101.

⁵¹ Voir *supra*, p.18.

⁵² Voir Bazzocchi, M. A., *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., pp. 56.

⁵³ « À ce moment, Paolo est un de ces hommes habitués depuis toujours à la possession. Il a toujours, durant toute sa vie (par naissance et par patrimoine), possédé ; il ne lui est jamais passé par l'esprit, pas même pour un instant, le suspect de ne pas posséder ».

boucle est ainsi bouclée, le sexe sacré de l'hôte est entré en contact avec tous les membres de la famille. L'éros primordial a été libéré. Dans l'appendice à la première partie se trouve une série de cinq poèmes, un pour chaque membre de la famille et un pour Emilia. Il est intéressant que l'hôte ait apporté avec lui le sacré du poétique et que c'est justement à travers des poésies que les membres de la famille expriment les transformations qu'ils ont subies. Pietro et Odetta ont pris conscience d'être « différents » de ne pas être comme les « personnes normales »: leur éducation bourgeoise tendait à l'homologation et à la construction d'un sujet maître de soi tous deux se rendent à présent compte qu'il s'agit là d'une chimère. Odetta prend en outre acte de l'existence de pulsions amoureuses (donc sexuelles) qu'elle ressent vis-à-vis de son père. Paolo et Lucia voient également leur monde voler en éclat. Ils prennent conscience de leur sexualité réprimée et notamment des pulsions incestueuses qui les habitent. Tous vont devoir à présent rendre des comptes à cet éros resté muselé trop longtemps. Le sort paraît cependant réserver un avenir plus doux à Emilia, le poème qui lui est dédié et qui est intitulé *Complicità tra il sottoproletariato e Dio*, souligne le lien encore effectif qui unit le sous-prolétariat au sacré et qui n'a donc pas perdu toute idée de transcendance, de sens. Nous allons maintenant pouvoir nous pencher sur le corollaire du théorème.

2.2.3. Le corollaire

Les protagonistes du récit sont maintenant entrés dans une nouvelle phase. Tels les Hébreux dans le désert, ils se retrouvent dans un monde qu'ils doivent recréer, auquel ils doivent redonner une signification, ce à quoi ils s'attellent avec plus ou moins de succès. Emilia retourne dans son village natal. En ces lieux, le sacré avec lequel elle est entrée en contact se manifeste régulièrement et une petite communauté de fidèles se regroupe autour d'elle. Non seulement les paysans, mais également des ouvriers travaillant dans les environs sont témoins, après sa mort, des miracles qu'elle accomplit. Tandis que le sous-prolétariat entretient encore un lien de « complicité » avec Dieu, la bourgeoisie a, comme le fait noter le journaliste venant interviewer les fidèles, « ridotto (nel migliore dei casi) la religione a un codice di comportamento⁵⁴ » (p. 172).

Pietro se lance dans une quête artistique éperdue, tentant de masquer son incapacité à peindre sous le couvert de l'expérimentation de nouvelles techniques de peinture.

⁵⁴ « réduit (dans le meilleur des cas) la religion à un code de comportement ».

Odetta sombre dans la folie et se laisse interner sans protester. Quant à leur mère, elle part à la recherche de jeunes prolétaires, recherchant désespérément à retrouver le corps de l'hôte, sa jeunesse, ses yeux bleus, sans jamais y parvenir. Pour sa part, Paolo, le possédant par excellence, donne son usine à ses ouvriers, se dépouille même de ses habits et entre dans un désert, s'identifiant ainsi définitivement à l'apôtre dont il porte le nom, qui est passé du statut de puissant oppresseur à celui d'opprimé. Pasolini, dans d'autres œuvres qui suivront *Teorema*, proposera à nouveau cette image de l'homme seul au milieu d'un désert (dans *Porcile* par exemple), lieu où, comme l'a commenté Durkheim, l'homme peut se perdre ou, tel le peuple d'Israël, recréer une identité qui lui est propre. Paolo a, comme les membres de sa famille, perdu tout repère. Et Paolo crie, hurle. C'est un cri éperdu et sans fin. Rappelons à ce propos que le cri a été défini par Lacan comme la demande de reconnaissance par l'Autre. Or :

Che cos'è un grido ? È un'urgenza che scaturisce dal silenzio del corpo, un'urgenza che si ode anche se appare come priva di senso. Questo grido [...] è un puro reale che manifesta la condizione dell'esistenza come originariamente staccata dal senso. È manifestazione del reale dell'esistenza, della sua inermità di fondo priva di giustificazione⁵⁵.

Le monde de Paolo n'est plus, il s'est dépouillé de ses biens il lui faut donc se reconstruire une nouvelle identité et il le fait dans ce lieu de l'unicité.

Chaque membre de la famille s'est approché de ce que Freud nommait *das Ding* qui indique : « l'oggetto perduto del primo – mitico – soddisfacimento⁵⁶ ». Cette chose que l'on a perdue, laisse une marque (négative) dans notre corps : c'est son manque qui va déclencher la chaîne infernale du désir. Cette Chose doit être tenue à distance du sujet (c'est ce que tente d'ailleurs de faire la loi bourgeoise). Ce sujet érige des barrières entre lui et l'objet ultime du désir afin de se protéger⁵⁷, car tenter d'atteindre à nouveau cette chose reviendrait à transformer le sujet en un Icare volant vers le « cœur incandescent⁵⁸ » de *das Ding* comme le définit Lacan. L'autre désiré est vu par le psychanalyste français comme un reste de la chose (ce qu'il nomme « le petit objet (a) ») poursuivre cet objet, c'est risquer de tomber dans la volonté de jouissance, tel le marquis de Sade qui s'imaginait se débarrasser de toute barrière (la morale, Dieu etc.)

⁵⁵ Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, pp. 125-126, « Qu'est-ce qu'un cri ? C'est une urgence qui jaillit du silence du corps, une urgence qui s'entend même si elle semble privée de sens. Ce cri [...] est un pur réel qui manifeste la condition de l'existence comme originellement détachée du sens. C'est une manifestation du réel de l'existence, de sa faiblesse de fond privée de justification ».

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 295-296.

⁵⁷ Voir *Ibid.*, pp. 295-300.

⁵⁸ Voir *Ibid.*, p. 300.

afin de verser dans la jouissance pure. Mais le désir porte également en lui le désir de mort, suivre la loi du désir pur signe la condamnation du sujet. C'est pourquoi Lacan, dans le *Séminaire VII*, rapproche souvent Antigone de Sade, car tous deux suivent aveuglément la passion radicale :

In queste due figure lontanissime tra loro emerge il fondo oscuro del desiderio, la sua ombra ovvero la sua radice di godimento, la sua appartenenza alla morte, la sua pulsione di perdita. La tendenza alla consumazione della soggettività – alla sua dissipazione – appartiene al desiderio stesso⁵⁹.

Or les protagonistes de *Teorema* ne se sont pas contentés de poursuivre le petit objet (a), ils ont été en contact direct avec le sacré, avec le primordial dont l'homme est séparé lorsqu'il est catapulté dans le monde sensible. Ils connaissent donc fatalement cette dissipation du sujet qui en les libérant de leur chaîne désintègre en même temps leur subjectivité.

2.2.4. L'éros subversif et *Teorema*

Face à une classe sociale malade, le retour à l'éros présociétal et la réintroduction de la transcendance semblent être les remèdes prescrits par Pasolini. La bourgeoisie a tout fait pour domestiquer ses pulsions, pour enlever toute trace de particularité chez ses membres afin de procéder à une vaste homologation. Rien ne doit dépasser, tout doit soigneusement être dissimulé sous un masque de labeur bienheureux. Le caractère sacré, renvoyant à un au-delà qui nous dépasse et qui nous rappelle la petitesse de notre existence doit être impitoyablement gommé de l'existence humaine. Ces pulsions domestiquées et ce manque de transcendance ne peuvent cependant que produire des sujets malades, souffrant de leur condition même s'ils n'en sont pas pleinement conscients. Une libération totale des instincts de vie est une menace pour la survie de la civilisation nous disait Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* et il existe effectivement un risque pour le Sujet de se perdre complètement s'il suit aveuglément ses pulsions (Freud) ou s'il s'approche trop de la Chose qu'il désire le plus intimement (Freud et Lacan). On voit que la libération de l'éros n'a pas réussi de la même façon aux protagonistes du récit, mais il ne faut pas oublier que la crise se déclenche non pas après le contact avec le sacré, mais après son départ et le risque de se perdre semble être tout de même préférable à la soumission aveugle au carcan idéologique bourgeois.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 307, « De ces deux figures extrêmement distantes émerge le fond obscur du désir, son ombre, c'est-à-dire la racine de la jouissance, son appartenance à la mort, sa pulsion de perte. La tendance à la consommation de la subjectivité – à sa dissipation – appartient au désir même ».

2.3. Moravia à la frontière de l'éros subversif et de l'éros individualisé

Comme nous l'avons souligné ci-dessus, les frontières de nos différents groupes d'auteurs sont poreuses : une représentation de l'éros peut en cacher une autre et plusieurs d'entre elles peuvent se manifester au sein d'une même œuvre. Prenons par exemple *La noia* (1960) d'Alberto Moravia. Comment pourrions-nous cantonner ce roman à un seul de nos groupes ? Dans ce récit, le lecteur se retrouve face à une famille bourgeoise dont l'éclatement, au contraire de ce que nous avons pu voir dans *Teorema*, a déjà eu lieu : Dino, le jeune artiste-peintre protagoniste, a vu son père quitter le domicile familial alors qu'il était en bas âge. Dino est quant à lui parti de la maison de sa mère qu'il supporte à grand-peine pour s'installer dans un atelier d'artiste. La vie sexuelle de Dino, le désir qu'il éprouve pour Cecilia, l'autre personnage principal du récit, va effectivement se trouver au centre du récit, mais nous ne nous retrouvons pas, à proprement parler, face cet éros subversif, ce désir qui, une fois libéré, détruit la cellule familiale bourgeoise et délivre l'individu. Les implications de l'éros dans ce roman sont différentes.

Nombre de commentateurs de *La noia* l'ont déjà noté : le nœud principal du roman n'est pas la question de la sexualité, mais bien celle de la perception de la réalité. Dino, jeune peintre (ou plutôt ex-peintre étant donné que l'incipit est consacré à son renoncement à l'activité artistique), issu d'une très riche famille de la grande bourgeoisie romaine, souffre d'un mal qu'il nomme la *noia*. Cette *noia* n'est point l'ennui comme nous l'entendons au sens commun, mais un sentiment de « *mancanza di rapporti con le cose*⁶⁰ », de perte de rapport avec le réel, perte qui crée chez le protagoniste une grande souffrance. Dino décrit ainsi son mal : « *Il sentimento della noia nasce in me dell'assurdità di una realtà [...] insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza*⁶¹ » (pp. 7-8). Ce mal, Dino en a souffert depuis sa plus tendre enfance : aussi loin qu'il s'en souvienne il a toujours été sujet à la *noia*⁶². Comme chez Pasolini, la maladie est inhérente à la classe bourgeoise, son opulence et son carcan idéologique, sa domestication exagérée des comportements humains, empoisonnent littéralement l'existence de ceux qui la composent.

⁶⁰ Moravia, A., *La noia*, Milano, Bompiani, 2015 (1960), p. 11, « manque de rapports avec les choses ».

⁶¹ « Le sentiment de l'ennui naît en moi de l'absurdité d'une réalité insuffisante, c'est-à-dire incapable de me convaincre de sa propre existence effective ».

⁶² *Ibid.* pp. 8-9.

Attardons-nous un instant sur ce point afin de bien cerner en quoi consiste ce mal mystérieux et pourquoi celui-ci s'est développé initialement au sein de la classe bourgeoise avant de contaminer les autres classes sociales. Lorsque Dino parle du fascisme, il le décrit comme un régime « che aveva eretto a sistema l'incommunicabilità così del dittatore con le masse come dei singoli fra di loro e con il dittatore⁶³ » (p.11). Le manque de communication, l'impossibilité même de cette communication, qui existait entre Mussolini et son peuple et entre les citoyens à cette époque ne pouvait que créer un sentiment général de noia : l'irréalité de l'autre ne pouvait qu'apparaître flagrante du moment où l'individu n'avait aucun moyen de se rapporter avec lui sauf à travers la reproduction de slogans creux et d'habitus auxquels le régime exigeait que le citoyen se plie. Dino a donc passé son enfance dans cette ambiance générale de noia. Durant l'adolescence, les choses ne se sont guère améliorées, l'adolescent expérimentant, durant la puberté ce que l'auteur nomme « l'urgence sexuelle ». Cette urgence, cette obsession qu'éprouve l'adolescent d'obtenir les faveurs des jeunes filles afin de se libérer de la tension qui l'habite, empêche toute communication entre lui et le sexe opposé. De plus, si la noia peut être générée par le manque de communication (car entraînant de fait un manque de rapport entre les sujets essayant de converser), le milieu bourgeois ne pourra qu'être en terreau fertile pour cette maladie : nous avons vu que, chez Pasolini, la maladie dont souffraient les bourgeois provenait d'une trop forte domestication de l'éros. Ici, la source principale du mal (qui n'exclut cependant pas la théorie de Pasolini) vient de la « forme » que le bourgeois doit respecter à tout prix et à laquelle tient mordicus la mère de Dino, bourgeoise par excellence. La forme qui empêche les différents membres de la famille de montrer leurs vrais sentiments les uns aux autres ou d'aborder certains, les privant ainsi d'entamer une conversation véritable avec un quelconque interlocuteur. Fatalement, l'autre apparaît comme irréel et, un sujet doute de la réalité d'autrui ou d'un objet, la noia fait aussitôt son apparition. Par exemple, lorsque Dino annonce à sa mère qu'il souhaite quitter son atelier pour réintégrer leur foyer et pense ainsi, sans doute à raison, qu'il s'agit là d'un des plus grands souhaits de celle-ci, elle ne laisse pourtant transparaître quasiment aucune émotion. Et le jeune ex-peintre de s'étonner :

Nonostante la meraviglia in cui mi aveva piombato la mia stessa proposta, non potei fare a meno di ammirare per la seconda volta la capacità di dissimulazione di mia madre ; quella capacità che lei, nel

⁶³ « qui avait érigé en système l'incommunicabilité du dictateur avec les masses tout autant que l'incommunicabilité des citoyens entre eux et avec le dictateur ».

suo linguaggio mondano, chiamava: “la forma”. Le avevo detto la cosa che aveva aspettato per anni; la sola, forse che poteva farle veramente piacere; niente, tuttavia, trapelò sul suo volto prosciugato e legnoso, nei suoi occhi vitrei. Disse lentamente, con voce più che mai sgradevole, quasi col tono di chi, in un salotto, ricambi qualche complimento di cui non gli importa nulla: “Figurati se non ti voglio. In questa casa sarai sempre accolto a braccia aperte”⁶⁴. (pp. 32-33)

Le vernis bourgeois dont nous avons parlé dans le chapitre dédié à *Teorema* est exposé de manière plus évidente encore dans la famille de Dino : toute conversation ou attitude qui pourrait l’entamer est soigneusement neutralisée. Dino ne peut parvenir, dans ces conditions, à établir un véritable rapport avec sa mère, car celle-ci cache en permanence toute émotion qu’elle juge inconvenante. De cette façon, l’autre apparaît difficilement comme un objet réel, la noia surgit fatalement et s’affirme comme condition inhérente au monde bourgeois. Le long interrogatoire à la limite du grotesque auquel Dino soumet sa mère (interrogatoire qu’il répétera d’ailleurs de nombreuses fois avec Cecilia) aurait pour but d’établir un lien entre elle et lui, mais cet effort est totalement inutile : « Avrei potuto, come pensai, continuare a interrogare per ore mia madre e non sarei lo stesso venuto a capo di niente » constate Dino au bout d’une interminable série de questions à l’adresse de sa mère⁶⁵ (p. 54). Ajoutons que, dans le cas de cette dernière, le problème ne se situe pas uniquement au niveau de l’incapacité à converser : le vide habitant les individus de la bourgeoisie, leur manque de consistance, rend impossible *a priori* tout rapport, même dans le cas hypothétique où il serait possible d’aborder n’importe quel sujet, même inconvenant, avec l’un d’eux. Ces personnages n’ont, par essence, rien à dire, ils parlent, mais ne communiquent pas : « la sua vita e lei stessa erano arrivati ormai a quel grado di mancanza completa di significato che, alla fine, equivale ad una specie di mistero al tempo stesso melenso e insondabile⁶⁶ » (p. 54). La mère, comme le trahit souvent son langage, n’est que personnification de la forme, forme qui n’entretient aucun rapport avec le réel pour reprendre les mots de Sharon Wood :

The mother, a representative of the bourgeoisie profiting from the industrial and economic expansion of the 1950s, is obsessed by wealth, possessions and “form” to the point of being completely identified with them. As she has lost touch with reality, so her language remains on the symbolic level

⁶⁴ « Malgré l’émerveillement dans lequel m’avait plongé ma propre proposition, je ne pus m’empêcher d’admirer pour la seconde fois la capacité de dissimulation de ma mère ; cette capacité qu’elle, dans son langage mondain, appelait “la forme”. Je lui avais dit la chose qu’elle avait attendue pendant des années ; la seule peut-être qui pouvait lui faire vraiment plaisir ; rien, toutefois, ne transparut sur son visage sec et rigide, dans ses yeux vitreux. Elle dit lentement, d’une voix plus que jamais désagréable, presque sur le ton de quelqu’un qui, dans une réception, échange quelques compliments dont il n’a rien à faire : “Penses-tu si je ne te veux pas. Dans cette maison, tu seras toujours accueilli à bras ouverts” ».

⁶⁵ « J’aurais pu, comme je le pensai, continuer à interroger ma mère pendant des heures sans jamais arriver à rien ».

⁶⁶ « Sa vie et elle-même étaient désormais arrivées à ce degré total de manque de signification qui, au final, équivaut à un mystère à la fois niais et insondable ».

of form, indicating nothing but itself ; “content” has disappeared and language signifies, not the world but an absence of relationship it⁶⁷.

La mère de Dino a perdu son statut de sujet. Elle est plus un objet du réel qu’un sujet, d’où l’impossibilité de se rapporter à elle.

Toute la bourgeoisie est donc malade, mais seuls certains de ses membres, comme c’est le cas de Dino, en prennent pleinement conscience. Son père, dont nous savons uniquement qu’il ne cessait jamais de voyager, souffrait sûrement du même mal et avait dû également en prendre conscience : s’ennuyant mortellement lorsqu’il se trouvait en compagnie de sa femme, lui-même ne provenant pas de la classe bourgeoise, il cherchait un remède à travers d’incessants voyages qui se soldèrent par sa mort. Dino cherche lui aussi un remède à son mal, mais d’une façon différente de son père. Il tente d’établir un contact avec les objets et les personnes qui l’entourent (si toutefois l’on peut encore parler de personnes) principalement par quatre moyens : la parole (comme nous l’avons brièvement esquissé ci-dessus), la peinture, la possession physique de l’acte sexuel sur laquelle nous reviendrons longuement et, en dernier recours, si toute tentative de stabilisation d’un rapport échoue, Dino cherche à posséder par l’argent, argent qu’il exécère pourtant et qu’il considère comme la racine de tous ses maux.

2.3.1. Saisir l’objet à travers la représentation figurative

Le choix de Dino d’une carrière artistique semble bien peu original : une énième tentative de contraster la normativité bourgeoise par une vie qui se donne des airs de bohème. La peinture représente cependant pour lui une possibilité de guérison dans le sens où fixer le réel sur une toile pourrait être ressenti comme une chance de saisir ce réel, de l’immobiliser pour un instant et ainsi de dialoguer avec lui. Rappelons ce que Lacan disait des objets que l’on désire : la fuite des signifiants dans une constante métonymie donne naissance à une chaîne impossible à arrêter ; les objets du réel seraient comme une myriade de grains de sable qui nous fileraient entre les doigts⁶⁸. La représentation picturale pourrait donc être une possibilité d’arrêter un instant ce flux de signifiants. Cependant ladite représentation s’avère insuffisante pour Dino : le fait de

⁶⁷ In *Woman as Object, Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, London, Pluto press, 1990, « La mère, une représentante du profit réalisé par la bourgeoisie grâce à l’expansion industrielle et économique des années 50, est obsédée par la richesse, les biens matériels et la “forme” au point de s’identifier totalement avec ceux-ci. Comme elle a perdu contact avec la réalité, son langage demeure au niveau symbolique de la forme, n’indiquant rien d’autre que soi-même ; le contenu a disparu et le langage signifie non pas le monde, mais une absence de relation à celui-ci ».

⁶⁸ Voir “La catena significativa” in Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, pp. 116-121.

représenter un sujet sur une toile réduit automatiquement le sujet à un objet avec qui le dialogue est impossible. C'est pourquoi Dino ne tente jamais de peindre Cecilia, il sait d'avance que cela ne servirait à rien. La représentation d'un sujet ne réussira jamais à rendre parfaitement sa réalité. La représentation du corps de Cecilia ne serait jamais qu'une représentation de ce corps, le corps lui restera le corps, irréductible à une image, et, en outre, le corps de Cecilia n'est pas Cecilia elle-même, la vérité du sujet se trouve dans un au-delà du corps⁶⁹. Dans ces conditions, comment la peinture du corps nu pourrait-elle lutter contre le sentiment de manque de réalité ? Le rêve dans lequel Dino s'imagine peindre un modèle ayant les traits de Rita, la bonne de sa mère avec qui il a d'ailleurs tenté sans succès d'avoir un rapport sexuel, est révélateur des difficultés que soulève la représentation du sujet comme tentative de saisir le réel : si le voisin de Dino, Balestrieri est un peintre plus que médiocre, ce dernier a au moins le mérite de peindre, de produire œuvre après œuvre afin de tenter de cerner l'objet de son obsession, le corps de la femme. Dino en est bien incapable, comme son rêve le démontre :

Continuo a dipingere con cura, con concentrazione, con sicurezza ; il quadro procede bene [...] Alla fine, dopo una lunghissima seduta, il quadro è finito e io muovo qualche passo indietro per contemplarlo al mio agio. Sorpresa: la tela è vuota, bianca, pulita, nessun nudo femminile ci appare disegnato o dipinto, ho certamente lavorato ma non ho fatto nulla. Esterrefatto, afferro un tubetto qualsiasi di colore, sprizzo un getto sulla tavolozza, intingo il pennello, con furia mi scaglio di nuovo sulla tela. Niente, la tela rimane bianca°; intanto la ragazza sorride sempre più beffardamente dei miei vani sforzi, pur conservando l'espressione ipocrita e saggia che le conferiscono i grossi occhiali cerchiati di tartaruga. Una mano si posa sulla mia spalla°; Balestrieri in persona, un sorriso paterno sul viso rosso, mi toglie di mano il pennello e la tavolozza e si pianta davanti alla tela, voltandomi le spalle. [...] Adesso Balestrieri dipinge e io guardo alla nuca di Balestrieri, sulla quali piovono i capelli folti ed argentei e penso che Balestreieri sta dipingendo e che io, invece, non sono riuscito a dipingere. Il quadro di Balestrieri è finito, Balestrieri se n'è andato ; e io sto davanti al quadro. Non so se sia bello o brutto, certo però è dipinto°; la tela non è più bianca e vuota come quando io avevo finito di dipingere, bensì coperta di segni e di colori⁷⁰. (pp. 75-76)

Bien que Balestrieri n'ait que l'illusion de posséder le réel, au moins est-il capable de terminer un tableau et de tenter d'établir un rapport avec cette représentation. Bien sûr

⁶⁹ Nous reviendrons là-dessus au chapitre suivant.

⁷⁰ « Je continue à peindre avec soin, avec concentration, avec confiance ; le tableau avance bien [...] Au final, après une très longue séance, le tableau est fini et je recule de quelques pas afin de le contempler à mon aise. Surprise : la toile est vide, blanche, propre, aucun nu féminin n'y apparaît dessiné ou peint, j'ai certainement travaillé, mais je n'ai rien fait. Stupéfait, j'attrape un quelconque tube de couleur, je gicle la couleur sur la palette, j'y trempe mon pinceau, avec fureur je me jette à nouveau sur la toile. Rien à faire, la toile reste blanche ; entretemps, la fille sourit toujours plus sarcastiquement de mes vains efforts, tout en conservant l'expression hypocrite et sage que lui confèrent les grosses lunettes cerclées de tortue. Une main se pose sur mon épaule ; Balestrieri en personne, un sourire paternel sur le visage rouge, me prend des mains le pinceau et la palette et se plante devant la toile, me tournant les épaules. [...] À présent, Balestrieri peint et je regarde par-dessus son épaule, sur la toile pleuvent les cheveux épais et argentés et je pense que Balestrieri est en train de peindre et que moi, en revanche, je n'ai pas réussi à peindre. Le tableau de Balestrieri est fini ; Balestrieri est parti ; et moi je suis devant le tableau. Je ne sais pas s'il est beau ou laid, ce qui est certain c'est qu'il est peint ; la toile n'est plus blanche et vide comme lorsque j'avais fini de peindre ; elle est au contraire remplie de signes et de couleurs ».

ce rapport ne peut être qu'illusoire étant donné qu'une fois le sujet représenté sur une toile, toute communication avec lui devient impossible. Le corps dépeint sur la toile est un corps qui ne parle pas, qui refuse obstinément toute possibilité de dialogue⁷¹. Il n'empêche que Balestrieri entretient, aux yeux de Dino, un certain rapport avec la réalité. Nous verrons que dans de nombreux cas, Dino est prêt à tout pour sauvegarder l'illusion du rapport tout en étant conscient qu'il ne s'agit que d'une illusion⁷². D'où sa jalousie envers le vieux peintre dont il tente de percer le secret et ses incursions dans son atelier. Dino s'imagine ainsi pouvoir lui aussi créer ce rapport avec le réel à travers la peinture. Il se rend compte cependant très vite de la supercherie du procédé et ne reprend jamais en main ses pinceaux. Il se met alors à la poursuite d'autres chimères.

Ne pouvant pas même jouir d'une illusion, Dino, dans son rêve, entre dans une rage folle et, accomplissant un geste rappelant celui de Fontana, se met à découper sa toile à la fois rageusement et méthodiquement :

D'improvviso, una rabbia grandissima mi sconvolge, afferro il solito coltellino di cui mi servo per raschiare i colori e colpisco la tela con violenza e metodicamente, cioè dall'alto in basso, in modo di tagliarla per tutta la sua altezza. Ma, orrore: non ho colpito la tela bensì il corpo della modella il quale, infatti, sanguina adesso per un gran numero di sottili ferite verticali che partono dal petto e scendono fino alle gambe. Il sangue spiccia dalle ferite, rosso e abbondante, si formano rivoletti secondari che si congiungono, ora tutto il corpo della fanciulla che, purtuttavia, continua a sorridere, è ricoperto da una rete sanguina e io continuo a colpire, con violenza, con metodo ; finché, con un grido inarticolato di angoscia, mi desto⁷³. (p. 76)

Lorsqu'un type de possession échoue, dans ce cas la possession à travers la représentation picturale, le sujet peut être tenté de s'emparer de l'autre par la violence, par le meurtre, ultime étape de la possession. Dans cette scène, le modèle continue toutefois à sourire malgré les coups de couteau, il se moque de Dino, de sa vaine tentative de posséder à travers la violence. Comme nous allons le voir, cette méthode violente de possession ne peut satisfaire le jeune peintre et le corps ensanglanté qui, malgré ses efforts acharnés, échappe à son emprise, lui sourit de manière sarcastique. Cette tendance à verser dans le sadisme va se représenter souvent chez Dino, mais

⁷¹ Marco Antonio Bazzocchi a commenté de manière détaillée cette problématique du sujet représenté sur une toile dans le roman de Moravia. Voir *Corpi che parlano*, op. cit., pp. 41-47.

⁷² On peut trouver, entre autres, un exemple paradigmatique aux pages 264-265 de notre édition.

⁷³ « À l'improviste, une rage immense me bouleverse, j'attrape le petit couteau dont je me sers d'habitude pour gratter les couleurs et je frappe la toile avec violence et méthodiquement, c'est-à-dire de bas en haut, de façon à la couper dans toute sa hauteur. Mais, horreur : je n'ai pas frappé la toile, mais bien le corps de la modèle, lequel, de fait, saigne à présent à travers un grand nombre de fines blessures verticales qui partent de sa poitrine et descendent jusqu'à ses jambes. Le sang s'écoule des blessures, rouge et abondant, de petits filets de sang secondaires de sang se forment et se rejoignent, à présent tout le corps de la jeune fille, qui, malgré tout, continue de sourire, est recouvert d'une toile de sang et je continue à frapper, avec violence, avec méthode ; jusqu'à ce qu'avec un cri inarticulé d'angoisse, je me réveille ».

également chez un nombre élevé de protagonistes des romans que nous analyserons par la suite dans ce travail.

2.3.2. Échec de la possession à travers l'acte sexuel

Dino et Cecilia commencent à se voir quotidiennement. Très vite, Dino se rend compte que quelque chose les sépare, que Cecilia porte en elle une anomalie qui crée un abysse infranchissable entre eux. La description du corps de Cecilia, « adolescente della vita in su, donna della vita in giù, Cecilia suggeriva un po' l'idea di quei mostri decorativi che sono dipinti negli affreschi antichi: specie di sfingi o arpie, dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti⁷⁴ » (p. 108), a déjà été abondamment commentée. Contentons-nous de rappeler l'aspect pervers de Cecilia, créature mi — adolescente, mi — femme ; mi — femme, mi — monstre. Cette perversité se manifeste également dans l'énorme « appetito del sesso » de Cecilia, qui reçoit le sexe de Dino comme « [...] un bambino che apra, ubbidiente, la bocca al cucchiaio che la madre gli porge : soltanto che in lei la bocca era il sesso⁷⁵ » (*Ibid.*). Le monstre Cecilia, à l'appétit insatiable, possède donc Dino qui, de son côté, entretient l'illusion de posséder la jeune femme. Il ne se rend pas compte que, dans sa tentative de saisir l'autre, c'est en réalité lui qui se jette en pâture à celui qu'il croit posséder⁷⁶.

Cecilia se donne en outre de manière « automatica e inconsapevole », elle agit dans la sexualité comme elle agit dans la vie: tel un automate. En effet, Cecilia a dix-sept ans, environ la moitié de l'âge de Dino. Elle appartient à la génération successive et cela est lourd de conséquences sur sa vision du monde, son rapport au réel, sa sexualité et son désir. Comme l'a souligné Marco Antonio Bazzocchi : « a livello psicologico la malattia della noia è tipica di Dino e della sua classe borghese. Tuttavia nel passaggio generazionale quel tipo di noia sta diffondendosi nelle generazioni più giovani non più come sofferenza, ma come abitudine di vita⁷⁷ ». Car oui, comme Dino et toute la classe bourgeoise, Cecilia souffre de noia, mais sans jamais s'interroger sur sa cause. Comme le note son amant :

⁷⁴ « adolescente de la taille et en dessus, femme de la taille et en dessous, Cecilia rappelait quelque peu l'idée de ces monstres décoratifs qui sont représentés dans les fresques antiques : espèce de sphinx ou de harpie, au buste impubère greffé, créant un effet grotesque, sur un ventre et deux jambes puissants ».

⁷⁵ « [un] enfant qui, obéissant, ouvre la bouche à la cuiller que la mère lui tend : seulement que, chez elle, la bouche était le sexe ».

⁷⁶ Bazzocchi, M. A., *Il codice del corpo*, Bologna, Pendragon, 2016, p. 141.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 143, « au niveau psychologique, la maladie de la noia est typique de Dino et de sa classe bourgeoise. Toutefois, avec le passage de génération, ce type de noia se diffuse parmi les générations plus jeunes non plus comme souffrance, mais comme habitude de vie ».

l'indifferenza di Cecilia verso di me, subito dopo l'amore, era semplicemente una mancanza completa di rapporti molto simile a quella che mi faceva tanto soffrire e que io chiamavo noia ; soltanto que Cecilia, al contrario di me, non soltanto non ne soffriva affatto, ma anche non ne parve esserne consapevole. Era, insomma, come se lei fosse nata con quel distacco dalle cose que a me pareva l'intollerabile modificazione di una condition originaria ben diversa ; come se ciò que a me sembrava una specie di malattia, in lei fosse un fatto sano e normale⁷⁸. (pp. 110-111)

Il s'agit pour elle de l'ordre naturel des choses : ce manque de rapport à la réalité ne crée aucun malaise chez la jeune fille. Tout comme chez la mère de Dino, la façon de s'exprimer de Cecilia est emblématique de ce phénomène, pour le dire avec les mots de Sharon Wood :

Cecilia's speech is tautological in that a proposition is expressed only in terms of itself : hence her repetitive statements as "different means different", "nothing means nothing" [...]. The failure of language in tautology to correlate to anything outside itself makes meaning impossible and language itself irrelevant⁷⁹.

Et Cecilia et la mère parlent avec Dino, mais parler n'est pas forcément communiquer, parler ne veut pas dire transmettre un véritable contenu sémantique.

De la même manière, les problématiques liées aux rapports humains tels que la jalousie ou le désir de possession sont totalement étrangers à Cecilia du fait même qu'elle n'entretient aucun véritable rapport avec un hypothétique Autre, elle ne recherche que son propre plaisir. Pour Cecilia, passer une journée avec Dino ou Luciano est indifférent dans le sens où chacun lui en apporte. Tous deux, bien que différents, sont interchangeables. Or qu'il s'agisse de Freud, de Fromm, de Lacan ou de tout autre penseur que nous convoquerons dans ce travail, tous s'accordent sur un point : au centre de l'amour se trouve l'unicité de l'autre, sa singularité irréductible. « Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde », s'écriait Alceste, le misanthrope de Molière. Pour reprendre les mots de Massimo Recalcati à propos de la théorie lacanienne : « se per il desiderio prevale la metonimia come fuga incessante verso l'Altra Cosa, l'amore eleva l'oggetto alla dignità di un oggetto insostituibile nella sua singolarità⁸⁰ ». Lorsque la

⁷⁸ « l'indifférence de Cecilia verso di me, tout de suite après l'amour, était simplement un manque complet de rapports très similaire a ce qui me faisait tant souffrir et que j'appelais la noia ; seulement que Cecilia, au contraire de moi, non seulement n'en souffrait pas le moins du monde, mais en outre ne semblait pas même en être consciente. C'était, en somme, comme si elle était née avec cet écart aux choses qui m'apparaissait comme l'intolérable modification d'une condition originelle bien différente ; comme si ce qui pour ma part semblait une maladie était pour elle un fait sain et normal ».

⁷⁹ Wood S., *Woman as Object*, op. cit., p. 110, « Le discours de Cecilia est tautologique dans le sens où la proposition y est exprimée uniquement comme fin en soi, d'où ces sentences répétitives telles que "différent signifie différent", "rien signifie rien". L'échec du langage dans la tautologie de se mettre en corrélation avec quoi que ce soit en dehors de lui-même rend la signification inexistante et le langage lui-même impertinent ».

⁸⁰ In *Jacques Lacan*, op. cit., p. 323, « Si pour le désir prévaut la métonymie comme fuite incessante vers l'Autre Chose, l'amour élève l'objet à la dignité d'un objet irremplaçable dans sa singularité ».

jalousie de Dino vis-à-vis de l'acteur Luciano, avec qui Cecilia entretient une relation, atteint son paroxysme, Cecilia apparaît toujours calme et sereine, ne parvenant pas à comprendre les emportements du jeune peintre, proposant même qu'il fasse connaissance avec Luciano afin que tous deux deviennent amis. À cette proposition, Dino réalise la différence irréductible séparant sa génération de celle de Cecilia :

Non dissi niente ; ma pensai che un mondo fatto a somiglianza di Cecilia sarebbe stato assai diverso da quello in cui vivevamo, promiscuo, privo di limiti e di contorni, informe, casuale e irreali, nel quale tutte le donne appartenevano a tutti gli uomini e nessuna donna aveva un uomo solo⁸¹. (p. 293)

Mais Dino, au contraire de ses cadets, n'accepte pas ce type de relations libres et informes et n'a pas renoncé à établir un rapport avec le réel. Il veut mettre fin à cette souffrance par l'établissement d'un lien qui interromprait le sentiment de noia et qui permettrait à Cecilia de se soustraire au flux incessant du désir qui la pousse perpétuellement vers de nouveaux amants. Établir ce lien passe, dans l'esprit de Dino, par la possession physique. Si la peinture ne permet pas de véritablement posséder le corps de l'Autre dans le sens où le tableau demeure simple représentation, Dino entretient l'illusion de pouvoir saisir ce corps qui lui échappe à travers l'acte sexuel. Cette possession physique devant logiquement l'amener à la vérité complète de cet autre qu'est Cecilia et le guérir ainsi de sa maladie.

Ces tentatives de possessions se soldent cependant toutes par un échec. Comme nous l'avons souligné, de par sa perversité, c'est Cecilia qui possède Dino et non pas le contraire. Peu importe combien de fois celui-ci répète ses efforts de possession, il ne parvient jamais à atteindre la vérité intime de la jeune fille :

così che, se per un miracolo della natura, fossi stato capace di prenderla non già due volte di seguito, ma duecento, alla fine mi sarei trovato altrettanto insoddisfatto che la prima volta. Insomma, io la possedevo^o; se non altro perché, prendendola, sperperavo l'energia di cui avrei avuto bisogno per possederla sul serio. in una maniera, però, che non riuscivo a immaginare, almeno per il momento⁸². (pp. 171-172)

Dino maintient malgré tout cette illusion que la possession manquée n'est que temporaire, il n'a pas trouvé la bonne solution « pour le moment ». Il espère toujours

⁸¹ « Je ne dis rien, mais je pensai alors qu'un monde fait à l'image de Cecilia aurait été sensiblement différent de celui dans lequel nous vivions, promiscu, privés de limites et de contours, casuel et irréal, dans lequel toutes les femmes appartenaient à tous les hommes et aucune femme à un seul homme ».

⁸² « ainsi, même si par un miracle de la nature, j'avais été capable de la prendre non pas deux fois de suite, mais deux cents, au final je me serais retrouvé tout autant insatisfait que la première fois. En somme, plus je la prenais, moins je la possédais ; ne serait-ce que parce que, en la prenant, je dépensais l'énergie de laquelle j'aurais eu besoin pour la posséder de manière définitive, manière que, cependant, je ne parvenais pas à imaginer, du moins pour le moment ».

pouvoir démêler ce nœud problématique de l'incapacité de posséder par la peinture ou par l'acte sexuel :

Così, come sempre sentivo che c'era un nesso tra la crisi della mia pittura e la relazione con Cecilia ; tra l'impossibilità di dipingere la tela sul cavalletto e quella di possedere Cecilia sui cuscini del divano ; come c'era stato un nesso tra la qualità esecrabile della pittura di Balestrieri e il carattere del suo rapporto con Cecilia. Era un nesso oscuro e minaccioso^o; allo stesso modo, nel mezzo di un deserto, sono significativi, per il viaggiatore che sia smarrito, gli ossami bianchi sparsi sulla sabbia⁸³. (p. 278)

Il finit par s'en rendre compte par lui-même, mais posséder de cette manière est tout simplement impossible. Le problème ne se situe pas uniquement dans la perversité de Cecilia : la possession physique ne peut mener à une connaissance de l'objet du désir si elle n'est pas supportée par la volonté de connaître autrui et cette volonté doit être réciproque. Or comment Cecilia, perdue dans la noia, pourrait-elle manifester un désir de la sorte ? Dans le *Séminaire XX*, Lacan mettait en avant l'impossibilité même du rapport sexuel. Par impossibilité du rapport, il ne nie pas bien entendu l'irréalité de l'acte sexuel, mais bien la possibilité d'établir un rapport entre deux personnes s'adonnant au coït : « [l'atto sessuale] non potrà mai ridurre la disarmonia fondamentale che caratterizza strutturalmente quel rapporto. *Per quanti rapporti sessuale io possa avere, nessun rapporto sessuale mi permetterà di mai "di fare e di essere Uno con l'Altro"*⁸⁴ ». Le cas de Dino et Cecilia est emblématique de ce que Lacan nomme la « jouissance phallique ». Dans ce type de jouissance, le je ne parvient jamais véritablement à faire un avec l'autre, car la jouissance du phallus se situe entre les deux sujets et l'objet de leurs désirs réciproques. La jouissance se situe au niveau du phallus qui représente une barrière entre celui-ci et le corps de l'autre. Le sujet ne peut ressentir ce que ressent le corps de l'autre. L'union réalisée de cette manière n'est qu'un simulacre : « il rapporto sessuale non esiste perché l'Uno del godimento non può mai incontrare il godimento del corpo dell'Altro⁸⁵ ». Ce type de jouissance est, en général, le parangon de la sexualité masculine qui tente de posséder, à travers la pénétration, le

⁸³ « Ainsi, comme toujours, je sentais qu'il y avait un lien entre la crise de ma peinture et ma relation avec Cecilia ; entre l'impossibilité de peindre la toile sur le chevalet et celle de posséder Cecilia sur les coussins du divan ; comme il y avait eu un lien entre la qualité exécrationnelle de la peinture de Balestrieri et le caractère de son rapport avec Cecilia. C'était un lien obscur et menaçant ; de la même manière, au milieu d'un désert, ont une signification, pour le voyageur qui est perdu, les ossements blancs répandus sur le sable ».

⁸⁴ Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, p. 484, nous soulignons, « [l'acte sexuel] ne pourra jamais réduire la disharmonie fondamentale qui caractérise structurellement ce rapport. *Peu importe le nombre de rapports sexuels que je peux avoir, aucun rapport ne me permettra jamais "de faire et d'être Un avec l'Autre"* ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 485, « le rapport sexuel n'existe pas, car l'Un de la jouissance phallique ne peut jamais rencontrer la jouissance du corps de l'Autre ».

corps de la femme qui se donne à lui. Mais, dans le cas de *La noia*, de par le côté pervers de Cecilia, il est amusant de noter que Dino n'a pas le monopole de la jouissance phallique. Il faut bien garder à l'esprit que, pour Lacan, la jouissance phallique n'est pas la propriété exclusive de l'homme au sens du sexe biologique, mais bien du sexe choisi lors de la puberté. Une femme peut se comporter comme un homme dans l'acte sexuel et vice-versa⁸⁶, c'est la sexualisation de l'individu en tant que sexe masculin ou féminin et non pas le sexe biologique qui décide quelle(s) forme(s) sa jouissance va revêtir. Dino se retrouve donc à nouveau dans une impasse, car même s'il renonçait de son côté à ce type de jouissance, il faudrait également que Cecilia le fasse ; or ce changement de paradigme est impossible sans prise de conscience, prise de conscience dont Cecilia est incapable.

Mais comment faire alors pour dépasser ce stade de la jouissance phallique ? Il faudrait pour ce faire que Dino puisse établir un rapport avec Cecilia, mais ce rapport ne peut demeurer uniquement confiné à la sphère sexuelle et Dino en est parfaitement conscient : les interrogatoires répétés à Cecilia ou à sa mère ont pour but l'établissement d'un contact, la véritable intimité, voie d'accès à la vérité de l'autre passe par cela : « Eppure, come ho detto, bisognava parlare. L'intimità recente dell'amore fisico mi ispirava il desiderio di un'altra e più vera intimità degli affetti la quale, come sapevo, non si poteva ottenere che attraverso la parola⁸⁷ » (p.111). Mais si le fait même de communiquer est impossible, comment imaginer pouvoir atteindre les autres objectifs ? La nécessité de connaître l'autre, de savoir ce qu'il ressent, de lui témoigner de l'affection, mais également les caresses qui permettent de prendre conscience de la réalité et de la singularité de son corps, de tenter de comprendre ce que celui-ci éprouve au moment de la jouissance⁸⁸, sont autant d'étapes fondamentales qui permettent de reconnaître l'autre comme sujet et de dépasser ainsi le simple stade de la satisfaction des pulsions animales. Cette satisfaction primaire ne concerne que le désir sexuel, désir qui pose le problème d'être autoréférentiel et insatiable : à peine a-t-il atteint la satisfaction grâce à un objet qu'il va se mettre immédiatement en quête d'un autre, et ce dans un mécanisme de répétition infini. C'est ce que Lacan nomme la métonymie du désir, la fuite des signifiants. Cette éternelle répétition est fondamentalement malheureuse, car

⁸⁶ Voir *Ibid.*, pp. 474-478.

⁸⁷ « Et pourtant, comme je l'ai dit, il fallait parler. L'intimité récente de l'amour physique m'inspirait le désir d'une autre et plus véritable intimité des affects qui, comme je le savais, ne pouvait s'obtenir qu'à travers la parole ».

⁸⁸ Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, pp. 540-541.

elle ne résout que la tension créée par le désir (qui est autoréférentiel) de manière momentanée. La tension ne va pas tarder à se raviver. Dino est condamné : la répétition ne pouvant céder le pas à l'union que si deux sujets se rencontrent et s'abandonnent l'un à l'autre⁸⁹. Le cas de Dino qui s'acharne à la possession de l'objet Cecilia est tout à fait incompatible avec cette configuration. Il est par ailleurs parfaitement conscient que la simple possession du corps de Cecilia est insuffisante : « il corpo di Cecilia non era Cecilia e quel che fosse Cecilia io non riuscivo a saperlo⁹⁰ » (p. 229). Or comment demander à Cecilia de reconnaître l'existence d'un autre sujet ? De s'abandonner à lui ? Et surtout de s'intéresser à lui, de chercher sa vérité intime ? Elle ne peut y arriver (et d'ailleurs ne considère même pas cette possibilité), car elle n'entretient aucun rapport avec le réel. L'acharnement de Dino est voué à l'enfer de la répétition. Comme escompté, nous pouvons voir ici que la frontière entre l'éros subversif et l'éros sociologique est plus que ténue : le problème principal se trouvant sur le chemin de l'éros semblant être avant tout la génération qui sépare Dino et Cecilia et la séparation irréductible conséquente entre eux deux. L'éros subversif évoqué dans *Teorema* ne semble pas avoir voix au chapitre chez Moravia, car cet éros subversif requiert un rapport avec une réalité, même s'il s'agit d'une transcendance incarnée, inexistant dans ce cas.

2.3.3. Échec de la possession à travers le sadisme

Nous l'avons esquissé ci-dessus, les tentatives de possession de Dino peuvent revêtir différentes formes. Une de celles-ci est la cruauté, le sadisme. Erich Fromm l'avait souligné : l'homme étant habité d'un besoin irréductible d'union avec l'Autre, il ne connaîtra pas le repos tant que cette union ne sera pas réalisée, quitte à faire usage de la violence dans l'illusion de pouvoir ainsi accéder au secret de la personne aimée.

Nous ne pouvons nous empêcher d'avoir le désir de pénétrer dans le secret de l'âme humaine, dans ce noyau le plus intime de l'homme qui est "lui". Il y a une façon, désespérée peut-on dire, de prendre connaissance de ce secret : c'est d'exercer sur autrui une emprise complète, une emprise qui lui fait faire ce que nous voulons, sentir ce que nous voulons ; qui le transforme en chose, notre chose, notre possession. À son degré ultime, cette tentative de connaître confine au sadisme, au désir et à la capacité de faire souffrir un être humain ; de le torturer, de le contraindre à trahir son secret dans la souffrance⁹¹.

⁸⁹ Voir *Ibid.*, p. 526.

⁹⁰ « le corps de Cecilia n'était pas Cecilia et ce qu'était Cecilia je ne réussissais pas à le savoir ».

⁹¹ Fromm, E., *L'art d'aimer*, trad. fr. de J-L Laroche et Françoise Tchong, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 47.

Le sadisme est voué à la défaite, car il réduit l'autre à un objet, à une chose, il le prive de son statut de sujet. Dans ces conditions, nous l'avons vu, pas d'union ou d'accès à la vérité possibles. Comme dans le cas de la représentation picturale, la réduction d'autrui un objet n'est qu'une illusion délétère.

Dino se remémore donc son enfance lorsqu'il se mettait à torturer psychologiquement son chat afin de créer un rapport avec lui, rapport que la noia empêchait d'exister. Fromm souligne également chez l'enfant le lien qui existe entre sadisme et connaissance :

Ce chemin vers la connaissance apparaît souvent en toute clarté chez les enfants. Ils démontent un objet, le démolissent afin de le connaître ; ou bien ils désassemblent un animal, arrachent cruellement les ailes d'un papillon pour en forcer le secret. Cette cruauté est en fait sous-tendue par une motivation plus profonde : le désir de connaître le secret des choses de la vie⁹².

Dino se demande si cette cruauté ne pourrait lui permettre d'accéder à Cecilia, de créer un rapport avec elle, de la même manière qu'il en avait établi un avec son chat malgré le caractère sadique et inconscient de cet acte : « Ora io avrei giocato con lei come avevo giocato col gatto ; ma questa volta sarei stato del tutto consapevole del vero movente del gioco, che era la volontà di ristabilire, attraverso la crudeltà, il rapporto con le cose interrotto dalla noia⁹³ » (p. 121). Dino n'étant pas cruel par nature, sa première tentative de « jouer » avec Cecilia sera également la dernière. Cependant, le besoin d'union, de connaître l'autre, habite toujours le jeune homme. La représentation picturale, la cruauté, la possession physique ne permettant pas de « forcer le secret », pour reprendre une expression chère à Fromm, quelles solutions s'offrent encore à Dino ?

2.3.4. Échec de la possession à travers l'argent

Dino méprise l'argent, cet argent par lequel sa mère tente de le garder auprès de lui et d'acheter son affection comme elle l'avait fait avec son père avant lui. Dans ce monde bourgeois, l'argent permet de tout acheter, même les sentiments, et cette attitude fait horreur au jeune peintre. Pourtant, face à ses insuccès répétés, Dino essaie de se libérer de sa souffrance en possédant Cecilia par cet argent tant haï. Même si, dès le début les choses se présentent sous de mauvais auspices, car, et Dino en est pleinement conscient, la possession par l'argent est à nouveau synonyme de rétrogradation du sujet au rang d'objet inanimé :

⁹² *Ibid.*, p. 48.

⁹³ « À présent, j'aurais joué avec elle comme j'avais joué avec le chat ; mais cette fois, j'aurais été parfaitement conscient du motif du jeu qui était la volonté de rétablir, à travers la cruauté, le rapport avec les choses interrompu par la noia ».

alla fine avrei provato per lei lo stesso sentimento che provavo per quelle donne dopo che le avevo pagate : un senso di possesso scontato e sovrabbondante, di riduzione della persona che aveva ricevuto il denaro ad oggetto inanimato, di svalutazione completa dovuta, appunto, alla valutazione mercenaria⁹⁴. (p. 255)

Certes, une relation amoureuse n'est pas bâtitissable sur de telles bases, mais cela pourrait au moins permettre à Dino de se débarrasser de son obsession pour la jeune fille : celle-ci reléguée au rang d'objet, la noia devrait logiquement faire son apparition et donc briser les liens qui enchaînent Dino à elle. À partir du chapitre huit, il commence par conséquent, à chaque rendez-vous avec Cecilia, à placer dans la main de la jeune fille une somme d'argent variable, sans bien entendu que cette dernière n'y prête la moindre attention ou que la variabilité des sommes ne l'affecte d'aucune manière, et ce bien qu'elle vive dans le dénuement.

L'établissement du parallèle Cecilia/prostituée ne dépend pas de la seule volonté de Dino à la reléguer à ce rôle de femme échangeant des faveurs contre de l'argent : intrinsèquement, l'argent introduit une connotation sexuelle des rapports et le passage du sujet au rang de simple objet. Moravia exprimait cette idée dans ses entretiens avec Jean Dufлот : « il denaro ha preso logicamente un significato sessuale. Partecipa della simbologia erotica. Nel rapporto tra uomo e donna, il denaro non è il denaro, è il simbolo erotico che indica la trasformazione della donna in oggetto⁹⁵ ». Poussant cette logique jusqu'à l'extrême, Dino va recouvrir le corps de Cecilia de billets de banque, tel un Zeus tombant en pluie d'or sur Danaé, un tableau représentant cette scène trônant dans la chambre de sa mère où il va s'adonner à cette mascarade. Il espère ainsi la transformer définitivement en objet qu'il est possible de posséder, mais également la convaincre de l'épouser afin qu'elle devienne sa propriété exclusive. Cependant, après s'être prêtée au jeu, Cecilia glisse à nouveau entre ses doigts et refuse définitivement la proposition de mariage qui lui a été faite :

Compresi che la dolcezza della sua voce era quella dell'eccitazione che le aveva ispirato il gioco dei biglietti. Un'eccitazione che, nella mia intenzione, avrebbe dovuto permettermi di possederla

⁹⁴ « au final j'aurai éprouvé pour elle le même sentiment que j'éprouvais pour ces femmes après les avoir payées : un sentiment de possession prévisible et surabondant, de réduction de la personne qui avait reçu l'argent à objet inanimé, de dévaluation complète due, justement, à l'estimation mercenaire ».

⁹⁵ Dufлот, J., *Entretiens avec Alberto Moravia*, cité in Bazzocchi, M. A., *Il codice del corpo, op. cit.*, p. 143, « l'argent a pris logiquement une signification sexuelle. Il participe à la symbolique de l'érotique. Dans le rapport entre l'homme et la femme, l'argent n'est pas l'argent, il est le symbole érotique qui indique la transformation de la femme en objet ».

attraverso il denaro⁹⁶; e che invece, dopo il suo rifiuto, la faceva essere, una volta di più, sfuggente e inafferrabile⁹⁶. (p. 329)

Cecilia demeure, encore et toujours, insaisissable. La tentative de réduction du sujet à l'objet bute encore une fois contre le fait que le corps de Cecilia est son corps et que Cecilia est Cecilia. L'impossibilité d'établir un rapport avec elle, qui dépend également de la réciprocité, impossible, d'un tel rapport, condamne toutes les tentatives d'objectivation et de subjectivation auxquelles se livre Dino et interdit en même temps tout espoir possible d'une relation d'amour.

L'ultime tentative de Dino est, de manière assez classique, la tentative de possession, ou de libération des chaînes du désir, par le meurtre : « io pensai che la sola maniera, forse, di possedere Cecilia era ucciderla. Uccidendola l'avrei strappata a tutto ciò che la rendeva inafferrabile e l'avrei chiusa nella prigione definitiva della morte⁹⁷ » (p. 331). Cependant, il se rend compte avant de commettre l'irréparable de l'absurdité de ce procédé : comment établir un rapport avec Cecilia si celle-ci disparaît ?

Questo delitto, almeno per quanto riguardava lo scopo che mi proponevo era inutile, sarebbe stato inutile. In realtà, invece di possedere Cecilia e di liberarmi di lei, sarei riuscito soltanto ad assicurarle una autonomia definitiva ; avvolta in un mistero ormai suggellato dalla morte, lei mi sarebbe allora fuggita per sempre, senza rimedio⁹⁸. (p. 331)

Jusqu'au dernier moment et jusqu'à sa tentative de suicide, Dino entretient l'illusion d'une possible communication avec Cecilia, mais à chaque nouvelle tentative, son désir lui joue le même tour. Comme nous l'avons vu, le désir peut être motivé par une simple pulsion sexuelle comme par la volonté plus profonde de percer le secret de l'autre, mais, dans ce deuxième cas, il requiert la participation active de la personne vers laquelle le désir porte. Sans cette participation, le sujet peut finir par verser dans le sadisme afin de tenter (en vain) de s'emparer de force de ce secret. Moravia semble d'ailleurs partager le point de vue de Fromm quand ce dernier soutient que l'humain est naturellement porté à cette découverte intime et que la nature humaine ne se situe pas simplement dans l'acte du coït :

⁹⁶ « Je compris que la douceur de sa voix était celle de l'excitation que lui avait inspirée le jeu des billets. Une excitation qui, selon mon attention, aurait dû me permettre de la posséder à travers l'argent ; et qui en revanche, après son refus, la rendait, encore une fois, fuyante et insaisissable ».

⁹⁷ « je pensai à ce moment que la seule manière, peut-être, de posséder Cecilia était de la tuer. En la tuant, je l'aurais arrachée à tout ce qui la rendait insaisissable et je l'aurais enfermée dans la prison définitive de la mort ».

⁹⁸ « Ce délit, tout du moins pour l'objectif que je m'étais fixé, aurait été inutile. En réalité, au lieu de posséder Cecilia et de me libérer d'elle, j'aurais uniquement réussi à lui assurer une autonomie définitive ; enveloppée dans un mystère désormais scellé par la mort, elle m'aurait échappé pour toujours, sans remède ».

Mi accorgevo di questa modificazione del nostro rapporto soprattutto per il modo diverso con il quale avevo considerato in principio e adesso consideravo l'amore fisico que era, pure, il solo possibile tra me e Cecilia. In principio, dunque, esso era stato quelque chose de molto naturale, in quanto mi era sembrato que in esso la natura superasse se stessa e diventasse umana e anche più que umana ; adesso, invece, esso mi colpiva soprattutto per la mancanza di naturalezza, come un atto in certo modo contro natura, cioè artificioso e assurdo⁹⁹. (p.117)

Le fait d'être porté uniquement sur l'amour physique est également considéré comme contraire à l'essence de l'être humain selon Lacan, pour reprendre le deuxième penseur évoqué dans ce chapitre. L'humain se différencie effectivement de l'animal, toujours selon le psychanalyste français, par son besoin de transcendance, transcendance pouvant être le besoin de reconnaissance et d'amour que l'on exprime vis-à-vis de la personne aimée. Le manque de reconnaissance de la part de l'autre peut avoir des conséquences dramatiques pour le sujet : dans le cas où ce dernier, comme dans le cas de Dino, décide de faire fi de ce besoin de transcendance et tente de réduire l'autre au statut d'objet afin de pouvoir le posséder et ainsi assouvir son désir, il se condamne lui-même au cercle infini de la répétition du désir insatiable. Ce désir qui se précipitera vers un autre objet à peine l'aura-t-il saisi ou continuera indéfiniment à poursuivre le même objet tant qu'il n'aura pas réussi à s'en emparer.

En ce qui concerne Cecilia, l'éros, réduit chez elle au statut de simple mécanique, ne vise que sa propre satisfaction. Elle est de cette manière, sans toutefois s'en rendre compte, condamnée de la même manière au cercle infini de la répétition. La reconnaissance de l'autre comme sujet et surtout l'abandon total à l'autre, n'est en rien envisageable en ce qui concerne les membres de la génération de Cecilia. À ce propos, il est intéressant de noter que l'éros de Dino a tendance à le pousser à découvrir la vérité d'autrui, vestige probable d'une quête de transcendance que sa génération poursuit encore, mais qui est étrangère à la nouvelle :

mi spogliavo anch'io ; e [...] non potei fare a meno di rivolgere lo sguardo al mio sesso, quasi temendo che non fosse in stato di erezione, come avrei potuto temere giudicando dalle mie riflessioni. Ma lo era ; e mai come in quel momento ammirai la forza della natura che, per così dire, mi faceva desiderare senza vero desiderio¹⁰⁰. (p. 166)

⁹⁹ « Je m'apercevais de cette modification de notre rapport surtout à la façon différente dont j'avais considéré au début et je considérais maintenant l'amour physique qui était, pourtant, le seul possible entre moi et Cecilia. Au début, donc, celui-ci avait été quelque chose de très naturel dans le sens où il m'avait semblé qu'en lui la nature se dépassait elle-même et devenait humaine et même plus qu'humaine ; à présent, en revanche, celui-ci me frappait surtout par son manque de naturel, comme un acte, en quelque sorte contre nature, c'est-à-dire artificiel et absurde ».

¹⁰⁰ « je me déshabillai moi aussi ; et [...] je ne pouvais faire à moins de diriger mon regard vers mon sexe, craignant presque qu'il ne fût pas en érection, comme j'aurais pu le craindre en jugeant de mes réflexions. Mais il l'était ; et jamais comme en ce moment, j'admirai la force de la nature qui, pour ainsi dire, me faisait désirer sans véritable désir ».

Certes, il s'agit là d'un désir qui reste cantonné au domaine physique, mais qui est désir de connaître malgré tout. L'éros de Dino est révélateur d'un état antérieur à la génération de Cecilia où le simple mécanisme physique comprenait également un désir d'aller à la rencontre de l'autre, même si, nous le répétons, cette rencontre ne peut véritablement avoir lieu si elle n'est pas accompagnée de la volonté d'établir un rapport, si elle n'est pas accompagnée de la parole. Sans la parole, et le vain babillage bourgeois n'est pas parole, le rapport à l'autre demeure un mirage. Cela dit, il est également impossible à établir sans l'acte sexuel qui en est une des conditions nécessaires. Le sexe, en effet, écrit Dominique Fernandez :

is not an end in itself, object of contemplation and delight : above all, sex is the instrument of the relationship with the world, that which permits man to enter into contact with other people and with the material world and to discover, beyond his moral and intellectual solitude, a possible fraternity, a common participation with others¹⁰¹.

Malheureusement pour Dino, l'éducation qu'il a reçue et la richesse dans laquelle il a baigné, court-circuitent définitivement l'éros, le rapport avec le réel devient impossible malgré les efforts répétés et ce quel que soit le plan (linguistique, artistique, sexuel) sur lequel ils se situent.

Comme dans le cas de *Teorema*, le vernis bourgeois, la forme, empêche les membres de la bourgeoisie d'affronter de manière directe, et d'ainsi dépasser, le malaise qui les ronge. Outre à la perte du sacré dans la bourgeoisie, Pasolini mettait l'accent sur le vide intérieur qui habitait les bourgeois. Moravia avait déjà traité de ce second phénomène présenté à travers la noia des nantis. Dans ces conditions, l'émergence d'un désir poussant vers cette réalité semble quasiment impossible, la névrose de la répétition perpétuelle dans laquelle sombre Dino apparaît comme seul horizon possible. La famille de *Teorema* avait l'hôte (même si ce dernier les a abandonnés) et disposait ainsi d'un moyen de renouer avec un monde perdu. Dino n'a que sa mère et Cecilia, comment espérer une résolution du problème avec de tels adjuvants ? Le roman semble toutefois se clore sur une lueur d'espoir : après son suicide manqué, Dino, allongé sur son lit d'hôpital, contemple un cèdre par la fenêtre tout en pensant à Cecilia. Or, tandis qu'il s'abandonne à la contemplation, il semble de la même manière renoncer à la volonté de

¹⁰¹ In *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, cité in Wood, S., *Woman as Object*, op. cit., p. 6, « [Le sexe] n'est pas une fin en soi, objet de contemplation et de plaisir : par-dessus tout, le sexe est l'instrument de la relation avec le monde qui permet à l'homme d'entrer en contact avec d'autres personnes et avec le monde matériel et de découvrir, derrière sa solitude morale et intellectuelle, une fraternité possible, une participation commune avec les autres ».

posséder Cecilia pour la laisser vivre comme elle l'entend, comme s'il la considérait finalement comme une subjectivité propre et, surprise, la noia cesse de se manifester :

Io ero qui nella clinica, mi ripetevo ogni tanto, e lei era laggiù a Ponza, con l'attore ; e noi eravamo due e lei non aveva niente a che fare con me e io non aveva a che fare con lei, e lei era fuori di me come io era fuori di lei. E, insomma, io non volevo più possederla bensì guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla, allo stesso modo che contemplavo l'albero attraverso i vetri della finestra. Questa contemplazione non avrebbe mai avuto fine appunto perché io non desideravo che finisse, cioè non desideravo che l'albero, o Cecilia, o qualsiasi altro oggetto al di fuori di me, mi annoiasse e di conseguenza cessasse per me di esistere. In realtà, come mi accorsi improvvisamente, con un senso quasi di meraviglia, io avevo definitivamente rinunciato a Cecilia ; e, strano a dirsi, proprio a partire da questa rinunzia, Cecilia aveva cominciato ad esistere per me¹⁰². (p. 344)

Le besoin de possession physique (besoin reflétant d'ailleurs parfaitement l'éducation bourgeoise de Dino dont il ne réussit jamais à se défaire totalement malgré ses efforts) semble donc avoir laissé la place à une reconnaissance de l'altérité et une mise à l'écart des préceptes éducatifs bourgeois :

“Contemplazione” is the renunciation of the oppositional and hierarchical structure postulated by bourgeois economic, sexual and linguistic practice. It means separation and differentiation, and Cecilia's physical absence is no longer a source of anxiety. Cecilia is granted, nominally at least, the status of subject ; she will no longer be the object of his sexual aggression¹⁰³.

Wood cite également cette phrase de Dino qui marque son renoncement: « quest'amore poteva o non poteva accompagnarsi con il rapporto fisico¹⁰⁴ » (p. 346). Bien entendu, et surtout dans la perspective de ce travail, ce renoncement pourrait apparaître comme une défaite: l'éros renoncerait ainsi simplement à établir un rapport avec les objets du réel. Wood le souligne d'ailleurs :

Yet it can be described critically too, as the renunciation of the desire to act on and change reality, a loss of will and purpose, and a form of passive acquiescence to the status quo : it can be seen as an acknowledgment of the futility of struggle and searching, an affirmation that all we can do is adapt ourselves to the present¹⁰⁵.

¹⁰² « J'étais ici à la clinique, je me répétais de temps à autre, et elle était là-bas à Ponza, avec l'acteur ; et nous étions deux et elle n'avait rien à faire avec moi et je n'avais rien à faire avec elle, et elle était hors de moi, comme j'étais hors d'elle. Et, en somme, je ne voulais plus la posséder, mais au contraire la regarder vivre, telle qu'elle était, c'est-à-dire la contempler, de la même façon que je contemplais l'arbre à travers la fenêtre. Cette contemplation n'aurait jamais connu de fin justement parce que je ne désirais pas qu'elle finisse, c'est-à-dire que je ne désirais pas que l'arbre, ou Cecilia, ou n'importe quel autre objet au dehors de moi, m'ennuyât et, en conséquence, ne cessasse pour moi d'exister. En réalité, comme je m'en aperçus à l'improviste, non sans émerveillement, j'avais définitivement renoncé à Cecilia ; et, aussi étrange que ce soit à se dire, justement à partir de ce renoncement, Cecilia avait commencé à exister pour moi ».

¹⁰³ Wood, S., *Woman as Object*, op. cit., p. 118, « La contemplation est le renoncement à la structure oppositionnelle et hiérarchique postulée par l'économie, la sexualité et la pratique linguistique bourgeoises. La contemplation signifie séparation et différenciation, ainsi l'absence physique de Cecilia n'est plus une source d'anxiété. Le statut de sujet, de manière nominale tout du moins, est garanti à Cecilia ; elle ne sera plus désormais objet d'agressions sexuelles de la part de Dino ».

¹⁰⁴ « ce rapport pouvait ou pouvait ne pas s'accompagner du rapport physique ».

¹⁰⁵ Wood, S., *Woman as Object*, op. cit., p. 118, « [Ce renoncement] peut cependant être décrit également de manière critique comme étant la renonciation au désir d'agir sur la réalité et de la changer, une perte de

Ce renoncement peut donc être perçu comme positif ou négatif selon qu'on le considère comme une reconnaissance bienveillante de l'altérité ou comme l'échec avoué d'un possible rapport au réel, au lecteur de trancher. Pour notre part, nous privilégions la vision positive du renoncement à la possession physique, thème que sur lequel nous aurons tout le loisir de revenir dans les chapitres suivants.

volonté et de but, et une forme d'acquiescement passif au statu quo : cela peut être vu comme une prise de conscience de la futilité de la lutte et de la recherche, la confirmation que tout ce que nous pouvons faire est nous adapter au présent ».

2.3.5. *La vita interiore*, une palette de désirs

Les protagonistes féminins de *La noia* sont muets : en ce qui concerne la mère de Dino, nous l'avons vu ci-dessus¹⁰⁶, son langage se retrouve subordonné à la logique économique de sa classe sociale et ne peut donc pas prétendre au statut de communication. Cecilia quant à elle est muette dans le sens où, les rares fois qu'elle s'exprime, elle le fait à travers des tautologies qui ne véhiculent aucune réelle information. Le schéma de Jakobson d'un destinataire transmettant un message à un destinataire est parasité par le caractère autoréférentiel de la parole de Cecilia¹⁰⁷. Dans *La noia*, les femmes, particulièrement Cecilia, semblent être privées de la fonction de logos pour se retrouver uniquement guidées par un éros autoréférentiel qui ne vise que la satisfaction personnelle des pulsions sexuelles¹⁰⁸. Avec *La vita interiore*, publié en 1978, mais dont l'action se déroule en 1968, les choses vont diamétralement changer, pour ce qui en est des protagonistes féminins appartenant à la jeune génération en tout cas. Car Desideria, personnage principal de ce roman, parle, parle jusqu'aux limites de l'invraisemblable. Si le manque de parole peut être considéré comme une forme de névrose, son trop-plein n'est en aucun cas un bon signe non plus : le lecteur est face à un héros d'un tout nouveau type, mais ce héros se retrouve, comme ses prédécesseurs, dans une situation d'étrangeté vis-à-vis du monde extérieur et des objets qui le composent, étrangeté pouvant être lourde de conséquences pour le moi : « Moravia [...] has claimed for this women an "intellectualism" which reflects the changing position and consciousness of women in contemporary society : an intellectualism which brings with it, however the risk of neurosis¹⁰⁹ ».

Les protagonistes de *La vita interiore* sont, comme ceux des romans précédemment analysés, issus de deux générations différentes : d'un côté Viola et son amant Tiberi, parfaits exemplaires de la bourgeoisie romaine, de l'autre Desideria, fille adoptive de Viola, et Erostrato, jeune gigolo, tous deux rejetons du prolétariat italien. Encore une fois, chaque personnage entretient un rapport différent face à son propre désir, à sa

¹⁰⁶ Voir *supra*, pp. 46-47.

¹⁰⁷ Voir *supra*, p. 51.

¹⁰⁸ Voir Wood, S., *Woman as Object*, *op. cit.*, p. 81, « Women are constantly denied subjectivity and autonomy by the world of men and work, they are reduced to Eros, and Logos is denied them. », « La subjectivité et l'autonomie sont constamment refusées aux femmes par le monde des hommes et du travail ; elles sont réduites à l'éros, et le logos leur est dénié ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 82, « Moravia a proclamé pour ces femmes une forme d'intellectualisme qui reflète le changement de position de la conscience des femmes dans la société contemporaine, un intellectualisme qui comprend, toutefois, le risque de névroses ».

sexualité et au monde qui l'entoure en général. Tous doivent en outre se confronter au carcan idéologique bourgeois régulant les relations humaines et distordant la perception du réel. Encore une fois, nos protagonistes vont devoir lutter contre des tabous, contre cette idéologie essentiellement répressive, d'aucun la défendant, d'autres l'acceptant passivement tout en tentant de s'y soustraire discrètement, d'autres encore en l'affrontant. Ce qui va particulièrement nous intéresser ici, sont moins les causes de l'établissement de ces interdits par la bourgeoisie que leurs conséquences sur celui qui les expérimente au quotidien : « What is a stake here is what lies behind the taboo, what the breaking of taboos [...] tells us not only in sociological terms about societies which impose them, but about the unconscious mind which lives under the law of the taboo¹¹⁰ ». Car, si la révolution de Mai 68 a eu lieu, portant avec elle de formidables conquêtes dans le domaine de la liberté sexuelle comme il est communément admis, le constat de Moravia est bien plus amer :

But for Moravia the sexual revolution was no revolution at all, and did not bring any new freedoms. The new compulsion to sex, to intense and extreme experience of sexuality, had perhaps the effect not of inserting each sexual body into some kind of new cosmic order, but of revealing more clearly the gulf between the self and the world¹¹¹.

Nous allons à présent analyser le rapport de chaque personnage face à son désir de l'autre et donc face aux interdits auxquels il est confronté.

2.3.6. Viola et Tiberi, la vieille génération bourgeoise

Le désir érotomane et incestueux de Viola n'a rien de bien original ou, tout du moins, il s'agit d'un comportement que nous avons déjà pu observer chez certains protagonistes des romans que nous avons évoqués dans ce travail. Premièrement, Viola est « bifronte », à double-face :

Si, era diversa se vista di fronte o di dietro. Se la guardavi di faccia vedevi una donna matura, dal corpo sciupato, smontato, disfatto. Il collo appariva come macerato, con due o tre collane di rughe torno torno ; dal petto, i seni le pendevano giù simili a due sacchetti bruni sgonfi e vizzi ; il ventre, forse a causa di una gravidanza interrotta, era tutto un reticolato di pieghe sottili. Ma se le dicevi di voltarsi, allora vedevi la schiena di una donna giovane, sotto i trent'anni. Le spalle, il dorso, le

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 91, « L'enjeu est ici de mettre en lumière ce que les mensonges derrière le tabou, ce qu'enfreindre les tabous [...] nous dit et ce pas seulement en termes sociologiques à propos des sociétés qui les imposent, mais à propos de l'esprit inconscient qui vit sous la loi du tabou ».

¹¹¹ *Ibid.*, « Mais pour Moravia, la révolution sexuelle ne fut en rien une révolution et n'apporta aucune nouvelle liberté. La nouvelle compulsion au sexe, aux expériences intenses et extrêmes de la sexualité, n'ont peut-être pas inséré chaque corps sexuel dans un nouvel ordre cosmique, mais ont en revanche révélé de façon plus claire encore le gouffre existant entre le moi et le monde ».

natiche, le cosce apparivano misteriosamente e tuttavia eloquemmente graziose, sensuali, provocanti¹¹².

Ce côté bifide du physique de Viola, qui nous rappelle forcément la description du corps de Cecilia, reflète son comportement qui oscille constamment entre la tentative de jouer la mère de famille bourgeoise exemplaire et sa nymphomanie teintée de désir incestueux. Desideria, sa fille adoptive, le dit au *io* qui la questionne : « era ossessionata dalle cose che non aveva, soprattutto la famiglia e la società » et, d'un autre côté, « la sua vità si imperniava sull'erotismo¹¹³ » (p. 17). Viola fait fructifier son patrimoine, organise des réceptions et donne une bonne éducation à sa fille. Mais cette mère austère plonge également dans le stupre avec son amant, le financier Tiberi, et les gouvernantes de Desideria, tout en nourrissant un fort appétit sexuel vis-à-vis de cette dernière. Tout au long du roman, Viola s'efforce de coucher avec celle pour qui elle éprouve un violent désir, désir en symbiose parfaite avec la logique de possession bourgeoise : « Infine so benissimo che voglio portarti a fare l'amore con me e che penso di averne il diritto perché ti ho comprata dalla tua vera madre e non posso togliermi dalla testa che sei un oggetto di mia proprietà di cui posso fare quello che mi piace¹¹⁴ » (p. 189), déclare-t-elle à Desideria sous l'emprise de l'alcool. À l'ère de la société de consommation, l'autre est devenu une marchandise : Viola ayant payé un prix pour avoir Desideria, pourquoi ne pourrait-elle pas en jouir librement ? Que l'on juge ce rapport comme incestueux ou que l'on considère le comportement de Viola comme simplement odieux (il est vrai qu'il n'existe, à strictement parler, aucun lien de sang entre elle et Desideria), cette vision de la famille ne doit pas nous étonner étant donné le peu d'estime que Moravia lui-même avait pour cette institution. La famille est en effet, selon ses propos :

Un nucleo sociale nel quale coabitano persone di sesso diverso nel fiore dell'età con la proibizione di desiderarsi... La famiglia è basata sul tabù dell'incesto. E questo tabù può essere risolto in due modi: o con una specie di sublimazione e si ha la famiglia affettuosa in cui tutti si vogliono bene ; o con la

¹¹² Moravia, A., *La vita interiore*, Milano, Bompiani, 2000 (1978), p. 23, « Oui, elle était différente vu de face ou de dos. Si on la regardait de face, on voyait une femme mûre, au corps usé, abîmé, défait. Le cou apparaissait comme ayant macéré, avec deux ou trois colliers de rides autour ; de la poitrine, ses seins pendaient comme deux sachets bruns dégonflés et flétris ; le ventre, peut-être à cause d'une grossesse interrompue, était un véritable lacis de petits plis. Mais si on lui demandait de se tourner, on voyait alors le dos d'une femme jeune, de moins de trente ans. Les épaules, le dos, les fesses, les cuisses apparaissaient mystérieusement, et toutefois de manière éloquente, gracieuse, sensuelle, provocante ».

¹¹³ « Elle était en revanche obsédée par les choses qu'elle n'avait pas, en particulier la famille et la société. » ; « sa vie était basée sur l'erotisme ».

¹¹⁴ « enfin je sais parfaitement que je veux t'amener à faire l'amour avec moi et que je pense en avoir le droit parce que je t'ai acheté à ta véritable mère et que je ne peux pas m'ôter de la tête que tu es un objet de ma propriété dont je peux faire ce que je veux ».

nevrosi, cioè la famiglia in cui tutti si vogliono male come è stata rappresentata da Pirandello e dalla Compton Burnett¹¹⁵.

Nous avons écrit plus haut que le but de cette analyse de *La vita interiore* était d'observer comment les protagonistes se comportent par rapport aux différents mensonges constitutifs de la famille bourgeoise. À l'intérieur du macrocosme (qui serait la société), le mensonge est constitué par des individus qui prétendent vouloir le bien de leurs prochains, mais qui considèrent l'autre en réalité comme une marchandise à échanger, à posséder ou encore comme un obstacle à faire disparaître s'il devait venir à entraver la marche vers la réussite. Au sein du microcosme (qui serait la famille), le mensonge est constitué par le fait que la famille repose sur le tabou de l'inceste : le véritable lien entre ses différents membres ne serait donc pas la *philia* mais l'éros.

Rompant le tabou, Viola tente de s'emparer de sa fille adoptive de manière progressive. Elle débute par des caresses se voulant innocentes, des compliments sur son physique et des cadeaux. Très vite cependant, elle commence à montrer le vrai visage de son désir notamment en photographiant sans cesse Desideria et les différentes parties de son corps. La photo agit alors comme un ersatz de la possession véritable du corps de l'être aimé. Elle photographie Desideria devant le Cervin, Desideria nue, Desideria prenant une douche, Desideria se masturbant. Elle finit par prendre en photo chaque partie de son corps afin de composer un tableau duquel elle peut se repaître quand elle le souhaite. Comme elle passait chez Dino à travers la peinture, la possession, la tentative de saisir le réel, passe chez Viola à travers la photographie :

Io : Come spieghi questa mania di Viola per la Polaroid ?

Desideria : Non so: qualche cosa come una forma di voyeurismo esistenziale, l'idea di cogliere l'esistenza nel suo momento più ingenuo e più intimo. Ma Viola era sempre stata una brava fotografa, aveva sempre fatto delle fotografie. La Polaroid era la sua ultima scoperta e non faceva altro che fotografarmi : era la sua maniera di amarmi. Una volta mi ha fotografato tutta nuda, supina e con le gambe aperte : diceva che avevo il più bel sesso che avesse mai visto in vita sua. [...] Ha detto che voleva fotografarmi tutto il corpo, pezzo per pezzo, in tante fotografie particolari. Diceva che avrebbe messo tutte quelle fotografie in un album e l'avrebbe intitolato "Il corpo di Desideria"¹¹⁶. (pp. 253-254)

¹¹⁵ Maraini, D., *Il bambino Alberto*, cité in Wood, S., *Woman as Object*, op. cit., p. 90, « Un noyau social dans lequel cohabitent des personnes de sexe différent dans la fleur de l'âge avec l'interdiction de se désirer... La famille est basée sur le tabou de l'inceste. Et ce tabou peut être résolu de deux manières : ou par une espèce de sublimation, et vous obtenez ainsi la famille affectueuse dans laquelle tous s'aiment, ou alors par la névrose, c'est-à-dire la famille dans laquelle tous se détestent, comme elle a été représentée par Pirandello et par Compton Burnett ».

¹¹⁶ « Moi : Comment expliques-tu cette manie de Viola pour la Polaroid? Desideria : Je ne sais pas. Quelque chose comme une forme de voyeurisme existentiel, l'idée de cueillir l'existence dans son moment plus ingénu et plus intime. Mais Viola avait toujours été une bonne photographe, elle avait toujours fait des photographies. Le Polaroid était sa dernière découverte et elle ne faisait rien d'autre que

Viola possède ainsi, à défaut du corps de Desideria, une image de la réalité qu'elle pourra contempler à loisir¹¹⁷, mais cela se révélera, comme nous pouvons l'attendre, insuffisant, la possession conséquente n'étant que l'illusion de la possession.

Soulignons également un autre parallèle avec *La noia* : la symbolique érotique de l'argent au sein de la bourgeoisie. Après avoir surpris Viola et Tiberi au moment où ceux-ci se livrent au péché de la chair, Desideria les découvre à nouveau, cette fois en train de compter des monnaies d'or. Si l'enfant Desideria, face à sa mère en train de se faire sodomiser par son amant, était restée calme, l'adolescente qu'elle est à présent ne peut se contenir. Elle hurle, les menace, leur crache dessus, en somme se comporte exactement comme une fille pourrait réagir, trouvant sa mère se donnant à un autre homme que son père. À nouveau, le caractère érotique de l'or est mis en avant et le mythe de Danaé refait surface : pour se calmer Desideria retourne dans sa chambre et se masturbe frénétiquement, Viola entre peu après et commence à se justifier, disant à Desideria qu'elle ne couche plus avec Tiberi et que, par conséquent, elle n'a aucune raison d'être jalouse de lui, prenant ainsi les sentiments que sa fille éprouve vis-à-vis de l'or (un solide mépris qui lui est insufflé par la « voce », la voix, entité révolutionnaire) pour les siens (le respect quasi religieux de l'or et sa valence érotique). Pour se faire pardonner, elle se met alors à déposer sur le pubis de Desideria (celle-ci étant encore dévêtue) les rouleaux contenant les monnaies d'or, rappelant le geste de Dino couvrant Cecilia de billets de banque. Desideria n'est pas dupe et se moque de sa mère adoptive en lui montrant l'absurdité de son geste : « tra nove mesi nascerà un bel bambino tutto d'oro, per quanto possa sembrare strano dato che siamo due donne, sarà il nostro figlio, di te e di me. Questo bambino sarà tutto d'oro massiccio, peserà enormemente, quanto tutto l'oro del mondo¹¹⁸ » (p. 153). Marco Antonio Bazzocchi commente ainsi ce double épisode :

de me photographier : c'était sa façon de m'aimer. Une fois, elle m'a photographiée toute nue, sur le dos et avec les jambes écartées : elle disait que j'avais le plus beau sexe qu'elle eût jamais vu de sa vie. [...] Elle a dit qu'elle voulait me photographier tout le corps, partie par partie, en de nombreuses photos détaillées. Elle disait qu'elle aurait mis toutes ces photographies dans un album intitulé "Le corps de Desideria" ».

¹¹⁷ Voir Sharon Wood : « If Viola cannot "take" Desideria, she will take something from her ; stealing an image becomes a kind of theft of the person, another kind of violation ». « Si Viola ne peut "prendre" Desideria, elle prendra quelque chose d'elle ; voler une image devient une sorte de vol de la personne, une autre sorte de violation ». In *Woman as Object, op. cit.*, p. 92. C'est également dans ce chapitre que Wood souligne la parenté du prénom "Viola" avec le syntagme "viol", "violation".

¹¹⁸ « dans neuf mois naîtra un bel enfant tout en or, même si cela peut sembler étrange étant donné que nous sommes deux femmes, ce sera notre fils, de toi et de moi. Cet enfant sera tout en or massif, il aura un poids énorme, autant que tout l'or du monde ».

La favola di Danae serve dunque a rappresentare, a distanza di anni, una duplice ansia erotica : riferita a Cecilia significa l'assoluta impermeabilità del suo corpo di fronte all'uomo, riferita a Desideria significa, con un passo in avanti, l'inutilità dell'uomo nella riproduzione. In entrambi i casi la pioggia d'oro è metafora di un rapporto sessuale che ha perso significato simbolico, si è ridotto a pura autoreferenzialità: il corpo della donna ricoperto di denaro non vuole parlare più all'uomo, lo esclude anzi della creazione¹¹⁹.

Ainsi, le corps tant désiré de Desideria résiste à la tentative de viol de Viola, tout comme il se refusera par la suite aux assauts de Tiberi qui essaie de s'en emparer à travers deux moyens également déjà évoqués précédemment : l'acte sexuel et le mariage.

En tant que représentant paradigmatique de sa classe sociale, Tiberi considère le sexe comme façon de posséder l'autre, de vaincre ses résistances. Au moment de sodomiser Viola, il dit « dammi l'America », « donne-moi l'Amérique », Desideria explique au lecteur plus en amont dans le récit que l'Amérique « è potente e si vede che [Tiberi] risentiva questa potenza come una sfida, come una provocazione¹²⁰ » (p. 171). Le « cul » de Viola est en effet souvent décrit par Desideria comme « puissant », « provocateur », « gourmand » et « fascinant », tout comme la toute-puissante Amérique pourrait apparaître à un bourgeois nationaliste comme Tiberi, créant ainsi en lui un cuisant sentiment d'infériorité. Sodomiser Viola, c'est alors sodomiser l'Amérique, s'en emparer et la vaincre, du moins symboliquement. Lorsque Tiberi cherche à pénétrer Desideria, il tente de faire crier à celle-ci « à bas la révolution ». Elle est en effet aux yeux du financier le symbole du mouvement contestataire de Mai 68 qu'il exècre tant. Vaincre les résistances de la jeune fille c'est donc vaincre les résistances de tout le mouvement. Mais Tiberi ne parvient pas à la pénétrer, étant au moment crucial victime d'une éjaculation précoce. Il s'ingénie par la suite à répéter l'acte de sodomie à de nombreuses reprises, mais à chaque fois à travers la parole, déversant des flots d'obscénités dans les oreilles de notre héroïne. Le langage étant, comme l'écrit Roland Barthes :

une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique qui est "je te

¹¹⁹ Bazzocchi, M. A., *Il codice del corpo*, op. cit., p. 153, « La fable de Danaé sert donc à représenter, à distance de plusieurs années, une double anxiété érotique : référée à Cecilia elle signifie l'absolue imperméabilité de son corps face à l'homme, référée à Desideria elle signifie, avec un pas en avant, l'inutilité de l'homme dans la reproduction. Dans les deux cas, la pluie d'or est métaphore d'un rapport sexuel qui a perdu sa signification symbolique, qui s'est réduit à pure autoréférentialité : le corps de la femme recouvert d'argent ne veut plus parler à l'homme, il l'exclut au contraire de la création ».

¹²⁰ « [L'Amérique] est puissante et ça se voit que [Tiberi] ressentait cette puissance comme un défi, comme une provocation ».

désire”, et le libère, l’alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d’autre part, j’enroule l’autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j’entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation¹²¹.

Évidemment, le locuteur étant ici Tiberi, son langage sera bien différent de celui de l’amoureux imaginé par Barthes : la violence du désir brut de possession physique et de destruction de l’ennemi l’emporte sur le « frôlage » imaginé par le penseur français. Devant la résistance prolongée de Desideria, Tiberi lui propose finalement de l’épouser au pied d’un autel qu’il a fait spécialement monter dans son appartement. Mais à nouveau, elle ne se montre pas dupe : derrière cette simulation de mariage, derrière la soudaine religiosité de Tiberi, se cache le violent désir bourgeois de possession : « Mi ero meravigliata : non hai cercato di sodomizzarmi come l’altra volta ma adesso mi accorgo che l’idea è sempre quella, soltanto che oggi vuoi mettermela nel culo per sempre e definitivamente¹²² » (p. 403).

Il est intéressant de noter que Quinto, le membre du « movimento » de Milan, qui, par son âge et son appartenance à une cellule révolutionnaire, devrait incarner un nouveau type de conception des relations humaines, nouveau type se situant au pôle opposé des convictions bourgeoises, se révèle être en réalité un parfait petit-bourgeois peu différent au final d’un quelconque Tiberi : il envie les millionnaires pouvant se permettre une garçonnière et des prostituées de luxe et rêverait d’être à leur place :

Vi sembrerà strano, ma io l’ingiustizia la sento più in questo genere di cose che, per esempio, nella cultura. Tutti possono farsi una cultura, i soldi per comprarti dei libri li trovi sempre. Ma le squillo di lusso in un appartamento come questo, quelle se le beccano i padroni e non c’è niente da fare. [...] Io penso che tutti hanno diritto a tutto. I padroni si scopano le squillo da mezzo milione nelle garçonnières; ebbene i proletari hanno anche loro il diritto di scoparsi quelle stessissime squillo nelle stessissime garçonnières¹²³. (pp. 373-374)

Marina Bianchi a décrit cette transformation des besoins qui prend forme dans les années 60 et 70 et qui s’épanouit dans les années 80¹²⁴, thème que nous analyserons en détail dans le chapitre suivant. Selon Bianchi, les membres des groupes révolutionnaires, de même que les membres de notre entière société d’ailleurs,

¹²¹ In *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 87.

¹²² « Ça m’étonnait : tu n’as pas cherché à me sodomiser comme l’autre fois, mais maintenant je me rends compte que ton idée est toujours la même, sauf qu’aujourd’hui tu veux me la mettre dans le cul pour toujours et définitivement ».

¹²³ « Cela va vous sembler bizarre, mais moi l’injustice je la sens plus dans ce genre de chose que, par exemple, dans la culture. Tous peuvent se faire une culture, l’argent pour t’acheter des livres tu le trouves toujours. Mais les call-girls de luxe dans un appartement comme celui-ci, ça il n’y a que les patrons qui y ont droit et on ne peut rien y faire. [...] Moi je pense que tous ont droit à tout. Les patrons se tapent les call-girls à un demi-million dans les garçonnières ; et bien les prolétaires ont eux aussi le droit de se taper les mêmes call-girls dans les mêmes garçonnières ».

¹²⁴ Voir “La nuova ricchezza”, in Galli della Loggia, E. (dir), *Il trionfo del privato*, Bari, Laterza, 1980.

lentement conquis par le mirage de la société des loisirs, voient eux aussi émerger leurs instincts « privatistes » et commencent à désirer de posséder les mêmes choses que possèdent leurs adversaires. Ils abandonnent ainsi l'intérêt du groupe pour se concentrer sur l'intérêt privé. Il n'est donc pas surprenant de voir Quinto calquer le comportement de la classe qu'il prétend combattre. En outre, il ne prend jamais au sérieux la ferveur contestataire de Desideria, la réduisant au rang d'objet sexuel. Mais c'est surtout sa réaction après avoir appris qu'il a défloré la jeune fille qui fera exploser celle-ci par appel de la voix : « Ecco, ci siamo, persiste a prenderti per matta. Non tanto, però, da non continuare a fare l'amore con te ; ma abbastanza per tenerti accuratamente lontana dalle cose serie : insomma, il rapporto borghese, tradizionale tra uomo e donna¹²⁵ ».

2.3.7. Desideria et Erostrato, la relève ?

Personnage central du roman, Desideria suit donc les instructions de la voix, voix qui la pousse à désacraliser les valeurs bourgeoises et à dédier sa vie à la révolution : la propriété, la culture académique, l'argent, la religion, la famille, autant de piliers sur lesquels s'appuie la société capitaliste bourgeoise et qu'il s'agira de mettre à bas. Au niveau du temps de la narration, nous sommes en 1968, la révolte gronde, Desideria va tenter de détruire sa mère adoptive, symbole de la classe sociale qu'elle hait tant. « Nella vita pratica si agisce realmente ; ma nella vita interiore, tutto avviene simbolicamente¹²⁶ » (p. 86) nous apprend-elle : il n'est pas besoin pour elle de réellement agir, désirer une chose de manière assez forte est suffisant pour que la désacralisation opère (en témoigne le petit poudrier imitation or qu'elle dérobe dans la chambre d'hôtel à Zermatt et qui suffit à désacraliser la propriété). De la même façon tenter de tuer sa mère adoptive (page 185 de notre édition), c'est désacraliser la vie humaine tout entière. Viola devient la cible de prédilection des offensives de Desideria/la voix étant donné qu'elle est le symbole à la fois de la famille (d'où l'idée de la voix d'encourager ses pulsions incestueuses afin de détruire symboliquement cette entité) et de la bourgeoisie (d'où l'idée de la voix de la faire séquestrer par un groupe révolutionnaire).

Desideria est une figure avant tout agressive et destructrice qui cherche à se défendre du monde extérieur, la meilleure défense étant souvent l'attaque. Pour ce faire, elle se

¹²⁵ « Voilà, nous y sommes, il persiste à te prendre pour une folle. Pas assez, pourtant, pour ne pas continuer à faire l'amour avec toi ; mais suffisamment pour te tenir soigneusement à distance des choses sérieuses^o: en somme, le rapport bourgeois, traditionnel entre un homme et une femme ».

¹²⁶ « Dans la vie pratique on agit réellement, mais dans la vie intérieure tout se passe symboliquement ».

sert principalement de sa bouche. Au contraire de Cecilia qui était quasiment muette, Desideria submerge son locuteur (et par la même occasion le lecteur) par un flot incessant de paroles. Par sa bouche s'exprime la voix qui provoque et dérouté ses adversaires. Celle-ci n'accepte pas que quelqu'un se mette en travers de son chemin et est prête à tout afin de parvenir à ses fins. Toutefois, en son absence (avant son apparition durant l'enfance malheureuse de Desideria et lorsque celle-ci commence à entretenir une relation que la voix désapprouve avec un jeune homme du quartier des Parioli), la bouche demeure l'organe dont elle se sert le plus contre la réalité qui l'entoure (bien que la masturbation et son postérieur, dans le cas de Tiberi, peuvent également lui venir en aide). Avant l'entrée en scène de la voix donc, Desideria est une « grassona » que son obésité attriste. La boulimie de la jeune fille est à la fois la cause et le remède à son mal : en mangeant, elle oublie pour quelques instants son surpoids, annulant ainsi momentanément le monde extérieur agressif¹²⁷. Desideria se voit comme une « oloturia », un simple tube digestif avec à ses extrémités une bouche et un anus. En introduisant de la nourriture dans le premier orifice, elle érige une barrière temporaire entre elle et la réalité. L'orifice buccal est ici un organe qui permet d'activer un système de défense, mais cet organe peut, une fois la maturité atteinte, se transformer en arme d'attaque.

Malgré les protestations de la voce, Desideria commence donc à fréquenter Giorgio, jeune bourgeois des Parioli dont elle pense être amoureuse. La voix est furieuse : selon ses plans, la jeune fille doit quitter le monde des Parioli et donner sa virginité, à la révolution, car si la bourgeoisie a enterré tout type d'idéal pour ne conserver qu'un vernis de façade, la voix, quant à elle, en entretient encore beaucoup ; le sacré, la transcendance, la foi en la révolution existent toujours pour elle, même les idées pour lesquelles il vaut la peine de donner sa vie existent encore. Notons d'ailleurs que la perte de la virginité, par la blessure et la perte de sang qu'elle induit, symbolise la vie de Desideria : offrir sa virginité à un membre de la cellule révolutionnaire, c'est verser son sang pour la cause. Face à l'entêtement de Desideria à poursuivre sa relation, la voix disparaît momentanément. Se sentant abandonnée, la jeune fille prend la décision de perdre sa virginité avec Giorgio pour provoquer la voix (son appétit sexuel étant par ailleurs très fort), mais celui-ci, respectant scrupuleusement son éducation, n'envisage pas la possibilité d'avoir des rapports sexuels avant le mariage. Les deux amants doivent

¹²⁷ Voir *ibid.*, p. 13.

donc se contenter de baisers et de caresses, mais, très vite, Desideria introduit dans leurs ébats le sexe oral, avec toutefois des règles et un but bien précis :

Io : Quale amore orale ? Da parte tua a lui o da parte sua a te? O da parte di entrambi a entrambi?

Desideria : Vuoi dire se io volevo che mi baciasse il sesso o se volevo baciarlo a lui o se volevo baciarlo a lui [...] ? Io non desideravo farmi baciare. Volevo essere io a baciare, soltanto io.

Io : Perché soltanto tu?

Desideria : Prima di farlo, mi piaceva l'idea di fare con la bocca ciò che si fa col sesso. Poi, facendolo, ho capito che per me l'amore orale non era un surrogato dell'amore normale, ma qualche cos'altro.

Io : E cioè?

Desideria : Una maniera spiccia e rapida di servirmi della bocca per liberarmi di Giorgio, spegnendo il suo desiderio, castrandolo¹²⁸. (pp. 203-204)

Desideria s'en rend très vite compte : le sexe oral ne lui procure aucun plaisir, pas plus que le fait de procurer du plaisir à son amant. En revanche, le contempler anéanti, dans la dysphorie post-coïtale typique du masculin, lui fait éprouver une joie intense :

Mentre sputavo, non so perché ho guardato Giorgio, l'ho visto disfatto, abbandonato indietro sul sedile, pallido, esausto, molle e sgonfiato, come il suo pene, con la bocca semiaperta e gli occhi socchiusi ; e dalla gioia improvvisa che ho provato vedendolo così distrutto, ho capito finalmente che, per me almeno, il vero piacere dell'amore consisteva nello spiare l'effetto castratoio nella persona del mio amante. Sì, io mi compiacevo di averlo castrato, sia pure provvisoriamente ; e questo era tutto il piacere che ritraevo dell'amore¹²⁹. (p. 205)

Le monde extérieur, les objets et les sujets qui le composent, sont souvent perçus comme menaçant par Desideria. Elle doit ainsi s'en défendre quitte à devoir passer à l'offensive (comme elle le fera à nouveau plus en amont dans le récit). La seule personne qu'elle épargne est Erostrato, son compagnon d'infortune.

Lorsqu'Erostrato se présente à Desideria, celle-ci, tout d'abord sous le charme du jeune homme, soupçonne rapidement en lui une fragilité intérieure, une détresse qui lui fait éprouver à son égard « una sensazione affettuosa », « un affetto fraterno ». Il ne représente pas un danger pour Desideria, car celle-ci devine très vite qu'Erostrato est, comme elle, un enfant du peuple et est de plus en proie, dans la plus totale négation, à une noire dépression. Quand, lors de leur première rencontre, Erostrato fait l'amour oral

¹²⁸ « Moi : Quel amour oral ? De ta part envers lui ou de sa part envers toi ? Ou de la part de chacun envers chacun ? Desideria : tu veux dire si je voulais qu'il embrasse mon sexe ou si je voulais embrasser le sien ? [...] Je ne désirais pas me faire embrasser, je voulais que ce soit moi à embrasser, seulement moi. Moi : Pourquoi seulement toi ? Desideria : Avant de le faire, l'idée de faire avec la bouche ce qu'on fait avec le sexe me plaisait. Ensuite, en le faisant, j'ai compris que pour moi l'amour oral n'était pas un ersatz de l'amour normal, mais quelque chose d'autre. Moi : Et c'est-à-dire ? Desideria : Une manière expéditive et rapide de me servir de ma bouche pour me libérer de Giorgio, en éteignant son désir, en le castrant ».

¹²⁹ « Tandis que je crachais, je ne sais pas pourquoi j'ai regardé Giorgio de bas en haut, je l'ai vu défait, rejeté en arrière sur le siège, pâle, épuisé, mou et dégonflé, comme son sexe, avec la bouche et les yeux entr'ouverts ; et de la joie inopinée que j'ai éprouvée en le voyant ainsi détruit, j'ai compris finalement que, pour moi en tout cas, le plaisir de l'amour consistait à épier l'effet castrateur sur la personne de mon amant. Oui, je me réjouissais de l'avoir castré, même si ce n'était que provisoire ; et cela était tout le plaisir que je retirais de l'amour ».

à Desideria, elle sent chez lui, au moment où elle l'entend gémir apparemment de plaisir, la souffrance intolérable d'être au monde et le désir secret de rentrer dans la quiétude du monde intra-utérin :

Ho capito che lui gemeva come chi si trova esposto al freddo, alla paura, allo sconforto e alla solitudine e bussa ad una porta che non gli viene aperto. Lui voleva penetrare dentro di me, non già alla maniera dell'amante, ma come penetrerebbe o meglio rientrerebbe, se questo fosse possibile, un infante appena nato che si rifiutasse di vivere e volesse tornare di nuovo dentro il ventre materno [...]. Infatti non era davvero un gemito di piacere, sia pure indiretto e mediato ma un lamento di funebre nostalgia, di struggente aspirazione¹³⁰. (p. 226)

Face à ses origines populaires et sa méfiance vis-à-vis du monde extérieur, Desideria ne peut voir en Erostrato qu'un camarade et non pas un ennemi qu'elle devrait castrer. Si elle tente plus tard de le perdre en le dénonçant à Quinto, c'est uniquement sur injonction de la voix et dans le but de pouvoir intégrer le mouvement révolutionnaire.

Erostrato est surnommé Eros¹³¹. Serait-il, tel l'hôte de *Teorema*, une incarnation du désir qui va bouleverser les vies de Desideria et de Viola ? Absolument pas : le jeune homme est effectivement l'élément déclencheur du drame final qui va se jouer, mais il est bien loin d'une forme de manifestation du sacré. Il n'est qu'un menteur, un gigolo et un ex-mouchard (de plus licencié par manque de rendement). Le rôle qu'il occupe au sein du mouvement révolutionnaire est obscur et ne semble pas, c'est le moins qu'on puisse dire, d'une importance capitale. Son rapport à la sexualité est, nous l'avons vu, aspiration au monde intra-utérin. Le reste du temps, il se livre à des prestations professionnelles pour lesquelles il reçoit un salaire ; son sexe est d'ailleurs décrit par Desideria comme un « outil de travail » (p. 239). Il est n'est qu'un jeune homme désespéré qui, inconsciemment, souhaite mourir et qui veut s'enrichir, grimper les échelons sociaux en se nourrissant de l'illusion qu'il s'agit là de la source du bonheur, situation typique des membres de sa génération¹³². Desideria tente à plusieurs reprises de lui faire avouer la vérité, elle aimerait l'aider et l'extraire de son mensonge, mais,

¹³⁰ « J'ai compris qu'il gémissait comme celui qui se trouve exposé au froid, à la peur, au découragement et à la solitude et qui frappe à une porte qui refuse de s'ouvrir. Il voulait pénétrer en moi, non pas à la manière de l'amant, mais comme pénétrerait ou mieux, entrerait à nouveau, si cela était possible, un enfant à peine né qui refuserait de vivre et voudrait rentrer à nouveau dans le ventre maternel [...]. En effet, ce n'était en rien un gémissement de plaisir, même indirect, mais une plainte de nostalgie funèbre, d'une aspiration bouleversante ».

¹³¹ Le prénom ironiquement choisi nous intéresse peu dans le cas présent, mais nous renvoyons tout de même à Giuliani, A., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 158.

¹³² Moravia s'était très tôt intéressé à ce sujet : « L'uomo sente benissimo di non essere il fine della civiltà industriale la quale, in sostanza, è fine a se stessa. Ora, quand l'uomo scopre di vivere in un mondo che non ha per fine lui stesso, egli desidera di morire ». In "Eternità naturale e eternità industriale", in *Nuovi argomenti*, cité in Wood, S., *Woman as Object*, op. cit., p. 100, « l'homme sent parfaitement ne pas être la fin de la société industrielle laquelle, en somme, est une fin en elle-même. Désormais, quand l'homme découvre vivre dans un monde qui n'a pas lui pour fin, il désire mourir ».

obstinément, Erostrato nie l'évidence et refuse la main qui lui est tendue. Dans une telle situation il ne pourra que jouer le rôle d'outil entre les mains de Desideria (ou plutôt de la voix) : d'abord en l'aidant à orchestrer le rapt de Viola, ensuite en lui faisant intégrer le mouvement révolutionnaire à travers sa dénonciation, dénonciation devant servir de preuve de bonne foi aux yeux de Quinto.

Mais rien ne se passe comme Desideria l'escomptait. Le monde extérieur et les autres continuent à lui être hostiles : Erostrato refuse de créer avec elle un lien fraternel, Tiberi tente de l'épouser afin de s'en emparer pour toujours, Quinto cherche à s'approprier d'elle comme d'un objet sexuel. Face à cette menace, l'agressivité de la jeune fille se transforme en sadisme : elle tue Tiberi et Quinto à coups de pistolet. La simple castration provisoire de l'homme se révélant insuffisante, Desideria passe au meurtre qui est la forme de castration définitive. Ainsi, si Desideria déchaîne les passions d'autrui, est objet du désir de tous les protagonistes de l'œuvre, elle n'éprouve quant à elle, étrangement, aucun désir vers une autre personne. Certes, elle est lubrifiée lorsqu'elle embrasse et enlace Giorgio, mais son véritable plaisir réside dans la castration de ce dernier grâce à son orifice buccal. Quand elle atteint l'orgasme en compagnie d'Erostrato, elle précise que cela n'est pas dû au plaisir sexuel, mais bien à cette tendresse fraternelle qu'elle ressent envers lui :

Io : Ma non provavi un piacere troppo acuto per essere in grado di registrare con tanta precisione i tuoi sentimenti ? Desideria : Non provavo alcun piacere né acuto né altro perché ero decisa a non accettarlo. Ma il piacere di capire Erostrato, questo piacere, sì, lo provavo¹³³. (p.226)

Elle se donne à Quinto mais sans plaisir aucun, et ce par ailleurs sur ordre de la voix. Soyons plus précis : Desideria n'éprouve aucun désir sexuel envers l'autre, mais en outre l'auto-érotisme, acte auquel elle se livre compulsivement, est plus un outil de défense servant à annihiler le monde extérieur qu'un véritable désir narcissique. Elle se masturbe d'ailleurs souvent à des moments critiques et en pensant à des personnes qui la répugnent : par exemple à Viola afin de détruire la figure de la mère ou à Quinto dans le but de se convaincre (c'est du moins ce qu'espère la voix) qu'il s'agit bien de l'homme juste à qui elle doit offrir sa virginité et donc sa vie. Malheureusement pour elle, la castration de l'autre ne peut, lorsqu'elle est poussée à son paroxysme, qu'aboutir au sadisme impuissant qu'est le meurtre ; elle ne s'empare pas ainsi de l'autre, mais le fait

¹³³ « Moi : Mais n'éprouvais-tu pas un plaisir trop intense pour être capable d'enregistrer avec autant de précision tes sentiments ? Desideria : Je n'éprouvais aucun plaisir, ni aigu ni autre, parce que j'étais décidée à ne pas l'accepter. Mais le plaisir de comprendre Erostrato, ce plaisir, oui, je l'éprouvais ».

disparaître pour que celui-ci cesse définitivement de représenter une menace. Desideria a été abandonnée dès sa naissance. Elle n'a pas connu sa véritable mère et sa mère adoptive l'a haïe dans un premier temps avant de tenter de la posséder comme une marchandise. Moravia retrace ici un cas d'école pour la psychanalyse. D'un point de vue lacanien, Desideria, n'ayant jamais été reconnue par l'Autre (ni durant son enfance ni durant son adolescence) ne peut viser qu'à la satisfaction des pulsions et à la sauvegarde de la vie. Elle est essentiellement instinctive, privée du sens de l'existence :

La vita esige il senso. La vita esige di entrare nel mondo del senso ; spinge per entrarvi. La vita umana non si nutre solo di oggetti, non è solo fatta della sostanza del godimento, del carattere acefalo della pulsione^o; essa esige di entrare nell'ordine del senso. Senza questo accesso, la vita si disumanizza, resta vita animale, cade nello sconforto provocato dall'assenza della risposta dell'Altro [...]. La vita è umana in quanto non mira solo alla riproduzione cieca di se stessa – non è riducibile alla “volontà di vita” (*Wille zum Leben*) di cui parla la metafisica di Schopenhauer – non è solo volontà avida di vita fino alla morte, ma è domanda di senso, domanda d'amore, domanda di trovare una iscrizione particolare nel desiderio dell'Altro. Questa domanda è una forza altrettanto irrinunciabile di quella che anima la pulsione come volontà autistica di godimento. Il problema della soggettivazione per Lacan si snoda allora tra queste due polarità ; quella della vita che vuole se stessa – della pulsione che esige il suo soddisfacimento acefalo – e quella della domanda di senso, della domanda d'amore, dell'esigenza insistente della vita umana di avere un luogo di iscrizione nell'Altro¹³⁴.

Erich Fromm dirait, plus simplement, que Desideria, ayant été élevée par une mère qui la haïssait, n'a pas reçu étant enfant « le lait et le miel » essentiels afin que l'enfant, une fois devenu adulte, puisse éprouver un sentiment d'amour envers une autre personne que lui-même¹³⁵.

2.4. Pasolini et Moravia : désir et subversion

Pourquoi plaçons-nous, dans ce travail, Pasolini et Moravia dans la même catégorie ? Le second n'appartiendrait-il pas plutôt aux auteurs narrant le quotidien d'hommes aliénés, vagabondant au sein de la société moderne et que nous allons analyser à présent ? En réalité, Moravia, en particulier avec *La noia*, est une excellente charnière entre nos deux domaines : dans les romans de Pasolini et de Moravia que nous avons

¹³⁴ Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, pp. 362-363, « La vie exige le sens. La vie exige d'entrer dans le monde du sens ; elle pousse pour y entrer. La vie humaine ne se nourrit pas uniquement d'objets, elle n'est pas faite uniquement de la substance de la jouissance, du caractère acéphale de la pulsion ; elle exige d'entrer dans l'ordre du sens. Sans cet accès, la vie se déshumanise, elle reste vie animale, elle tombe dans l'inconfort provoqué par l'absence de réponse de l'Autre [...]. La vie humaine, du fait qu'elle ne vise pas uniquement la reproduction aveugle d'elle-même – n'est pas réductible à la “volonté de vie” (*Wille zum Leben*) de laquelle parle la métaphysique de Schopenhauer – elle n'est pas uniquement volonté avide de vie jusqu'à la mort, mais elle est demande de sens, demande d'amour, demande de trouver une inscription particulière dans le désir de l'Autre. Cette demande est une force à laquelle on ne peut renoncer, tout comme celle qui anime la pulsion comme volonté autiste de jouissance. Le problème de la subjectivation pour Lacan se dénoue alors entre ces deux polarités ; celle de la vie qui veut elle-même – de la pulsion qui exige sa satisfaction acéphale – et celle de la demande de sens, de la demande d'amour, de l'exigence insistante de la vie humaine d'avoir un lieu d'inscription en l'Autre ».

¹³⁵ Voir *L'art d'aimer, op. cit.*, pp. 27-34.

parcourus, il est effectivement question d'hommes et de femmes ayant perdu tout contact avec la réalité, qui errent, seuls et désespérés dans un monde qu'ils ne comprennent plus et en compagnie de semblables qui sont devenus pour eux de parfaits étrangers. Cependant, dans *Teorema* en premier lieu, le sentiment de transcendance ne s'est pas tout à fait éteint dans toutes les couches de la population et le sacré peut même s'incarner et raviver les passions de ceux qui ont renoncé au désir, un espoir existe encore. Cet espoir réside notamment dans une libération des pulsions, dans le refus de l'hypocrisie bourgeoise et les mensonges sur lesquels est érigée la cellule familiale. Avec *La noia* et *La vita interiore* nous avons pu découvrir une dynamique différente, mais cependant corolaire qui anticipe les changements dans la société et dans la littérature qui verront le jour progressivement : l'indifférence, le déficit de rapport au réel et à l'Autre a gagné toutes les classes sociales ainsi que toutes les générations. Certains personnages (Dino, Desideria), toutefois, luttent encore : ils n'ont pas renoncé aux idéaux et au besoin de transcendance. Mais, ce combat est voué à l'échec : il semble bien vain de vouloir se battre contre ce Léviathan qu'est la société industrielle moderne et l'aliénation qu'elle provoque. Et Pasolini et Moravia puisent dans la théorie psychanalytique afin d'esquisser une porte de sortie à cette situation intolérable (porte qui paraît condamnée définitivement chez Moravia). Les auteurs dont nous allons traiter à présent, le Tondelli des premières années, Marcel Moreau, ainsi qu'António Lobo Antunes brosent quant à eux un tableau encore plus noir que celui de leurs prédécesseurs : celui de l'homme occidental irrévocablement perdu dans la jungle urbaine qu'il habite, dont le sexe semble être devenu l'unique boussole et qui ne parvient par conséquent à s'arracher du désarroi dans lequel il est plongé. L'alcoolisme, la toxicomanie, les orgies, la sexualité débridée, autant d'expédients pour annuler la réalité à laquelle il est confronté. La seule conclusion à laquelle peuvent aboutir ces stratégies est déjà écrite : l'échec.

3. Deuxième partie : l'éros individualisé

3.1. Introduction : de Mai 68 aux années 80

Les œuvres que nous allons analyser à présent se situent dans une période bien différente de celles dont nous avons traité jusqu'ici : quelques années seulement sont passées, mais un abîme sépare le monde de l'immédiat post-68 et l'euphorie (euphorie de surface tout du moins) des années 80. Le temps des révoltes est désormais bien lointain, les années de plomb touchent à leur fin (il faudra encore malheureusement assister à un des épisodes les plus sanglants de ce chapitre de l'histoire italienne, plus précisément en 1980 lors de l'attentat de la gare de Bologne), la société d'abondance triomphe partout dans le bloc occidental et la croissance économique semble s'être remise des chocs pétroliers de 73 et 79. La résurrection du marxisme prophétisée par Marcuse n'a pas eu lieu, c'est au contraire l'avènement du « triomphe du privé¹³⁶ » qui domine cette période : crise du politique et méfiance vis-vis de ses institutions, hédonisme et biens de luxes qui prennent le pas sur la valorisation du travail et la frugalité forcée, passage du nous (caractéristique du groupe, du mouvement), au je individualiste¹³⁷, la société est en train de se fragmenter de manière irrémédiable :

L'antica contrapposizione sociale, quella tra le classi, tra i capitalisti e i borghesi e gli operai si frantuma, esplode in mille frammenti non ricomponibili : la contrapposizione si infila tra le classi, si insedia nelle loro stesse rappresentanze politiche, nei partiti, diventa contrapposizione di sesso, di età, di generazioni, di individui. E con l'antica contrapposizione saltano i vecchi criteri di giudizio, l'ordine e la classificazione morale con le sue distinzioni di buono e cattivo, giusto e ingiusto, brutto e bello¹³⁸.

Si nous avons déjà pu noter une fracture entre l'ancienne et la nouvelle génération dans les œuvres de Pasolini et surtout de Moravia, nous allons voir à quel point ce phénomène est exacerbé dans les romans que nous aborderons dans cette deuxième partie.

Marina Bianchi, que nous venons de citer, continue dans sa lancée en affirmant que si la société se fragmente de plus en plus, que l'individu est noyé dans un flux et un reflux perpétuels, mouvement caractéristique de la société moderne, un sentiment

¹³⁶ Selon les termes de Galli della Loggia, in Galli della Loggia E. (dir), *Il trionfo del privato*, op. cit.

¹³⁷ À ce propos voir Sebastiani, A, *Le parole in pugno. Lingua, società e culture giovanili in Italia dal dopoguerra a oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009, p. 174.

¹³⁸ «La nuova ricchezza», in Galli della Loggia, E. (a c. di), op. cit., pp. 49-50, « L'ancienne opposition sociale, celle entre les classes, entre les capitalistes et les bourgeois et les ouvriers, se fragmente, explose en mille fragments non recomposables : l'opposition s'infiltre dans les classes, s'installe dans leurs représentations politiques, dans les partis, elle devient opposition de sexe, d'âge, de générations, d'individus, et avec l'ancienne opposition sautent les vieux critères de jugement, l'ordre et la classification morale avec ses distinctions entre bon et méchant, juste et injuste, laid et beau ».

semble toutefois résister à l'aliénation ambiante et demeurer au centre de l'attention et il s'agit du sentiment amoureux :

Nell'amore, non solo come sessualità, ma come sentimento, rapporto, scambio, incontro sociale, si solidificano e confluiscono bisogni inespresi e più ancora delusi socialmente. L'amore appare l'unico "porto franco", l'unica zona libera dove si sperimenta, o si desidera, il "qui e ora", piacere e assenza di tempo, abbandono e creatività¹³⁹.

L'amour serait donc une zone protégée, échappant miraculeusement à la frénésie du monde extérieur. Dans le « port-franc » de l'amour domine l'absence de temps, on a le temps de s'abandonner et de laisser libre cours à notre créativité. Si Baudrillard aurait beaucoup à redire à ce sujet¹⁴⁰, il est indéniable qu'un nouvel hédonisme a vu le jour et que le nouveau sujet social se caractérise et par la recherche de la jouissance et par une forte croyance en l'amour (entendu ici comme sentiment), mais paradoxalement également par un refus de toute forme de sacrifice ou d'effort qui devrait permettre à un tel sentiment de s'épanouir. Marina Bianchi le souligne :

I temi ormai noti dell'affettività, dei rapporti interpersonali, della libertà, del lavoro, dell'autodeterminazione e del gioco hanno trovato espressione e forma in nuovi gesti, comportamenti, parole, analisi. Nuovi soggetti sociali hanno sostituito le vecchie abitudini e ne hanno consolidato di nuove : contro il maggior lavoro si preferisce minor reddito, alla fedeltà e al vincolo della famiglia la libertà personale, all'accumulazione e alla certezza futura l'incertezza presente, alle passioni sociali le intimità e le comodità private¹⁴¹.

Que va faire la littérature de cette décennie de ces « nouveaux sujets sociaux », comment va-t-elle les représenter ? Si nous nous trouvons face à un écrivain qui fait lui-même partie desdits sujets, comme c'est le cas de Pier Vittorio Tondelli, comment cet écrivain va-t-il alors s'exprimer et mettre en scène les désirs de sa génération, ses craintes, ses goûts ou simplement sa quotidienneté ?

Dans l'introduction à son essai *La nuova letteratura italiana*, Filippo La Porta résume à merveille les principaux traits distinctifs de cette nouvelle littérature qui voit le

¹³⁹ *Ibid.*, p. 50, « Dans l'amour, pas seulement comme sexualité, mais comme sentiment, rapport, échange, rencontre sociale, se solidifient et confluent des besoins inexprimés et plus encore déçus socialement. L'amour apparaît comme l'unique "port-franc", l'unique zone libre où on expérimente, où on désire, "l'ici et maintenant", plaisir et absence de temps, abandon et créativité ».

¹⁴⁰ Voir "Mass media, sexe et loisirs", in *La société de consommation*, Paris, Folio, 2015 (1970), pp. 207-210.

¹⁴¹ "La nuova ricchezza", in Galli della Loggia, E. (a c. di), *op. cit.*, p. 64, « Les thèmes désormais connus de l'affectivité, des rapports interpersonnels, de la liberté, du travail, de l'autodétermination et du jeu ont trouvé une expression et une forme dans de nouveaux gestes, comportements, paroles, analyses. De nouveaux sujets sociaux ont substitué les vieilles habitudes et en ont consolidé de nouvelles : on préfère un revenu mineur à un travail majeur, la liberté personnelle à la fidélité et à la contrainte de la famille, l'incertitude du présent à l'accumulation et à la certitude du futur, l'intimité et les commodités privées aux passions sociales ».

jour au début des années quatre-vingt. On nous pardonnera cette longue citation, mais il est difficile de dire mieux :

Una narrativa anche molto composita, differenziata al suo interno, che sembra comunque presentare alcuni caratteri comuni, non tanto e non solo sul piano tematico e stilistico ma direi dal punto di vista di una sensibilità culturale o “filosofica” di risposte cioè spesso convergenti a identiche questioni. Dunque, per tracciare subito una *sinossi* schematica e certo incompleta (da verificare poi autore per autore) : assenza di manifesti, poetiche, gruppi organizzati [...] ; permalosa insofferenza per etichette generazionali ; gusto della catalogazione e mania dei repertori ; centralità via via declinante, del Viaggio (come fuga in un altrove, ricerca di sé o dell’autentico, resistenza morale...) nelle storie raccontate ; indifferenza alla profondità e descrizione minuziose delle superfici ; enfasi sentimentale (anche a coprire certa anemia di fondo) e ben calcolata prudenza nell’esporsi troppo ; lirismo spesso incontrollato e arroccamento di un io sempre più debole (e vigile) ; attitudine postmoderna (e *italianissima*) a eludere il tragico e a spettacolarizzare (e così esorcizzare) i conflitti ; contemplazione giocosa dell’apocalisse [...] ; autorappresentazione perlopiù nobilitante o molto indulgente ; assenza di padri e rapporto manipolatorio con la tradizione (tutto può servire anche a costo di essere disinnescato e di divenire *Kitsch* di quart’ordine) ; una certa refrattarietà alla forma-romanzo [...] ; una sussiegosa estraneità ai generi della cultura di massa ; assenza di particolari sul piano linguistico (più che sulle strutture sintattico-lessicali si preferisce agire su quelle macronarrative) ; retorica dell’Estremismo, gusto estetizzante della Radicalità (quante citazioni, in epigrafe, di Céline, Kafka, Pasolini, Thomas Bernhard!) ; attrazione per la Realtà e per l’Altro, per la vita Quotidiana e la Gente Comune, ma incapacità a rappresentarla (incontriamo in queste pagine figure di intellettuali umanisti e di marginali, di scrittori e di mattoidi, ma non il continente sommerso dell’umanità media, disadorna) ; e infine il mito della Letteratura, dell’Arte, molto più presente di quello prevedibile del mercato e del successo (Letteratura come divorazione del vuoto interiore e sublimazione delle miserie del quotidiano)¹⁴².

Si ces phénomènes se retrouvent presque tous dans les deux premiers romans de Tondelli (exception faite de la réticence à l’innovation syntaxique, innovation fortement

¹⁴² In *La nuova narrativa italiana : Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 9-10, « Un genre narratif également fortement composite, différencié en son sein, qui semble toutefois présenter certaines caractéristiques communes, non seulement sur le plan thématique et stylistique, mais je dirais du point de vue d’une sensibilité culturelle ou “philosophique”, bref des réponses souvent convergentes à des questions identiques. Donc, pour tracer de suite une synopsis schématique et bien entendu incomplète (il faudra vérifier auteur après auteur) : absence de manifestes, poétiques, groupes organisés [...] ; susceptibilité aux étiquettes générationnelles ; goût du catalogue et manie des répertoires ; centralité, petit à petit déclinante, du Voyage (en tant que fuite vers un ailleurs, recherche de soi ou de l’authentique, résistance morale...) dans les histoires racontées ; indifférence à la Profondeur et descriptions minutieuses des surfaces ; emphase sentimentale (qui sert également à masquer une certaine anémie de fond) et prudence bien calculée de ne pas trop s’exposer ; lyrisme souvent incontrôlé et retranchement d’un moi toujours plus faible (et vigilant) ; attitude postmoderne (et très italienne) à éluder le tragique et à rendre spectaculaires (et ainsi exorciser) les conflits ; contemplation joueuse de l’apocalypse [...] ; autoreprésentation le plus souvent flatteuse ou très indulgente ; absences de pères et rapport manipulateur avec la tradition (tout peut servir, également au prix d’être désamorcé et de devenir du *kitsch* de seconde zone) ; une certaine rébellion à la forme du roman [...] ; un refus hautain des genres de la culture de masse ; absence d’expérimentations particulières sur le plan linguistique (plus que sur les structures syntactico-lexicales les auteurs préfèrent agir sur celle macronarrative) ; rhétorique de l’Extrémisme, goût esthétisant de la Radicalité (combien de citations, en épigraphe, de Céline, Kafka, Pasolini, Thomas Bernhard !) ; attraction pour la Réalité et pour l’Autre, pour la Vie quotidienne et les Personnes Communes, mais incapacité à la représenter (nous rencontrons dans ces pages des figures d’intellectuels humanistes et de marginaux, d’écrivains et de psychotiques, mais pas le continent englouti de l’humanité moyenne dépouillée) ; et enfin le mythe de la Littérature, de l’Art, bien plus présent que ce qui était prévisible du marché et du succès Littérature comme ornement du vide intérieur et sublimation des misères du quotidien ».

présente dans les premières œuvres de l'auteur émilien¹⁴³) et si l'essai de La Porta traite uniquement de la littérature italienne, nous allons voir que lesdits phénomènes ne connaissent pas de frontières en tout cas pas en ce qui concerne l'Europe occidentale : les particularités de la *nuova narrativa italiana* existent également chez les autres auteurs que nous convoquerons ci-dessous, mais commençons par nous pencher sur le cas de Tondelli.

¹⁴³ Pour une étude approfondie du langage d'*Altri libertini* voir de Michelis, C., *Fiori di carta : la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990.

3.2. Pier Vittorio Tondelli, la parole est aux jeunes

Lorsqu'*Altri libertini*, roman d'exorde de Pier Vittorio Tondelli, est publié par les éditions Feltrinelli, son jeune auteur n'a que 26 ans. Ce roman marque, avec *Boccalone* d'Enrico Palandri¹⁴⁴, l'entrée définitive du *slang* et de la culture (musicale, littéraire, artistique, etc.) de la jeune génération du *bel paese* dans la littérature italienne, mais aussi de thèmes qui lui sont chers, et ce sans tabou aucun : les nouveaux écrivains parlent de drogue, de sexe et d'homosexualité d'une façon on ne peut plus explicite. En outre, ceux qui appartiennent aux générations précédentes sont relégués aux oubliettes, les mouvements militants et autres collectifs connaissent le même sort¹⁴⁵, la musique, les artistes adulés par les jeunes marginaux sont par contre surreprésentés. Sur le plan stylistique, Tondelli écrit d'une manière rapide, incisive, presque violente. *Altri libertini* est considéré par son propre auteur comme un roman à épisodes, l'œuvre étant effectivement composée de six nouvelles qui n'entretiennent aucun rapport direct entre elles, mais qu'un fil conducteur relie cependant de manière presque imperceptible. Nous utiliserons à plusieurs reprises dans les pages qui vont suivre, pour parler d'*Altri libertini*, le terme de "roman" par commodité, le genre romanesque ne semblant d'ailleurs guère intéresser le Tondelli des jeunes années :

Il racconto, dunque, non il romanzo. Il romanzo è morto ; il romanzo monolitico rompe il cazzo ; il romanzo monologico è farsi pippe per ore intere e non venire mai, accidenti! Non c'è più tempo per dedicare giorni e giorni alla letteratura, bisogna che il testo sia digeribile in poco tempo : mezz'ora, un'ora, sull'autobus, in metrò, in barca, al caffè, un racconto e via¹⁴⁶ !

Tondelli est donc le parfait représentant d'une frange de la jeunesse de cette période : outre les thèmes qu'il aborde, il refuse l'usage d'une langue académique ou par exemple de celle jugée trop théorique et dépassée du monde politique ou des syndicats. Raffaele Simone notait à ce propos, dans son article *Parlare di sé*, l'émergence dans les médias, au seuil des années quatre-vingt, de ce nouveau langage qui allait par la suite se transmettre à la littérature :

[Ormai] la radio privata romana "Città futura" (come del resto altre emittenti), di sinistra estrema, affida degli "spazi" [...] a gruppi di donne perché esse discutano liberamente i loro problemi. Aborto sessualità, conflitti sociali (anche a livelli molto individuali) rientrano tra le questioni trattate. La

¹⁴⁴ Publié en 1979, soit une année avant *Altri libertini*, par la maison d'édition l'Erba Voglio à Milan et, par la suite, par Feltrinelli (en 1988) et finalement Bompiani (en 1997).

¹⁴⁵ Voir Sebastiani, A., *Le parole in pugno*, op. cit., p. 181.

¹⁴⁶ Tondelli, P. V., "Colpo doppio", in *L'abbandono*, Milano, Bompiani, 2008, p. 9, « La nouvelle donc, pas le roman, le roman est mort ; le roman monolithique casse les couilles ; le roman monologique c'est se branler pendant des heures entières et ne jamais venir, mince ! Il n'y a plus de temps pour dédier des jours et des jours à la littérature, il faut que le texte soit assimilable en peu de temps : une demi-heure, une heure, dans le bus, en métro, en bateau, au café, une nouvelle et on y va ! »

seconda novità è specificamente linguistica. Arriva alla radio il parlante qualunque, con la sua istruzione, la sua pronuncia locale, la sua grammatica in generale malcerta : più in astratto arriva il parlante che non legge quel che dice [...], ma que lo dice come gli viene : spezzature, sconnessioni, ripetizioni trovano spazio in questo genere di programmi. Dal parlato scritto, tipico dell'epoca del monopolio della Rai, si passa a un parlato-parlato, e in molti casi a una sorta di iperparlato, cioè un parlato sconnesso, ridondante, scombinato che ben presto dilaga¹⁴⁷.

Rappelons cependant que le manuscrit original que Tondelli avait soumis aux éditions Feltrinelli ne ressemblait que vaguement au texte tel que nous le lisons aujourd'hui. Nous avons la chance de posséder un témoignage de l'auteur lui-même à propos de « quel primo testo – il dattiloscritto che ha preceduto *Altri libertini* – molte pagine, un linguaggio ricercato con anche delle pretese strutturali notevoli¹⁴⁸ ». C'est sur les conseils et avec l'aide d'Aldo Tagliaferri, alors responsable de la collection *Narrativa* chez l'éditeur Feltrinelli, que Tondelli élabore à nouveau ledit manuscrit afin d'aboutir à « un linguaggio molto diretto, più simile a quello che usavo nelle lettere che scrivevo agli amici. La scrittura era diventata più narrativa, meno riflessiva e letteraria¹⁴⁹ ». Bruno Blanckeman note également l'émergence de ce nouveau langage dans les décennies 70-80 (encore que la remarque qui va suivre à propos du tout politique soit à fortement nuancer chez Tondelli) :

L'écrivain malaxe la pâte du langage, à l'image d'une société qui pétrit en fatalité les incertitudes d'une humanité à la dérive. La fracture syntaxique et la fracture rythmique expriment, par l'identique, des états de société désarticulés. Le travail linguistique prend valeur d'engagement politique : il introduit, à même la narration, un référent nouveau, celui, heurté et défait, des tourmentes de la récession, des générations de la crise et des marginalités nouvelles¹⁵⁰.

Dans une autre partie de son interview avec Fulvio Panzeri, Tondelli dégage en outre trois « lignes de fond » qui reproposent ces différents concepts parmi les différents écrivains qui l'ont le plus influencé : « Tre linee di fondo quindi : l'anti accademismo degli americani, la linea lombarda del linguaggio e la linea, di Céline a Celati,

¹⁴⁷ In Galli della Loggia, E., (a c. di), *Il trionfo del privato*, op. cit., « [Désormais] la radio privée romaine "Città futura" (comme par ailleurs également d'autres stations de radio), d'extrême gauche, confie des plages [...] à des groupes de femmes afin que celles-ci discutent librement de leurs problèmes. L'avortement, la sexualité, les conflits sociaux (également à un niveau très individuel) font partie des questions abordées. La deuxième nouveauté est spécifiquement linguistique. Le parler de tous les jours arrive à la radio, avec son instruction, sa prononciation locale, sa grammaire en général incertaine ; de manière plus abstraite c'est l'avènement du parler qui ne lit pas ce qu'il dit [...], mais qui le dit comme cela lui vient : les ruptures, les connexions hasardeuses, les répétitions trouvent une place dans ce genre de programme. Du parler-écrit, typique de l'époque de monopole de la Rai, on passe à un parler-parler, et dans beaucoup de cas à un hyperparler, c'est-à-dire un parler déconnecté, redondant, désordonné qui se propage très vite ».

¹⁴⁸ "Il mestiere di scrittore : Conversazioni con Fulvio Panzeri", in *Opere cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bombiani, 2005, p. 970, « ce premier texte — le manuscrit qui a précédé *Altri libertini* — beaucoup de pages, un langage recherché avec également de notables prétentions structurelles ».

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 973-974, « un langage très direct, plus similaire à celui des lettres que j'écrivais à mes amis. L'écriture était devenue plus narrative, moins réfléchie et littéraire ».

¹⁵⁰ In *Les récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 25.

dell'oralità e del parlato¹⁵¹ ». Cette occultation de la langue littéraire semble également se conformer à une stratégie globale de marché qui atteint son apogée au milieu des années quatre-vingt (période durant laquelle Tondelli écrit par ailleurs son premier roman en suivant les canons du best-seller, *Rimini*). Massimo Arcangeli décrit ainsi la situation de l'époque :

Per essere precisi, va detto che di “giovani scrittori, o “nuovi narratori” si incomincia a parlare [...], a partire dall'estate del 1985: le case editrici avevano tutto l'interesse a costituire, per ragioni commerciali e di marketing, un gruppo compatto di scrittori da presentare alla fiera del Libro di Francoforte¹⁵².

Stefano Tani est quant à lui plutôt critique envers ce qu'il considère comme une marchandisation des idéaux des deux décennies passées :

Altri libertini [...] rientra nel novero di quelle operazioni editoriale tipiche di Feltrinelli che vogliono conciliare il ritorno di mercato con il classico *épater le bourgeois*, e che sono tanto più fruttuose quando si collocano sul crinale di un momento ancora ibrido, come appunto il 1980, situato fra le ultime convulsioni di un decennio di grandi sommovimenti politico-sociali e l'inizio di un massiccio ritorno all'ordine : comprano i nostalgici della bohème del movimento, comprano i borghesi curiosi che sanno che questo è il primo passo verso la museificazione della “rivoluzione”, di cui infatti negli anni Ottanta i media festeggeranno date e ricorrenze con necrologico scrupolo¹⁵³.

Que Tondelli soit complice ou non de ces stratégies commerciales, une chose demeure certaine : il plaît à ses jeunes (et moins jeunes) contemporains, en témoigne le succès commercial de son premier livre. Outre à la liberté de ton adoptée et l'oralité du langage, Tondelli, comme nous avons pu le voir dans la brève citation de *Colpo d'oppio*, privilégie un autre aspect cher à sa génération : la vitesse. Franco Cordello notait, à la fin des années soixante-dix, la tendance globale à la vélocité qui commençait à contaminer alors le monde des arts dans son entier : « È una gara, ormai, a chi è più

¹⁵¹ “Il mestirer di scrittore”, *op. cit.*, p. 1010, « Trois lignes de fond donc : l'anti-académisme des Américains, la ligne lombarde du langage [Tondelli fait référence ici principalement à Gadda, Arbasino et Testori ndr] et la ligne, de Céline à Celati, de l'oralité et du parler ».

¹⁵² In Arcangeli, M., *Giovani scrittori, scritture giovani*, Roma, Carocci, 2007, p.46, « Pour être précis, disons que l'on commence à parler de “jeunes écrivains” ou de “nouveaux narrateurs” [...] à partir de l'été 85 : les maisons d'édition avaient tout intérêt à construire pour des raisons commerciales et de marketing, un groupe compact d'écrivains à présenter à la foire du livre de Francfort ». Roberto Carnero parle également de « jeunes écrivains de ce groupe de narrateurs artificieusement construit et emballé par les mass medias à partir de l'été 1985 (dans l'espoir de bonnes ventes italiennes à la foire du livre de Francfort) ». In *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998, p.25.

¹⁵³ In *Il romanzo di ritorno* Milano, Mursia, p. 199, « *Altri libertini* [...] rentre dans le cercle de ces opérations typiques de Feltrinelli qui veulent concilier le retour du marché avec le classique “épater le bourgeois”, et qui sont d'autant plus fructueuses lorsqu'elles se situent sur la crête d'un moment encore hybride comme l'est justement l'année 1980, année charnière entre les dernières convulsions d'une décennie de bouleversements sociopolitiques et le début d'un retour à l'ordre massif : les nostalgiques de la bohème achètent, de même que les bourgeois curieux qui savent que cela est le premier pas vers la muséification de la “révolution”, révolution de laquelle, dans les années quatre-vingt, les médias fêteront les dates et les célébrations avec une scrupuleuse attention nécrologique ».

veloce : chi emette più messaggi, chi ne consuma di più, chi ne manipola di più¹⁵⁴ ». Six récits très brefs donc, qui comprennent en leur sein un nombre faramineux de références à la culture et à la contre-culture dont raffole la jeunesse de l'époque. Les références littéraires, musicales, mais également celles liées aux habitudes de consommation et à la simple quotidienneté de ces jeunes adultes à tendance marginales constellent ces récits pour constituer un patchwork de l'habitus du jeune italien (plus spécifiquement d'Émilie-Romagne) entamant sa vie d'adulte dans l'atmosphère post-*Settantasette*¹⁵⁵. Tondelli, malgré l'importance accordée à la vitesse (d'un point de vue autant thématique que stylistique) et à la satisfaction hédoniste caractéristique de son temps et de sa génération, octroie une place de choix à un thème que nous avons évoqué dans l'introduction à ce chapitre, l'amour (envisagé comme acte sexuel ou comme sentiment, mais aussi comme *philia* ou *caritas*) : quelles que soient la violence des situations décrites, la fixation constante sur les marginaux qui peuplent la société moderne, l'attitude *sex drugs and rock'n roll* des protagonistes et l'attention considérable réservée à une sexualité souvent mécanique, une fraternité humaniste inébranlable habite la totalité de l'œuvre tondellienne. Si elle ne fait qu'affleurer dans son premier roman, elle ne cessera de se manifester de manière plus évidente au fil du temps, avant de s'épanouir définitivement dans son ultime livre dont nous parlerons plus loin, *Camere separate*. Pour l'instant, voyons ce qu'il en est d'*Altri libertini*.

3.2.1. Une nuit au Posto Ristoro

Altri libertini est donc composé de six nouvelles ayant pour décor l'Émilie-Romagne citadine de la fin des années soixante-dix (Reggio-Emilia, Bologne ou encore Modène). De brèves excursions au nord de l'Europe (principalement à Amsterdam et à Paris) et au Maroc seront organisées par les protagonistes du récit *Viaggio* : le Nord du vieux continent est effectivement perçu comme une oasis de liberté pour ces jeunes gens issus d'un pays traditionnellement plus conservateur que ses homologues nordiques ; quant au désert marocain, il n'est pas sans nous rappeler les paysages décrits par Gide dans *Si le grain ne meurt*, le nord de l'Afrique étant généralement un lieu libéré de toutes contraintes dans l'imaginaire du touriste occidental. Les anti-héros de ces récits,

¹⁵⁴ Voir *Il poeta postumo*, cité in Galli della Loggia, E. (a c. di), *Il trionfo del privato*, op. cit., p. 249, « C'est une course, désormais, à qui est le plus rapide : qui émet le plus de messages, qui en consomme le plus, qui en manipule le plus ».

¹⁵⁵ La description de la chambre de la jeune Annacarla dans le récit *Altri libertini*, constitue le paroxysme de cette technique du patchwork, une description qui n'aurait rien à envier à une page des *choses* de Perrec : voir *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2001 (1980), pp. 151-155.

majoritairement narrés à la première personne, sont tous de jeunes gens (âgés d'approximativement vingt ans) que l'on qualifierait selon le terme usité aujourd'hui dans les médias et le grand public de "marginiaux" : dealers, travestis, étudiants se prostituant pour acheter leur dose d'héroïne, alcooliques, polytoxicomanes, la galerie d'individus hauts en couleur présentée par Tondelli est richement fournie, mettant en scène des personnages jusqu'alors ignorés par la littérature italienne (tout du moins en tant que protagonistes).

Comme énoncé précédemment, la recherche de plaisir semble être à première vue la principale (voire l'unique) préoccupation du personnage tondellien. Un sentiment de malaise paraît cependant habiter ce personnage, en particulier dans les premiers récits qui composent ce roman. Comme nous l'avons brièvement évoqué dans l'introduction de ce travail¹⁵⁶, Erich Fromm présuppose chez l'homme moderne une séparation d'avec le monde extérieur, séparation qui le plonge dans le désarroi le plus total. Une des solutions à ce problème consiste à se jeter dans des « états orgiaques » : alcool, stupéfiants, mais également une sexualité débridée sont autant de moyens qui nous permettent de nous retrouver « dans un état transitoire d'exaltation, le monde extérieur disparaît, et avec lui le sentiment d'en être séparé¹⁵⁷ ». Prenons par exemple le premier récit, *Postoristoro*. Au buffet de la gare de Reggio Emilia, Giusy, un petit trafiquant est dans une situation dramatique : son ami Bibo, qui est héroïnomane, est en pleine crise de manque dans les toilettes du bar et Giusy doit donc absolument trouver une dose d'héroïne. À court d'argent, il se retrouve contraint à donner son corps à Salvino, un mafieux de sa connaissance rencontré au bar. Tous deux montent dans un wagon inutilisé qui se trouve sur une voie désaffectée. Les bancs du wagon sont « durs et froids comme le marbre », la gare est plongée dans « un brouillard grisâtre ». Giusy est face à Salvino, celui-ci a sorti une « couverture rêche, le wagon est vraiment glacial ». C'est dans cette ambiance peu réjouissante que le jeune homme va se faire pénétrer après s'être injecté une dose d'héroïne afin de rendre cela plus supportable :

Salvino gli allunga una busta, poi un'altra. Giusy si alza sul tronco. La fiuta, solleva il maglione, la scioglie, stringe il laccio, si fa. Salvino lo spia dal basso, sulla bocca una smorfia ebete, la stonatura del fumo. Quando vede che Giusy toglie l'ago, si slaccia e fa uscire il cazzo duro. Prende a masturbarsi finché Giusy non lo raggiunge al fianco. Sono ora vicini, Salvino gli tasta il culo. Giusy si

¹⁵⁶ Voir *supra*, p. 15.

¹⁵⁷ Fromm, E., *L'art d'aimer*, *op. cit.*, p. 27.

volta, si getta sotto. Stringe gli occhi. *E ora fetente d'un mafioso onnipotente fa pure quel cazzo che vuoi ! Eccomi a te*¹⁵⁸ ! (pp. 29-30)

Tout est gris, froid et sale dans cette gare. Les rapports humains y sont durs : tous se méfient les uns des autres et personne n'offre rien à personne, Giusy en faisant amèrement l'expérience. Pour le dire avec Elena Buia :

Nella narrativa di Tondelli, spesso giudicata in modo unilaterale vitalistica e spensierata, la realtà invece non smette di mostrare il suo lato "duro", fatto di faticosi interrogativi e situazioni estreme. Il viaggio, la fuga o una corsa disperata su una Cinquecento *bianca come il latte e scappottata ora che è primavera* verso il mitico Nord sono alcuni degli affannosi tentativi di reazione, di un allontanamento da un vischioso male che, nonostante tutto, non demorde¹⁵⁹.

Le sexe est quant à lui décrit crûment avec les termes de « cazzo », « scopare » et bien d'autres encore. Giusy se donne à Salvino qui tire parti de sa situation de détresse. Nous sommes face à un éros purement mécanique où le fort profite du faible pour satisfaire ses besoins biologiques privés. Les notions d'affectivité, d'échange réciproque sont totalement inconnues à ces personnages. Giusy tente malgré tout de venir en aide à son ami Bibo, étant prêt à se prostituer afin de pouvoir lui procurer la dose que celui-ci doit prendre, signe que peut-être une véritable amitié réussit à survivre dans cette jungle urbaine. Maigre consolation cependant face à ce qu'il faut endurer au quotidien. Le final de la nouvelle reflète parfaitement ce sentiment de détresse dans lequel sont plongés les protagonistes tondelliens qui ne voient que peu de possibilités de s'extraire du marasme dans lequel ils baignent :

Nel piazzale la nebbia si fa piú chiara attorno ai lampioni. Giusy si avvia barcollando verso casa. Quasi mattino. La prossima notte tornerà al Posto Ristoro come sempre oppure se ne andrà via dalla città e da tutti e il Bibo lo lascerà. Ora non lo sa che ha tanto sonno e fifa da smaltire che le gambe gli sembrano le stampe in legno di un povero martirio della patria¹⁶⁰. (p. 34)

¹⁵⁸ « Salvino lui tend une enveloppe, puis une autre. Giusy se redresse. Il la flaire, soulève son pull, la dissout, sert le garrot, se pique. Salvino l'épie de biais, sur la bouche un sourire idiot, il est stone à cause du joint. Quand il voit que Giusy ôte l'aiguille, il baisse son pantalon et fait sortir sa bite déjà dure. Il commence à se masturber jusqu'à ce que Giusy vienne à côté de lui. Ils sont maintenant proches, Salvino lui tâte le cul. Giusy se tourne, se jette sous lui. Il ferme les yeux. *Et maintenant sale mafieux onnipotent, fais ce que tu veux, putain ! Me voilà à toi !* »

¹⁵⁹ *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999, p. 49. « Dans la prose de Tondelli, souvent jugée de façon unilatérale comme exubérante et insouciant, la réalité ne cesse en revanche de montrer son côté "dur", fait d'épuisantes interrogations et situations extrêmes. Le voyage, la fuite ou une course désespérée sur une *Cinquecento blanche comme le lait et décapotée maintenant que c'est le printemps* vers le mythique nord sont quelques-unes des haletantes tentatives de réaction, d'éloignement à un mal visqueux qui, malgré tout, ne démord pas ». Le passage en italique présent dans la citation provient du récit *Autobahn* in *Altri libertini*, op. cit., pp. 179-180.

¹⁶⁰ « Sur la place, le brouillard s'éclaircit autour des lampadaires. Giusy rentre chez lui en titubant. C'est presque le matin. La nuit prochaine, il retournera au Posto Ristoro comme toujours ou peut-être qu'il partira de cette ville et qu'il l'abandonnera Bibo. Là, maintenant, il n'en sait rien, il a beaucoup de sommeil et de peur à éliminer à tel point que ses jambes lui semblent être les béquilles en bois d'un pauvre martyr de la patrie ».

Le fait que Giusy se sente comme un « martyr de la patrie » n'est pas une allusion gratuite, la jeune génération éprouvant la sensation d'être engagée dans une guerre : au-delà de la simple survie économique comme cela peut être le cas pour la clientèle du *Posto Ristoro*, la conquête d'une identité spécifique et d'un mode de vie authentique, est devenue un véritable combat quotidien comme nous allons le voir dans la nouvelle suivante : *Mimi&Istrioni*.

3.2.2. « Siam davvero le Splash e nessuno ci resiste »

Les « Splash », « les déchets de Reggio Emilia », sont trois filles, Pia, Sylvia et Nanni, et un jeune transsexuel, Benedetto, tous d'une vingtaine d'années. Ce « poker gagnant » mène une vie somme toute initialement tranquille dans leur petite ville de province entre animations d'une radio libre (qui est en train de péricliter, le *Settantasette* et ces émanations tels que *Radio Alice* sont déjà un lointain souvenir¹⁶¹), groupes d'auto conscience, performances artistiques, dîners dans les *osterie* de la région et soirées alcoolisées à la recherche de partenaires sexuels. Nos quatre protagonistes paraissent donc en osmose avec la recherche hédoniste dominante de leur époque. Le récit est, comme les autres, extrêmement rapide. L'argot de la jeunesse de cette période et les descriptions crues de l'acte sexuel dominant encore. S'il arrive aux Splash d'être considérés comme des marginales par les personnes qui les entourent et qui ont accepté le « retour à l'ordre massif » dont parle Stefano Tani¹⁶², leurs préoccupations semblent bien distantes de celles des individus qui peuplaient le *Posto Ristoro* : elles ont un toit, des revenus et ne doivent pas se prostituer en échange d'héroïne. Pourtant ce mode de vie n'est pas sans comprendre certains risques, très vite réapparaissent les « situations extrêmes ». Une des situations les plus marquantes du récit est sans doute celle de Tony, ex-compagnon d'une des quatre Splash, qui erre dans les rues de la ville en proie à un manque d'héroïne perpétuel. Mais le véritable danger pour les quatre jeunes filles se situe surtout au niveau de la récupération par la société de toute forme d'action alternative au modèle dominant. Jean Baudrillard décrivait déjà en 1970 ce phénomène de récupération : les rapports humains, l'amour, les révoltes tout est devenu *consommable*. À force d'être entouré par une multitude d'objets, l'homme moderne finit

¹⁶¹ Durant les années soixante-dix, en Italie, nombre de radios libres voient le jour. Dans un premier temps, avant de réserver toujours plus d'espace à la musique au fur et à mesure que les années passent, ces radios militantes s'occupent de politique, de débats ayant trait à l'actualité ou à la culture. Une des plus célèbres de ces radios est sans doute *Radio Alice*, basée à Bologne, qui commenta notamment en direct l'entrée des chars d'assaut dans la zone universitaire bolognaise lors de la révolte de mars 1977. Elle cessa d'émettre peu de temps après ces événements.

¹⁶²Voir *supra*, note 84.

par considérer ses congénères de la même manière : un autre homme ou une autre femme deviennent pour lui une hypothétique relation qui peut se révéler être plus ou moins avantageuse. Une relation humaine, de même qu'un objet coûteux est un signe de prestige, peut être une possibilité d'obtenir un meilleur statut. Une autre personne se transforme de cette manière en l'équivalent d'un objet, un simple élément de la panoplie mise à notre disposition par la société de consommation pour obtenir un statut supérieur. De la même manière, les idéologies et les rébellions sont assimilées par cette société en devenant à leur tour quelque chose de consommable, perdant ainsi tout leur potentiel subversif :

Les femmes, les jeunes, le corps, dont l'émergence après des millénaires de servitude et d'oubli constitue en effet la virtualité la plus révolutionnaire, et donc le risque le plus fondamental pour quelque ordre établi que ce soit – sont intégrés et récupérés comme "mythe d'émancipation". On donne à consommer de la Femme aux femmes, des Jeunes aux jeunes, et, dans cette émancipation formelle et narcissique, on réussit à conjurer leur libération réelle. Ou encore : en assignant les Jeunes à la Révolte (Jeunes = Révolte) on fait d'une pierre deux coups : on conjure la révolte diffuse dans toute la société en l'affectant à une catégorie particulière, et on neutralise cette catégorie en la circonscrivant dans un rôle particulier : la révolte. Admirable cercle vicieux de l'"émancipation" dirigée, qu'on retrouve pour la femme : en confondant la femme et la libération sexuelle on les neutralise l'une par l'autre. La femme se "consomme" à travers la libération sexuelle, la libération sexuelle se "consomme" à travers la femme¹⁶³.

Comme écrivait Stefano Tani, Tondelli se retrouve, sans le vouloir sans doute, complice de la récupération d'une révolte de la part de la société consumériste. Il est d'ailleurs pleinement conscient de ce problème, le mettant notamment en scène dans la nouvelle qui nous occupe présentement, les personnages de *Mimi&Istrioni* sont en effet frappés de plein fouet par un ennemi invisible dans le final tragique d'un récit où prédominaient malgré tout jusqu'alors la légèreté et l'enthousiasme :

Più tardi succede la cosa della tivù privata che manda un galoppino a casa della Sylvia. Quando mi telefona è sconvolta. Dice che vogliono fare un programma su di noi, una ventina di minuti perché certi sono giunte fino a loro e così ci si accorge di essere diventate un numero da esibizione tivù locale, Ventiminuti con... La cosa non passa liscia¹⁶⁴. (p. 64)

Réduit au rang de simple divertissement, ayant perdu ce que ses membres pensaient être un mode de vie authentique (et qui ne se révèle être au fond qu'un critère de différenciation vis-à-vis de la masse¹⁶⁵), le groupe des Splash se désagrège lentement. Après quelques tentatives de suicide tragi-comiques arrive finalement celle

¹⁶³ Baudrillard, J., *La société de consommation*, op. cit., p. 216.

¹⁶⁴ « Plus tard, c'est le truc de la TV privée qui envoie un larbin chez Sylvia. Quand elle me téléphone, elle est bouleversée. Elle dit qu'ils veulent faire un programme sur nous, une vingtaine de minutes parce que certaines voix sont arrivées jusqu'à eux et comme ça on se rend compte d'être devenu un numéro d'exhibition de télévision locale, Vingtminutes avec... ça passe mal ».

¹⁶⁵ Voir Baudrillard, J., *La société de consommation*, op. cit. p. 135.

définitivement tragique de Nanni, mais surtout la lettre de Sylvia adressée à Pia dans laquelle Sylvia renonce pour toujours à la recherche de l'authenticité pour elle aussi opter, comme Benedetto qui abandonne l'idée de devenir femme et décide de se marier, pour le retour à l'ordre :

La Sylvia lascia le scopine e prende a dare lezioni in un pensionato di donne madri riunite in un gruppo autogestito, io mi accorgo che si è giocato troppo forte per i nostri nervi e così anche la Sylvia che mi scrive un letterone che mi farà piangere e bestemmiare. Dice che abbiamo pagato troppo caro il prezzo per la ricerca di una nostra autenticità, che tutto quanto abbiamo fatto era giusto e lecito e sacrosanto perché lo si è voluto e questo basta a giustificare ogni azione, ma i tempi son duri e la realtà del quotidiano anche e ci si ritrova sempre a far i conti con qualche superego malamente digerito ; che è stata tutta un'illusione, che non siamo mai state tanto libere come ora che conosciamo il peso effettivo dei condizionamenti. Di Nanni invece vengo a sapere troppo tardi quando è in clinica per aver ingerito troppi Mogadon. Gli ultimi giorni mi raccontano, era una medusa a secco, un'Es scaricato e circonciso e fiacco. Ci ritroviamo con Benedetto e la Sylvia lungo il corridoio d'aspetto mentre le fanno la gastrica e ci abbracciamo forte e diciamo forza forza che gliela fa, ma c'è quasi nausea per quegli anni sbandati e quel passato che vorremmo anche noi rigettare assieme alla Nanni, quel pomeriggio vuoto di febbraio¹⁶⁶. (p. 65)

Comme le décrit Baudrillard, tous dans la société moderne ont le devoir, l'obligation de rechercher leur authenticité, la particularité qui les différencie de la masse (ce qui au final aboutit à un conformisme généralisé). Il est intéressant de noter en outre que selon les termes de la Sylvia, vouloir quelque chose est une raison suffisante pour n'importe quelle action : le désir justifie les moyens désormais. Néanmoins, l'épilogue de *Mimi&Istrioni* n'est guère plus allègre que celui de la nouvelle précédente : que l'on succombe aux états orgiaques ou que l'on vive raisonnablement en suivant les principes hédonistes en vogue rien n'offre une solution satisfaisante. Nous avons d'un côté une sexualité sordide, reléguée au rang de simple monnaie d'échange, de l'autre un désir hédoniste joyeux et léger, mais qui n'est en fait qu'une soumission aux diktats de l'époque. L'éros mécanique domine et au contraire de son ancêtre, il n'offre aucune échappatoire (sinon provisoire) vers un autre monde.

¹⁶⁶ « Sylvia quitte les scopine [groupe d'artistes, ndr] et commence à donner des cours dans un pensionnat pour mères célibataires réunies dans un groupe autogéré, moi je me rends compte qu'on a joué trop fort avec nos nerfs et Sylvia est d'accord, elle m'écrit d'ailleurs une longue lettre qui me fera pleurer et jurer. Elle dit qu'on a payé un prix trop élevé pour la recherche de notre authenticité, que tout ce que nous avons fait était juste, légal et sacrosaint parce qu'on l'a voulu et que c'est suffisant pour justifier n'importe quelle action, mais les temps sont durs et la réalité du quotidien également et on se retrouve toujours à devoir faire les comptes avec un surmoi mal digéré ; que tout n'a été qu'une illusion, qu'on n'avait jamais été autant libres qu'à présent qu'on connaissait le poids réel des conditionnements. Par contre on m'avertit trop tard pour Nanni quand il est déjà en clinique pour avoir ingurgité trop de Mogadon. Les derniers jours, ils me racontent, il était devenu une méduse en manque, un ça vidé, circoncis et mou. On se retrouve avec Benedetto et Sylvia le long du corridor de la salle d'attente pendant qu'ils lui font la gastrique et on se serre fort et on dit allez allez courage elle va s'en sortir, mais on est quasiment nauséux par rapport à ces années dissolues et à ce passé qu'on voudrait nous aussi rejeter avec Nanni cet après-midi vide de février ».

3.2.3. *Viaggio*, « siamo ventenni e siamo belli »

Dans *Viaggio*, troisième récit d'*Altri libertini* (qui est également le plus réussi), sont présentés au lecteur en une soixantaine de pages : un voyage chaotique fait par deux étudiants au nord de l'Europe, la Bologne bohème et estudiantine de la fin des années soixante-dix, les révoltes de 1977 (d'ailleurs parfaitement ignorées par les protagonistes), un voyage au Maroc, un séjour à Paris, un autre à Londres, le tout constellé des innombrables histoires d'amour que connaît le narrateur de cette histoire au rythme endiablé.

Durant le voyage au nord du continent qui ouvre le récit, deux amis, le je narrant et un certain Gigi, deux jeunes hommes fraîchement sortis du lycée, ont de nombreux rapports sexuels occasionnels, Gigi avec de jeunes filles tandis que le narrateur se sent très vite plus attiré par le sexe masculin. Au-delà de la frivolité dont certains pourraient taxer le comportement de ce dernier, il multiplie en effet au fil du récit les aventures sans beaucoup de sérieux, une véritable volonté d'établir un rapport avec l'Autre semble l'animer. Par exemple, lorsqu'il embrasse un de leurs amis rencontré à Bruxelles qui les a rejoints à Amsterdam, Gigi accuse son compagnon de voyage de se donner à tout le monde, et celui-ci de répondre « sì, [...] la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e che non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti¹⁶⁷ » (p. 84). Qu'est-ce à dire ? Que signifie vouloir être avec tout le monde ? D'un côté nous avons une certaine forme de rébellion à l'aliénation ambiante, le refus de considérer l'autre comme un objet afin d'essayer d'établir un rapport avec lui. Pourrait-on, par exemple, imaginer une Cecilia tenir de tels propos ? D'un autre côté, nous nous trouvons face au triomphe de la jouissance privée, caractéristique de la société consumériste, dont parlait Mariana Bianchi : « on préfère un revenu mineur à un travail majeur, la liberté personnelle à la fidélité et à la contrainte de la famille, l'incertitude du présent à l'accumulation et à la certitude du futur, l'intimité et les commodités privées aux passions sociales¹⁶⁸ ». Il s'agit en effet d'une période hybride où l'amour n'a pas encore été totalement relégué au niveau d'échange commercial, mais a également perdu de son caractère sacré deux types de conceptions s'affrontent, nous allons voir si l'une d'entre elles tend à l'emporter.

¹⁶⁷ « oui, [...] je veux être avec les autres et je le veux vraiment et qu'est-ce que je peux bien faire si je suis attiré par tous ? »

¹⁶⁸ Voir *supra*, note 141.

Au fil du récit, le je narrateur mature au fil des relations et doit se confronter à sa condition d'homosexuel dans une société encore conservatrice. Déjà très porté sur l'alcool et les drogues, l'agressivité dont il est victime dans la rue lorsqu'il se promène en compagnie de son amant Dilo, qui sera sa grande histoire d'amour, n'arrange en rien les choses (pp. 66-67). Face au rejet du monde extérieur, l'amour semble effectivement être la dernière zone de liberté disponible pour lui. Après plusieurs mois passés à boire jour et nuit notre narrateur se retrouve hospitalisé. C'est là qu'il réalise toute l'importance que son compagnon a pour lui :

E così resto a disintossicarmi, ma son giorni veramente brutti e i miei sogni troppo brulicanti di pulci d'acqua che si ingrandiscono nei lavandini fino a straripare e coprire il pavimento, ma soprattutto c'è l'assenza, questa maledetta assenza di Dilo e del suo corpo, Avercele delle braccia grandi tutta la città per poterti coprire e stringere ovunque tu sia amore moi, avercela una lingua di mille leghe per leccarti e un uccello in volo sopra ai mari e ai monti e ai fiumi per raggiungerti affezionato mio caro, e per venirti dentro e strusciarti e spezzare così questa atroce lontananza e invece rimango solo, la notte tutt'intorno tace e la mia stanza invece urla e grida per te che non ci sei, io, io non ce la faccio proprio più. Così sono sei giorni scappo e torno da Dilo e gli dico "Io mi salvo solo vicino a te" e comincia una lunga convalescenza cullata dal marzo bolognese e dalla voce romana di Dilo che mi percorre con le sue lunghe dita da pianista che io prendo in bocca e passo sui denti e succhio e si gioca mentre viene anche aprile ed è primavera, passeggiamo ai Giardini Margherita, sono uscito da un tunnel, solo ora mi rendo conto di quei mesi invernali drunkato drunkato che ho rischiato di lasciarci le penne¹⁶⁹. (pp. 98-99)

« Je me sauve seulement près de toi ». Tondelli hédoniste insouciant ? C'est à voir : la croyance en un autre unique et salvateur ne semble pas s'être complètement évanouie de l'esprit de la jeune génération. Il est cependant intéressant de noter que dans ces quelques lignes, ce n'est pas simplement l'absence de l'être aimé dont souffre le je narrateur, mais également l'absence du *corps* de cet être. Au-delà du mauvais jeu de mots à propos de « l'oiseau » qui fonctionne aussi en français, le désir s'est pleinement *incarné*, et ce sans honte aucune. La jeunesse des années quatre-vingt ne semble plus se sentir obligée de camoufler ses instincts corporels. Désormais, la satisfaction des besoins n'est plus envisagée comme un sujet délicat, un phénomène bas et vil, qu'il s'agit de cacher ou d'aborder uniquement par la litote. Ce phénomène n'est certes guère

¹⁶⁹ « Et comme ça je reste à me désintoxiquer, mais ce sont des journées vraiment moches et mes rêves pullulent de puces d'eau qui grossissent dans les lavabos jusqu'à déborder et recouvrir le sol, mais surtout il y a l'absence, cette maudite absence de Dilo et de son corps. Avoir des bras grands comme toute la ville pour pouvoir te couvrir et te serrer où que tu sois mon amour, avoir une langue de mille lieues pour te lécher et un oiseau en vol par-delà les mers, les monts et les fleuves pour te rejoindre avec tendresse mon chéri, et pour venir en toi et se frotter à toi et briser ainsi cette atroce distance et en revanche je reste seul, la nuit tout autour de moi se tait et ma chambre en revanche hurle et crie pour toi qui n'est pas là, moi, moi je n'en peux plus. Ainsi, après six jours je m'échappe et je retourne chez Dilo et je lui dis "Je me sauve seulement près de toi" et commence une longue convalescence bercée par le mois de mars bolognais et la voix romaine de Dilo qui me parcourt avec ses longs doigts de pianiste que je prends dans ma bouche et que je passe sur mes dents et que je suce et on joue tandis qu'arrive avril et c'est le printemps, on se promène aux Giardini Margherita, je suis sorti d'un tunnel, seulement maintenant je me rends compte de ces mois hivernaux drunké drunké que j'ai failli y rester ».

nouveau, il est simplement poussé un peu plus loin dans le cas qui nous occupe. Ce qui nous intéresse par-dessus tout est que le sentiment amoureux est ici mis sur le même plan que le désir sexuel : tous deux ont la même importance et, quantitativement parlant, c'est même l'aspect sexuel qui paraît être privilégié. La phrase que l'on peut lire quelques pages plus loin sur le rôle de l'école selon le narrateur, « ed è questa la scuola, cioè l'esperienza, mica la normalizzazione, te lo dico io che ho imparato più da un pompino che da vent'anni di esami¹⁷⁰ » (p. 120), peut effectivement sonner comme une provocation, mais souligne surtout la prépondérance accordée à l'acte sexuel. La satisfaction des besoins est vue comme primordiale, non comme un simple mécanisme secondaire auquel l'homme doit se livrer de temps à autre, mais bien comme une partie intégrante de l'humain, au même titre que l'amour entendu comme sentiment. Tondelli concorde tout en se détachant à la fois de cette phrase de Roland Barthes :

L'impôt moral décidé par la société sur toutes les transgressions frappe encore plus aujourd'hui la passion que le sexe. Tout le monde comprendra que X... ait "d'énormes problèmes" avec sa sexualité, mais personne ne s'intéressera à ceux que Y... peut avoir avec sa sentimentalité : l'amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel. Tel "vieux poupon sentimental" (Fourier) qui mourrait brusquement en état amoureux, apparaîtrait aussi obscène que le président Félix Faure, frappé de congestion aux pieds de sa maîtresse¹⁷¹.

Bruckner rendait la même sentence : « il discorso della liberazione ha colpevolizzato l'amore come vissuto e come scrittura. Se oggi c'è un romanticismo, esso è libidinale e non sentimentale¹⁷² ». Le romantisme sentimental ne semble pourtant pas être considéré comme une honte de la part de Tondelli, les relations entre ces personnages se résument rarement à une simple aventure sexuelle, tout du moins une des deux parties du couple ne l'entend jamais ainsi. Une éclipse totale de l'amour au profit du seul aspect sexuel ? Nous sommes bien éloignés d'un tel phénomène même s'il est indéniable que l'espace et l'attention accordés à l'acte sexuel ont nettement progressé depuis les années 60. Cette année 1980 apparaît comme une période de transition sur tous les plans : des années de plomb au calme relatif, de l'engagement politique au refus du politique, du mouvement global au petit groupe d'intimes, de l'amour aux besoins privés, des vestiges du passé demeurent dans la prose de Tondelli (et se réaffirmeront d'ailleurs par la suite comme nous le verrons ci-dessous).

¹⁷⁰ « et c'est ça l'école, c'est-à-dire l'expérience, pas la normalisation, je te le dis moi que j'ai appris plus d'une pipe que de vingt ans d'examens ».

¹⁷¹ *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., pp. 210-211.

¹⁷² Cité in Aspesi, N., "Amore e famiglia", in Galli della Loggia, E. (a c. di), *Il trionfo del privato*, op. cit., p.116, « le discours sur la libération sexuelle a culpabilisé l'amour comme vécu et comme écriture. Si aujourd'hui il existe un romantisme, celui-ci est libidinal et non sentimental ».

L'hybridité de ce moment consisterait-elle en un simple équilibre entre le sentiment amoureux et la satisfaction sexuelle ? Rien de moins facile à atteindre cependant pour les personnages de Tondelli. Après quelques années passées avec Dilo, le narrateur se sépare de ce dernier. Ensuite de quoi commence pour lui une errance qui se conclut par un voyage en Angleterre en compagnie d'une certaine Rosanna durant lequel, comme dans le récit précédent, le lecteur assiste à une remise en question de la vie de bohème menée par les protagonistes, protagonistes qui aspirent à une normalisation qui pourtant ne garantit en rien l'accès au bonheur :

le dico senti, sono stanco di farmi menare e prendere sempre botte e non gliela faccio più con questa vita scassata e vorrei mettermi tranquillo perché sono stanco di tutta questa cialtrona che è la mia vita e se una volta pensavo che avrei anche potuto essere felice solo che trovassi un uomo da farmi, ora dico che anche questo non basta perché non si vive in un letto o in un cinema o in un appartamento o in un cesso e io sento la mancanza di tutto quello que non è cinema, non è appartamento e non è cesso cioè sono stanco e vorrei dormire per una eternità e magari svegliarmi che tutto è cambiato e finalmente si sta bene e non bisogna menarsela tanto con l'alcool e i buchi e i soldi e... [...] Che in Italia si sopravvivi solo se hai la lira e anche così fai una vita di merda¹⁷³. (pp. 123-124)

Le spectre de la vie normale, de la normalisation, du retour à l'ordre est toujours là. De plus, outre la normalisation, ce sont également les rapports humains comme purement mécaniques et la sexualité envisagée comme stricte satisfaction personnelle qui est de manière permanente en embuscade. C'est en ce sens qu'*Altri libertini* clôt un cycle plutôt que d'en ouvrir un¹⁷⁴ (même si cette affirmation concerne plus l'idéologie véhiculée par le roman que son aspect exclusivement stylistique). Il suffit pour s'en convaincre de jeter un rapide coup d'œil à l'épilogue de la nouvelle qui nous occupe lorsque, dans le train pour Reggio Emilia, un jeune homme de vingt-cinq ans commence à l'improviste à caresser le narrateur puis l'emmène dans les toilettes du wagon. Celui-ci, ne parvenant pas à oublier son ancien compagnon, décide par dépit de le suivre :

Al cesso c'è puzza e fa freddo e la luce è livida e scolora come sotto il tavolo di un chirurgo e lui tira fuori la sua anatomia e la sbatte in faccia e dice fammi un pompino e io lo prendo in mano e in bocca e gli stringo le cosce e mi faccio chiavare in bocca ma lui poi mi distacca e dice voltati e io mi volto e lo mette dentro tutto e mi brucia ma vengo. E viene anche lui dicendo ce l'hai così tenero che sembra una figa e io mi volto sudato e gli dico la gente come te serve solo a far pompini brutto idiota e lui

¹⁷³ « je lui dis écoute, je suis fatigué de me faire frapper et de toujours prendre des coups et j'en peux plus de cette vie déglinguée et j'aimerais être tranquille parce que je suis fatigué de cette bouffonnerie qu'est ma vie et s'il m'est arrivé de penser une fois que j'aurais même pu être heureux si je trouvais un homme à me taper, maintenant je dis que ça aussi ça suffit parce qu'on ne vit pas dans un lit ou dans un cinéma ou dans un appartement ou dans des chiottes et que moi je sens le manque de tout ce qui n'est pas cinéma, appartement, lit ou chiottes bref je suis fatigué et j'aimerais dormir une éternité et avec un peu de chance me réveiller et que tout ait changé et que finalement on se sente bien et qu'il n'y ait pas besoin de s'emmerder avec l'alcool et l'héro et les thunes et... [...] Qu'en Italie tu survis seulement si tu as du pognon et que même comme ça ta vie c'est de la merde ».

¹⁷⁴ Voir Sebastiani, A., *Le parole in pugno*, op. cit., p. 181.

prende a scazzottare e a dire scemate ma io non l'ascolto, non posso perché penso a Dilo, caro Dilo ora si che ti ho fatto finire¹⁷⁵. (pp. 129-130)

Bien que l'acte sexuel soit ici en quelque sorte thérapeutique en témoigne l'évocation de la table de chirurgien, le froid, la saleté et la douleur sont à nouveau partie intégrante du tableau, comme nous avons pu le voir dans *Postoristoro*. Dans les dernières lignes du récit, la solitude et le mal-être du personnage principal, malgré le fait qu'il se soit libéré du souvenir obsédant de sa relation avec Dilo, en train de boire coup sur coup quatre Fernet-Branca au... Posto ristoro de la gare de Reggio Emilia, nous ramènent à l'ouverture du roman. Les protagonistes des récits semblent être enfermés dans une boucle narrative de laquelle il leur est impossible de sortir.

Senso contrario, antépénultième épisode d'*Altri libertini* paraît confirmer cette vision négative spiroïdale : après une nuit passée à boire, fumer et échapper à la police, un autre je narrant se réveille, dans la chambre de son ami Ruby, en compagnie d'un jeune homme qu'ils ont rencontré dans une petite *osteria* et qu'ils ont convaincu de coucher avec eux en échange d'une dose d'héroïne. Le narrateur émerge fourbu d'un bref sommeil à trois heures et quart du matin. Ses excès nocturnes lui ont usé les nerfs. Il vagabonde dans la petite ville déserte dans l'attente de trouver un moyen de rentrer chez lui :

Mi metto verso casa in attesa di un passaggio o della prima corsa dell'autobus di linea accendo la sigaretta ho la lingua gonfia, un sapore disgustoso in bocca mi bruciano gli occhi mi sento meno che uno straccio. Ormai la luce è forte salgo sull'autobus non ho soldi, mendico dai pochi passeggeri mi siedo guardo dal finestrino la città perdersi nella periferia la campagna sfilare... Sento come se mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme¹⁷⁶. (pp. 142-143)

Toujours l'alcool, les drogues, le sexe, le froid et les vagabondages. N'existe-t-il aucune autre voie à la recherche de l'authenticité ? Existe-t-il une autre solution que la normalisation ou le vide et le désarroi que l'on finit par ressentir fatalement un jour ou

¹⁷⁵ « Dans les chiottes ça pue et il fait froid et la lumière livide et décolorée comme sur la table d'un chirurgien et lui il sort son anatomie et me la fout dans la gueule et dit tire-moi une pipe et moi je la prends dans la main et dans la bouche et je lui serre les cuisses et je me fais piner la bouche, mais lui finit par me repousser et dit tourne-toi et je me tourne et il me la met dedans toute entière et ça me brûle, mais je viens et il vient également en disant que je l'ai tellement doux qu'on dirait une chatte et je me retourne en sueur et je lui dis que les types comme toi ça sert seulement à sucer pauvre idiot et lui il commence à déconner et à dire des âneries, mais je ne l'écoute pas, je ne peux pas, parce que je pense à Dilo, Dilo chéri à présent oui j'en ai fini avec toi ».

¹⁷⁶ « Je me positionne en direction de chez moi dans l'attente de quelqu'un qui me prendrait en stop ou du premier autobus de ligne j'allume la cigarette j'ai la langue enflée un sale goût dans la bouche les yeux qui brûlent je me sens comme une loque. Maintenant la lumière est forte je monte dans le bus je n'ai pas d'argent, je mendie auprès des quelques passagers je m'assieds je regarde par la fenêtre la ville s'estomper dans la périphérie la campagne défiler... Je sens comme si à l'improviste un énorme vide avait grandi en moi ».

l'autre ? À ce sujet, il serait également intéressant de citer l'essai de Manuel Spinelli traitant de la question de l'*inetto* dans la littérature contemporaine. Popularisée par Italo Svevo, mais nous pourrions situer sa naissance bien plus en amont dans le temps, cette figure ressurgit tout au long du XX^e siècle, jusqu'aux années 80 et 90, période on ne peut plus propice, de par l'émergence d'un malaise généralisé, à la création de personnages peu sûrs d'eux, hésitants et doutant de tout :

Questa sfiducia emerge in una parte della cultura italiana degli anni Ottanta, in particolare tra i giovani che, dopo il fallimento degli ideali rivoluzionari del decennio precedente, sembrano non credere più nella possibilità di un cambiamento positivo. Un profondo sentimento di smarrimento si afferma, insieme ad una totale sfiducia nella possibilità di modificare la realtà che porta come conseguenza al rifiuto di investire intelligenze ed energie in quella direzione, cioè porta al disinteresse, all'abulia, al riflusso¹⁷⁷.

Ce manque de réaction face à une réalité que l'individu perçoit comme impossible est également très fortement présent dans *Viaggio* par exemple, lorsque le je narrant reste enfermé dans sa chambre tandis que les rues s'embrasent durant les événements de mars 1977. Le sentiment d'égarement se réaffirmera également dans les œuvres successives de Tondelli, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant dédié à son deuxième roman, *Pao Pao*.

3.2.4. *Altri libertini et Autobahn*, « All'aventuraaaa°! »

L'avant-dernière nouvelle, *Altri libertini*, se déroule à Correggio, ville natale de l'auteur. Nous y retrouvons une « bella tribù » de jeunes hommes et femmes qui boivent, fument, connaissent de grandes passions et des histoires d'amour désastreuses. Ce groupe est composé du je narrant, un étudiant homosexuel, son ami Miro qui partage ses orientations sexuelles, ainsi que trois de leurs amies, Ela, Annacarla et Raffaella. Les cinq se fréquentent depuis l'école primaire et ont approximativement 22 ans. Ils forment un groupe soudé qui, comme dans un *Teorema* tragi-comique, va subir une catastrophe (à entendre dans le sens que les mathématiciens donnent à ce terme, c'est-à-dire comme changement brutal de la forme d'une fonction au contact d'un autre système) lorsqu'arrive dans leur bar favori « un gran figone, alto e bello, tutto

¹⁷⁷ Spinelli, M., *Una ribellione mancata : La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre Corte, 2015, p. 81, « Ce manque de confiance émerge dans une partie de la culture italienne des années quatre-vingt, en particulier chez les jeunes qui, après l'échec des idéaux révolutionnaires de la décennie précédente, semblent ne plus croire en la possibilité d'un changement positif. Un profond sentiment d'égarement s'affirme, parallèlement à un manque total de confiance dans la possibilité de modifier la réalité qui a comme conséquence le refus d'investir son intelligence et son énergie dans cette direction, ceci porte au désintérêt, à l'inertie, au reflux ».

biondazzurro e colorato, che si siede e ordina un drinkaccio¹⁷⁸ » (p. 147). Le « gran figone », dont le prénom est Andrea, est effectivement courtisé par Miro, Annacarla et Ela et commence par aller avec l'un puis avec l'autre tout en s'amusant du chaos qu'il crée autour de lui. Comme de coutume, l'ambiance alterne entre hédonisme tranquille et fortes passions amoureuses. Cependant, l'hédonisme est cette fois élu au rang d'état suprême à atteindre. Lorsqu'Andrea finit par jeter son dévolu sur Ela, tous deux semblent avoir rejoint un havre de sensualité qui apparaît comme l'état meilleur que quelqu'un puisse souhaiter :

Subito il giorno dopo si ritrovano e stanno a far l'amore chiusi in casa e mangiano e bevono e fumano e scopano ed è questo star bene diosanto, questa è bella-vita, avere una gratificazione dietro l'altra e non pensare a niente se non ad abbracciarsi e succhiarsi da ogni parte. Questo sì sarebbe bella vita poterla far per sempre mica bisogno di soldi e lavorare e studiare e partire e perdersi...¹⁷⁹ (p. 162)

Les jeunes gens semblent donc en parfaite syntonie avec Mariana Bianchi : on préfère la liberté personnelle à la fidélité et à la contrainte de la famille, l'incertitude du présent à l'accumulation et à la certitude du futur, l'intimité et les commodités privées aux passions sociales¹⁸⁰. L'amour et l'acte sexuel se consomment à deux, loin du groupe et l'emportent sur toute autre considération sociale, professionnelle ou encore éthique et morale. Comme dans les récits précédents, la frivolité de certains personnages prend d'ailleurs le dessus sur la passion amoureuse : Andrea se lasse de ce groupe pour retourner dans sa Lombardie natale. Les membres de la cellule originelle (ceux qui avaient entretenu une relation avec Andrea tout du moins) sont bouleversés, particulièrement Miro qui ne réussit plus à quitter le divan du narrateur. Toutefois, le temps n'est plus aux amours déçus du jeune Werther ayant comme seule issue possible le suicide ou, plus proche de Tondelli, de la famille de *Teorema* dont les membres ont franchi, après le passage de l'hôte, un point de non-retour, en témoigne les paroles d'encouragement que les amis de Miro lui adressent : le moment n'est pas au désespoir, une fête de Nouvel An où seront présents une foule de jeunes hommes attrayants les attend :

¹⁷⁸ « un sacré canon, grand et beau, blond aux yeux bleus et tout coloré qui s'assied et commande un méchant cocktail ».

¹⁷⁹ « Tout de suite le jour d'après ils se retrouvent et ils restent enfermés à la maison à faire l'amour et ils mangent et ils boivent et ils fument et ils baisent et c'est ça se sentir bien bon dieu, c'est ça la belle vie, avoir une gratification après l'autre et ne penser à rien à part à se prendre dans les bras et à se lécher partout. Ça, ce serait la belle vie pouvoir le faire tout le temps, pas besoin d'argent et de travailler et d'étudier et partir et se perdre... »

¹⁸⁰ Voir *supra*, note 141.

Lo sappiamo che forse tu ci hai rimesso più di tutti in questi giorni, ma guarda la Ela che anche lei era cotta e sballata e poi ha capito con chi aveva a che fare e s'è ripresa, insomma è stata un'infatuazione, e cerca di rimuovere diosanto almeno per questi giorni che domani ce ne partiamo e chi s'è visto s'è visto, pensa piuttosto a tirarti su con tutti i buon deutsch che ci saran lassù altroché lombardi, veri Walhalla diomio°! Miro, Miro, fatti forza¹⁸¹ ! (p. 174)

Si le protagoniste de *Viaggio* échouait dans un buffet de la gare sordide à boire des Fernet Branca, si celui de *Senso contrario* sentait “un grand vide” croître en lui alors qu'il rentrait chez lui dans ses foyers, la « belle tribu » de *Altri libertini* n'est, elle, pas disposée à se laisser abattre : si une histoire d'amour tourne mal, les partenaires ont l'obligation d'aller chercher leur jouissance ailleurs afin de se remettre daplomb. C'est sûrement cette attitude que l'on pourrait taxer de frivole chez Tondelli, plus peut-être que le manque de contenu politique, qui a poussé certains critiques de l'époque à considérer Tondelli comme un auteur léger et peu sérieux¹⁸².

Si les récits précédents se clôturaient sur une note sombre, l'enthousiasme est à présent de mise :

Così finalmente si parte, si lascia il borgo e s'imbocca l'autobrennero con le nostre tre auto incolonnate, si ritira lo scontrino e via sulla strada. Si passeranno dieci incredibili giorni lassù come da qualche anno a questa parte. Ma io non farò il Capodanno con la ghenga tuttaquanta. Tornerò il trentuno a Reggio Emilia per il cenone con tutti i pedé della mia razza che hanno affittato un hotel tutto intero perché ci sarà festa grande e granbaldoria per il prossimo anno 1979 che pare allora andrà in gran moda, in tutto il mondo, l'ano del fanciullo ! Obsssssssssss...¹⁸³ (p. 176)

Même final pour la nouvelle qui clôt le roman, *Autobahn*. Nous avons pu noter une résurgence de plusieurs lieux au cours des différents récits : le buffet de la gare de Reggio Emilia, la place du dôme de la même ville, mais surtout, à trois reprises, le tunnel du Brennero qui relie l'Italie à l'Autriche, la porte vers le Nord, vers la liberté. Dans ce dernier épisode, malheureusement décevant par rapport aux précédents en raison d'une exagération des traits stylistiques dont Tondelli avait su ne pas abuser outre mesure jusqu'à présent, un jeune cinéaste décide, une nuit au volant de sa voiture sur

¹⁸¹ « On sait que tu as sûrement souffert plus que les autres ces jours, mais regarde Ela, elle aussi elle était toute amoureuse et elle avait perdu la tête et après elle a compris à qui elle avait à faire et elle s'est reprise, enfin ça a été une exagération, et essaie de refouler bon dieu au moins pour quelques jours parce que demain on part et on n'y pense plus, pense plutôt à te remonter le moral avec tous ces bons deutsch qui seront là-bas, autre chose que ton lombard, de vrais Walhalla bon sang ! Miro, Miro, courage ! »

¹⁸² Voir « Il mestiere di scrittore », in *Opere cronache, saggi, conversazioni, op. cit.*, p. 1004. Voir également Pautasso, S., *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Milan, Rizzoli, 1991, p. 294.

¹⁸³ « Ainsi finalement on part, on laisse le bourg et on prend l'autobrennero avec nos trois voitures à la queue leu leu, on retire le ticket au péage et hop ! sur la route. On passera dix jours incroyables là-haut comme depuis quelques années à cet endroit. Mais moi je ne ferai pas le Nouvel An avec tout le gang. Je rentrerai le trente et un à Reggio Emilia pour le grand repas avec tous les pédés de ma race qui ont loué un hôtel tout entier parce qu'il y aura une sacrée fête et un beau bordel pour la prochaine année 1979 pendant laquelle il paraît que la grande mode sera, dans le monde entier, l'anus du petit Jésus ! Oupssssssssss... »

l'autostrada à la hauteur de Modène, de ne pas rentrer chez lui et de continuer sa route jusqu'à Amsterdam et même au-delà. Son but est de quitter « il Gran Trojajo » qu'est l'Italie où il se sent suffoquer. Ce *road trip* interrompu par une halte psychédélique sur une aire d'autostrada se conclut sur une véritable invitation au voyage :

Solo questo vi voglio dire credete a me lettori cari. Bando a isterismi, depressioni scoglionature e smaronamenti. Cercatevi il vostro odore eppoi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada. Non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, fosse anche quello dell'incenso giù nell'India o quello un po' più forte, tibetano o nepalese. No, sarà pure l'odore dell'arcobaleno e del pentolino pieno d'ori, degli aquiloni bimbi miei, degli uccelletti, dei boschi verdi con in mezzo ruscelletti gai e cinguettanti, delle giungle, sarà l'odore delle paludi, dei canneti, dei venti sui ghiacciai, saranno gli odori delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul, ah buoni davvero buoni odori in verità, ma saran pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaa¹⁸⁴ ! (p. 195)

Outre le rappel du désert et du reg, espaces de liberté déjà évoqués dans *Viaggio*, c'est ici l'Orient avec l'Inde et l'Himalaya, Istanbul et Marrakech (conception sur laquelle Edward Saïd trouverait beaucoup à redire, il demeure que le Maghreb reste encore aujourd'hui associé à l'Orient dans l'esprit de nombreux Européens) qui fait son grand retour. Après les orientalismes de Pasolini, Moravia et Morante, l'Inde est maintenant populaire dans certaines franges de la jeunesse comme le note Alfonso di Nola¹⁸⁵. Le mouvement hippie a popularisé l'Asie, un bouddhisme et un yoga édulcorés aux États-Unis à partir de la fin des années soixante. Ces pratiques gagnent l'Europe et se propagent dans la décennie suivante s'essoufflant au fil du temps et perdant ses adeptes. Là aussi cependant, toute trace ne semble pas effacée et un résidu de cette quête de transcendance demeure dans la prose tondellienne, ses jeunes contemporains recherchant sans doute dans les mystiques orientales un mystère qui leur fait défaut. Cette hybridité va muer petit à petit au sein de sa propre œuvre. Nous allons maintenant nous pencher sur son deuxième roman, *Pao Pao*, puis nous reviendrons dans notre troisième partie à *Camere separate*, ultime roman de l'auteur dans laquelle a lieu une

¹⁸⁴ « C'est tout ce que je veux vous dire, croyez-moi chers lecteurs. Laissez tomber l'hystérie, les dépressions, les cassages de couilles et les emmerdements. Cherchez votre odeur et ensuite il y aura des coups de chance et de bonnes vibrations sur votre route. Ça n'a pas d'importance si cette odeur sera de sable dans le désert ou de montagnes rocheuses, ça pourrait même être celle de l'encens indien ou celle un peu plus forte, tibétaine ou népalaise. Non, ça pourrait même être l'odeur de l'arc-en-ciel ou de la marmite pleine d'or, des cerfs-volants mes petits enfants, des petits oiseaux, des bosquets verdoyants avec au milieu de petits ruisseaux gais et gazouillants, des jungles, ce seront l'odeur des marais, des cannaies, du vent sur les glaciers, ce seront les odeurs des gargotes de Marrakech ou des fumeries d'Istanbul ah de bonnes odeurs en vérité, mais ce seront toujours vos odeurs et alors on y va, rien à fiche de tous les autres en avant ! Avec le nez en l'air flairez le vent, malmenez les nuées à l'horizon, courage, c'est l'heure de partir, courage tous ensemble à l'avventuuuuure ! »

¹⁸⁵ In "Religiosità e misticismo", in Galli della Loggia, E. (a c. di), *Il trionfo del privato*, Bari, Laterza, 1980, pp. 186-187.

véritable révolution, autant sur le plan stylistique que thématique, révolution malheureusement dictée également par la maladie.

3.2.5. *Pao Pao*, « il glorioso e gayoso 4/80 »

Le sigle PAO désigne le *Pichetto Armato Ordinario*, qui serait l'équivalent de l'actuelle école de recrues suisse. Dans ce roman, Tondelli décrit son expérience du service militaire obligatoire effectué à Orvieto. Il s'agit moins là d'une description de la vie de caserne que l'occasion de mettre ensemble et au même endroit de jeunes hommes en provenance de toute l'Italie et de recréer de cette façon une ambiance musicale de par la multitude de dialectes qui résonnent dans les couloirs de la caserne d'Orvieto. Ainsi est narré le premier appel qui a lieu dans le gymnase du complexe :

Ci sono alcuni materassini [...] ; c'è un cavallo con maniglie, ci sono funi e pertiche, ma soprattutto c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi, tutti hanno un generale che li protegge, uno zio maresciallo che li sorregge i napoletani hanno i compà i sardi i fratelli della lega sarda, i milanesi hanno amici altolocati, i romani hanno gente, i bolognesi fingo di non sentirli, i calabresi hanno sorrete e mammete, i pugliesi non si capisce che cazzo abbiano [...], i toscannacci hanno una parlata da ghigliottina, antipaticissima e sbracata, i livornesi poi questa "s" che par tutta uno scivolo lascivo, i piemontesi hanno grandi occhi spalancati, insomma nel giro di due minuti dal timido silenzio iniziale scaturisce tutta la babele dell'Italia rustica e regionale, ognuno raccolto fra quelli della sua terra cosicché salta fuori un casino poliglotta, una sarabanda del dialetto e del falsetto, tutta una Kermesse dal vocio nazional-popolare da dare i brividi¹⁸⁶.

Au cours de ses interviews et au sein de ses romans mêmes, Tondelli parle souvent de ce « sound » qu'il souhaiterait recréer : une véritable musicalité du texte qui aurait pour but, à travers l'usage entre autres les différents dialectes, l'argot des jeunes, les onomatopées et les anglicismes, de broser un tableau musical de l'Italie des années quatre-vingt¹⁸⁷. D'ailleurs, de manière presque systématique, lorsqu'un personnage est introduit dans le récit, une allusion à son parler et à la musique qui en découle suivra immédiatement. C'est le cas par exemple d'un sous-officier dont le parler est aussi antipathique que l'attitude : « un tipo [con] aria antipaticissima di commesso di banca, parlata lombardoveneta sbracatissima » ou encore de Pietro, « vent'anni, un viso molto

¹⁸⁶ Tondelli, P. V., *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 15, « Il y a des matelas de sol ; il y a un cheval d'arçon, des cordes et des perches, mais surtout il y a ce grand malaise qui serpente à travers les discussions stupides des gars, tous ont un général qui les protège, un oncle maréchal qui les soutient, les Napolitains ont des *compà*, les Sardes les frères de la ligue sarde, les Milanais des amis haut placés, les Romains ont leurs gens, les Bolognais je fais semblant de ne pas les entendre, les Calabrais ont des *sorrette* et des *mammete*, ceux des Pouilles on aucune idée de ce qu'ils ont, les sales Toscans ont un parler de guillotine, ultra antipathique et débraillé, les Livournais ont ce "s" qui ressemble à un glissement lascif, les Piémontais ont des yeux grand ouverts, en somme, deux minutes à peine après le silence initial jaillit toute la Babel de l'Italie rustique et régionale, chacun regroupé avec ceux de sa terre de façon que surgit un bordel polyglotte, une sarabande du dialecte et du fausset, toute une kermesse de la voix nationale populaire à donner des frissons ».

¹⁸⁷ Voir par exemple "Colpo d'oppio", in *L'abbandono*, op. cit., 2008.

sexy di boxeur, ottimo corpo, sodo, atletico, bei denti, parlata alternativa cauta e tranquilla, voce rauca¹⁸⁸ ».

Mais ce *sound*, outre à créer une véritable musicalité du texte à la manière de Kerouac (qui a eu une forte influence sur Tondelli)¹⁸⁹, est à nouveau un critère de différenciation, une particularité qui peut permettre à un groupe de se distancier d'autres groupes grâce à un code que ses membres ont en commun et qui exclut *de facto* tout non-initié :

Il sound [...] non ha la semplice funzione di sonorizzare un testo narrativo, né di contestualizzare una storia o di fornire un indicatore di una cultura generazionale. C'è anche questo, ovviamente. Ma la musica è spesso usata come un codice linguistico primario che rende incomprensibili a chi non abbia una buona conoscenza musicale alcuni titoli di Ballestra e Brizzi (*Compleanno dell'Iguana*, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, *Tre ragazzi immaginari*). È metaforica o metonimica, è un codice secondario o un subcodice di gruppo e come tale include, ovvero esclude, una o più generazioni di lettori. In tutti questi romanzi si fa i conti con un linguaggio per iniziati, ricco di gergalità e d'anglicismi spesso italianizzati, con sintagmi-feticcio usati assiomaticamente o per antonomasia esattamente come gli oggetti *cult* ampiamente distribuiti nelle pagine dei romanzi e mai specificati nel loro genere d'appartenenza. Tipico è il caso, ad esempio, dei vari modelli della mitica Fender, già citata da Tondelli in *Altri libertini* e in *Quarantacinque giri per dieci anni* (presente anche in Ammaniti e in Brizzi), la jaguar o la Stratocaster detta anche semplicemente "strato", che non sono mai indicati come "chitarre". Il problema del codice, in termini d'interpretazione o più semplicemente di comprensione, è tutto del lettore¹⁹⁰.

Le parler des jeunes et leurs références culturelles, leur permet de se démarquer des autres. Si la notion de mouvement global est dépassée, Tondelli tient fortement à l'idée de « petites tribus », mais surtout à l'écriture qui octroie le privilège de « sentirsi inseriti in una collettività che abbraccia il primo e l'ultimo uomo che apparirà sulla Terra¹⁹¹ ».

¹⁸⁸ Pao Pao, *op. cit.*, p. 22 et p. 30, « un type [à] l'air très antipathique d'employé de banque, un parler lombardovénète super débraillé », « vingt ans, un visage sexy de boxeur, très beau corps, ferme, athlétique, de belles dents, un parler alternatif précautionneux et tranquille, voix rauque ».

¹⁸⁹ Voir par exemple "America", in *Opere cronache, saggi, conversazioni, op. cit.* Voir également "Nei sotterranei della provincia", in *L'abbandono, op. cit.*

¹⁹⁰ Mondello, E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Ottanta*, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 26-27, « Le sound [...] n'a pas comme simple fonction de sonoriser un texte narratif, ni de contextualiser une histoire ou de fournir un indicateur d'une culture générationnelle. Il y a aussi de ça, évidemment. Mais la musique est souvent utilisée comme un code linguistique primaire qui rend incompréhensible pour qui n'a pas une bonne connaissance musicale certains titres de Ballestra et Brizzi (*Anniversaire de l'Iguane*, *Jack Frusciante a quitté le groupe*, *Trois garçons imaginaires*). C'est métaphorique ou métonymique, c'est un code secondaire ou un sous-code de groupe et en tant que tel il inclut, c'est-à-dire exclut, une ou plusieurs générations de lecteurs. Dans tous ces romans, nous devons faire les comptes avec un langage pour initiés, riche d'argot et d'anglicismes souvent italianisés, avec des syntagmes fétiches usés de manière axiomatique ou par antonomase exactement comme les objets *cult* amplement distribués dans les pages des romans et jamais identifiés selon leur genre d'appartenance. Typique est le cas, par exemple, des différents modèles de la mythique Fender, déjà citée par Tondelli dans *Altri libertini* et dans *Quarantacinque giri per dieci anni* (présente également chez Ammaniti et Brizzi), la jaguar ou la Stratocaster, appelée aussi simplement "strato", ne sont jamais indiquées comme "guitares". Le problème du code, en termes d'interprétation ou plus simplement de compréhension, est tout entier laissé au lecteur ».

¹⁹¹ Tondelli, P. V., "Post Pao Pao", in *L'abbandono, op. cit.*, « se sentir inséré dans une communauté qui embrasse le premier et le dernier homme qui apparaîtra sur la Terre ».

Encore et toujours, ressort cette hybridité entre l'individualité et le désir communautaire chez Tondelli, hybridité qui se muera progressivement en un définitif « retour à l'ordre », entendu comme un retour stylistique et thématique du « *scrivere bene* » et surtout de l'affirmation de la préférence pour l'amour chaste au dépit de la sexualité débridée, mais tâchons de ne pas trop anticiper.

Nous allons donc suivre les péripéties d'un groupe de soldats gays tentant d'échapper à la coercition qu'exerce sur eux l'institution militaire et à rendre ainsi supportable leur vie en caserne (d'ailleurs baptisée pour l'occasion « *lager di stato* »). Le je narrateur note tout de suite la condition de reclus qui sera la sienne dans les mois à venir : « *Sempre nell'istituzione, sempre gente a controllarti, sempre dover rendere conto, non sono mai stato libero e non lo sarò mai, il mondo può cadermi addosso fra un momento e allora che vado fantasticando¹⁹² ?* » (p. 13). Cependant, le narrateur de *Pao Pao* entretient plusieurs similitudes avec son homologue de *Viaggio*, notamment la recherche de contact avec l'Autre et ce sentiment de faire partie d'une communauté dans laquelle l'homme aime son prochain. Il se corrige en effet quelques lignes plus loin :

Ero già del tutto preso dai miei bisogni di diffusione d'amore per le stanze e gli oggetti e le atmosfere, già curiosavo tra gli alberi e i cespugli, già sognavo e fantasticavo e mentre scendevo dal camion, volgevo lo sguardo attorno come un matto, volevo vedere e sapere e digià conoscere, non seguivo la figlia degli altri che parevano mezzi condannati a morte con la testa bassa e lo sguardo spento, io mi sentivo un fuoco di curiosità e soprattutto la voglia di cominciare e di andare dentro¹⁹³. (pp. 13-14)

L'anxiété initiale du narrateur lors de son voyage vers Orvieto, où il doit commencer son instruction, cède très rapidement la place à un récit musical enjoué dans lequel les confrontations avec les autorités militaires certes existent, mais où prédominent les soirées dans les *osterie*, les moments passés à fumer à l'abri du regard des supérieurs, l'amitié et les histoires d'amour, le tout sur un ton léger et, comme déjà dit, musical. Dès les premières pages, le narrateur s'adresse en effet ainsi à son lecteur :

Poiché questa che state leggendo è tutta una storia di gente alta e gente bella, di eroi da romanzo, impervi, granitici, sublimi. Questo è il racconto trafelato di come ci siamo incontrati e di tutte le intensità che ci hanno travolto per qui dodici mesi. Voglio molto bene ai miei amici. È per loro, gli

¹⁹² « Toujours dans l'institution, toujours des gens qui te contrôlent, toujours devoir rendre des comptes, je n'ai jamais été libre et ne le serai jamais, le monde peut me tomber dessus d'un moment à l'autre alors pourquoi est-ce que je me fais des illusions ? »

¹⁹³ « J'étais déjà complètement pris par mes besoins de diffusion d'amour pour les chambres et les objets et les atmosphères, déjà je fouinais parmi les arbres et les buissons, déjà je rêvassais et, tandis que je descendais du camion, je promenais mon regard tout autour de moi comme un fou, je voulais voir et savoir et déjà connaître, je ne suivais pas la file des autres qui semblaient presque des condamnés à mort avec la tête basse et le regard éteint, moi je me sentais un feu de curiosité et surtout l'envie de commencer et de me jeter dedans ».

altissimi, che ricordo questa storia che una volta c'era e ora non c'è più. In onore al glorioso e gayoso 4°/80 che riprendo a raccontare¹⁹⁴. (p.16)

Pao Pao est effectivement écrit d'une manière haletante : l'usage du parler fait son retour avec son langage familier et ses onomatopées, des dialectes provenant de toute la péninsule sont utilisés, bien plus que dans *Altri libertini*, les phrases sont hachées par une ponctuation très rigoureuse etc. En outre, le discours est rapporté presque systématiquement de façon indirecte. Prenons un exemple type de phrase tondellienne que l'on peut trouver dans *Pao Pao* :

E mentre torno alla piazza d'armi con le altre reclute tutto incazzato e stonato, arriva un caporale stronzissimo che urla brutte spine dove vi eravate cacciate, un'ora che vi cerco^o! Ah imboscate della madonna, in fila, attenti, più dritti figli di cane, allora allora forza alla vestizione, inquadrate op, op¹⁹⁵. (p. 24)

Nous voyons ici l'argot, les onomatopées, les phrases très brèves d'un discours rapporté inséré dans le récit sans aucune signalisation afin de ne pas nuire au rythme de l'écriture. Même si les similitudes stylistiques sont nombreuses avec *Altri libertini*, cette écriture demeure tout de même plus policée dans *Pao Pao* : la vulgarité comme les descriptions crues de situations extrêmes voire de rapports sexuels sont fortement atténuées. Ce qui va nous intéresser particulièrement, c'est cette relation à l'amour et à la sexualité énormément libre que nous rencontrons dans ce roman et, parallèlement, la moquerie vis-à-vis d'un éros mécanique et machiste auquel le narrateur doit parfois faire face de par la promiscuité forcée de la vie en caserne. Si le je narrant s'émeut en pensant à son jeune ami Alex qui « parle souvent de Dieu », dit « beaucoup de choses poétiques » et semble « ne jamais avoir baisé » (p. 35), il n'en va malheureusement pas de même pour toutes les recrues :

Chi invece che ha scopato tanto, ma tanto da frustrarsi l'uccello è un antipaticissimo zuccone toscano grezzo come una caverna, alto e grosso e imbecille con un viso da bagnino. [...] Per tutto il viaggio altro non ha fatto che far tresche con un parmigiano dal coglione gonfio e discutere di fighe, pare ne abbiano strapazzate insieme più di quelle disponibili sulla faccia della terra. Insomma proprio tutte : madri e figlie, danesi, inglesi, sassoni, slave, ceche, [...] mestruai irrispettati, chiavaggi a quattro cilindri, in prima, in seconda, in retromarcia, mai che abbiano subito un fiasco, sempre a canna dura, [...] un orgasmo in fila all'altro, sempre eiaculazioni, sempre sballi, [...] insomma questi due li guardi in faccia e vedi una figa al posto del cervello che s'illumina e s'accende in mille watt. Il panzone

¹⁹⁴ « Parce que ce que vous êtes en train de lire est toute une histoire de gens grands et de gens beaux, de héros de roman, rares, granitiques, sublimes. Ceci est le récit haletant de comment nous nous sommes rencontrés et de toutes les intensités qui nous ont bouleversés pendant ces douze mois. J'aime beaucoup mes amis. C'est pour eux, les plus grands, que je rappelle cette histoire qui était et qui désormais n'est plus. C'est en honneur du grand et gay 4°/80 que je reprends mon récit ».

¹⁹⁵ « Et tandis que je retourne à la place d'armes avec les autres recrues, bien énervé et pas dans mon assiette, arrive un caporal vraiment chiant qui hurle bande de casse-couilles, où est-ce que vous vous étiez cachés, ça fait une heure que je vous cherche ! Ah sales planqués, en ligne, attention, plus droits fils de chiens, allez allez plus vite à l'arsenal, en rang hop, hop ».

toscane ha sempre la faccia aperta in un oohhh da alienato. Si gratta continuamente i coglioni, se lo tocca e se lo mena¹⁹⁶. (pp. 35-36)

Celui qui se voit en mâle alpha et ne pense qu'à la sexualité brute n'a pas sa place au sein de cette communauté d'hommes grands et beaux, de cette belle tribu qui se voue à la création d'une nouvelle confraternité humaine. Le narrateur de *Pao Pao* tombe amoureux à plusieurs reprises, il nous rappelle fortement le narrateur de *Viaggio*, mais, tout comme son prédécesseur, la différence réside dans le fait de ne pas viser une triviale satisfaction purement physiologique. Lorsque le narrateur parle de Lele, un de ces nombreux coups de foudre, il le fait dans un discours qui, et dans le fond et dans la forme, raisonne à nos oreilles comme étrangement similaire à celui que le narrateur de *Viaggio* adressait mentalement à son amant Dilo depuis son lit d'hôpital :

Quanto ho poi amato il mio Lele, quanto l'ho desiderato. Volevo mangiarmelo il mio Lele, aderirgli addosso come una spugna bagnata, volevo succhiarmelo e bermelo di un fiato il mio Lele. Lo volevo con me, volevo schiantarmi sotto le sue reni, volevo annegarmi nelle sue grandi braccia, volevo appiattirmi sulla sua pelle tesa e vibrante come una seta. Volevo cacciarmelo in fondo al cuore il mio Lele, volevo cullarmelo in testa con una canzoncina e fischiarmelo dentro come un accordo. Volevo sbronzarmi del suo odore, volevo aggrapparmi ai suoi lombi e alle sue gambe alte, volevo stringere le sue spalle, volevo succhiare il suo petto e ingoiarmelo, volevo urlare con Lele, volevo sentirmelo venire in grembo, [...] volevo baciarmelo, trastullarmelo, confonderlo nei miei movimenti di amore, nei fremiti, nei gemiti, Volevo poi trovarmelo accanto il mio Lele, volevo scrutarlo, lo volevo disteso e finalmente placato, lo volevo felice. Io amavo il mio Lele. Ero completamente bevuto dal mio amore¹⁹⁷. (pp. 61-62)

À nouveau, le pendule oscille entre amour et hédonisme, encore et toujours l'hybridité du moment demeure sans qu'un pôle semble être privilégié par rapport à un autre. Lorsque le je du récit quitte Orvieto pour être transféré dans une caserne de Rome, les amourettes se multiplieront à une vitesse étonnante. À Rome, le narrateur se retrouve en

¹⁹⁶ « Celui en revanche qui a beaucoup baisé, mais beaucoup au point d'en avoir l'oiseau blasé est un abruti de Toscan super antipathique, raffiné comme un camion, grand et gros et imbécile avec un visage de maître-nageur. [...] Pendant tout le trajet, il n'a cessé de faire l'idiot avec un mec de Parme avec les couilles comme des pastèques et de parler de chattes, il paraît qu'ils en ont malmené à eux deux plus qu'il n'y en a sur la planète. Enfin vraiment toutes : des mères et des filles, des Danoises, des Anglaises, des Slaves, des Tchèques [...] des menstruations non respectées, des parties de jambes en l'air à quatre cylindres, en première, en deuxième, en marche arrière, jamais de panne, toujours le tuyau dur [...] un orgasme après l'autre, toujours des éjaculations, toujours de la balle [...] enfin ces deux tu les regardes en face et tu vois une chatte à la place du cerveau qui s'illumine et s'allume à mille watts. Le gros toscan a toujours la gueule ouverte dans un oohhh d'aliéné. Il se gratte sans arrêt les couilles, il se la touche et se la tripote ».

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 61-62, « Combien j'ai ensuite aimé mon Lele, combien je l'ai désiré. Je voulais me le manger mon Lele, adhérer à lui comme une éponge mouillée, je voulais me le sucer et boire d'un trait mon Lele. Je le voulais avec moi, je voulais m'écraser sous ses reins, je voulais me noyer dans ses grands bras, je voulais m'aplatir sur sa peau tendue et vibrante comme de la soie. Je voulais me le mettre au fond du cœur mon Lele, je voulais le bercer dans ma tête comme une chansonnette et me le siffler à l'intérieur comme un accord. Je voulais me saouler de se son odeur, je voulais m'agripper à son dos et à ses longues jambes, je voulais serrer ses épaules, je voulais lécher sa poitrine et l'avalier, je voulais hurler avec Lele, je voulais me le sentir venir dans mon sein, je voulais l'embrasser, je voulais m'amuser avec lui, le confondre dans mes mouvements d'amour, dans les frémissements, les gémissements. Je voulais ensuite le trouver à mes côtés mon Lele, je voulais le scruter, je le voulais détendu et finalement tranquille, je le voulais heureux. Je l'aimais mon Lele. J'étais complètement pris par mon amour ».

effet dans une compagnie militaire où de nombreux soldats partagent son orientation sexuelle : le récit de la vie de caserne disparaît alors de manière quasi totale pour laisser place aux récits de soirées passées dans les *trattorie* romaines, de confidences et d'intrigues amoureuses :

Insomma il nostro giro di consorelle della patria comincia in quel periodo ad allargarsi a macchia d'olio, le storie si intrecciano, arriveranno sempre nuove prede e noi ci divertiremo. Il senso di trovarsi in un continente spensierato di chire arzille. Le nostre tavolate sono quindi sempre allegre e vocianti, canne che girano senza soluzione di continuità e litri e litri di birra che in quell'estate mandavo giù in quantità di più di tre a sera e intrecci veramente pazzeschi di piedini e ginocchietti sotto ai tavoli delle trattorie¹⁹⁸. (p. 123)

Le sexe est en outre affronté de manière toujours très directe, comme nous avons pu le voir dans *Altri libertini* même si parfois d'une façon quelque peu édulcorée par rapport au roman d'exorde. *Pao Pao* demeure en effet un livre bien moins agressif et brutal que son prédécesseur, il n'empêche que la sexualité homosexuelle y est abordée sans litote aucune :

Pare che Baffina sia andata in quel posticino in orario deserto, verso le tre del pomeriggio e abbia visto Maurizio farsi una pippa nell'acqua bollente. Baffina gli si è messa dietro e gli ha detto che aveva un culotto stupendo, così bianco in confronto all'abbronzatura generale e lui ha sorriso, Miss sorriso, e ha detto che era merito del sole di Ostia. Figuratevi, da lì al Buco il gioco è fatto¹⁹⁹. (p. 161)

Le narrateur cependant s'obstine dans la recherche d'un amour exclusif qu'il ne partagerait pas avec le reste de la compagnie. Lorsqu'il retrouve Lele à Rome, il lui demande de passer du temps ensemble loin du groupe. Quand il commence à fréquenter Maurizio et qu'il se rend compte par la suite que celui-ci change constamment de partenaire, il entre dans une grande colère (p. 157). Il oscille donc lui-même entre une sexualité qui se veut complètement libérée et sans entraves et la recherche de l'amour, l'un n'excluant point l'autre il est vrai. Ce je narrateur se retrouve être alors l'incarnation de l'hybridité de ce moment historique. Son ami Filippo lui fait d'ailleurs noter que son attitude n'est guère en accord avec l'air du temps :

Perché tu ti perdi nel tuo amore, ti abbandoni nel tuo amore quando invece anche un bambino sa che egli è una macchina diversa da sua madre e che quindi non potrà mai più raggiungerla in pienezza e completezza e invece tu vuoi completamente perderti nelle braccia dei tuoi amanti, dimenticarti, innestarti su di una storia meravigliosa proprio perché non tua. *Ma noi siamo macchine* e l'unico modo per non soffrire dell'amore è lasciare che le storie ti sfiorino, ti accarezzino, ti penetrino quel

¹⁹⁸ « Donc notre groupe de sœurs de la patrie commence pendant cette période à faire tache d'huile, les histoires s'entremêlent, de nouvelles proies arriveront de manière continue et nous nous amuserons. Nous avons le sentiment de nous trouver sur un continent insouciant de fiottes guillerettes. Nos tablées sont donc toujours joyeuses et bruyantes, des pétards qui tournent sans solutions de continuité et des litres et des litres de bières que cet été je bois en quantité de trois par soir et des enlacements vraiment fous de pieds et de genoux sous les tables des *trattorie* ».

¹⁹⁹ « Il paraît que Baffina est allée à cet endroit à un horaire désert, vers trois heures de l'après-midi et qu'elle a vu Maurizio se faire une branlette sous l'eau bouillante. Baffina s'est mise derrière lui et lui a dit qu'il avait un petit cul superbe, tellement blanc par rapport à son bronzage et lui a souri, Miss sourire, e lui a dit que c'était grâce au soleil de Ostia. Pensez donc, de là au Trou, le tour est joué ».

minimo che è possibile. Non puoi voler di più. È impossibile voler di più. Devi lasciarti solamente sfiorare dal tuo amore, se fai tanto di alimentarlo bruci, come stai bruciando ora²⁰⁰. (p. 125)

Quel manque de sérieux de la part de ces jeunes gens, pourrait-on penser. Aucune envie d'union, aucun échange véritable avec l'autre, mais une succession d'histoires sans importance, de plaisirs érotiques renouvelés sans cesse, l'amour vu comme prison, comme ennemi de la Jouissance, nouvel idéal sur l'autel duquel cet amour est sacrifié sans hésitation. La vision de l'humain comme partie du groupe est contestée pour privilégier une vision individualiste et mécanique de la personne, refusant ainsi la possibilité même de l'attachement. Le narrateur semble lui-même opter pour une solution immanente et tangible. En effet, quel est son constat après sa rupture avec Erik, censé être son grand amour ?

E nessuno mi farà soffrire tanto quando ci lasceremo e ancora io chiederò a me stesso se davvero amavo il mio Erik, se ero tutto per lui come dicevo o se invece altro non è stata che una bella storia nata all'improvviso e non programmata, una delle tante storie che sempre ogni giorno ci auguriamo accada di nuovo e il cui solo pensiero basta a spingerci la notte, ogni notte, alla ricerca di quel cesto di braccia fingendo con noi stessi e mentendo, poiché l'amore è come un dono degli dei che si muove sulle ali del vento sempre inafferrabile e sempre inseguito ; l'amore non è mai là dove lo cerchiamo e vola via da dove lo crediamo. Proprio per questo e dell'amore e degli dei dobbiamo imparare a fare senza²⁰¹. (p. 169)

L'amour est donc inatteignable. À quoi bon alors chercher à le poursuivre? Peut-être vaut-il mieux se contenter d'histoires éphémères que nous avons la possibilité de vivre au fil du temps plutôt que de tenter désespérément la symbiose exclusive avec une autre personne. Après tout que sommes-nous si ce n'est des « cariche affective che vanno e girano e s'attaccano dove s'attaccano senza possibilità di spiegazione²⁰² » (p. 70) ? Cette attitude semble être confirmée par la présence de deux événements historiques majeurs de cette époque, rapidement évoqués dans ce récit (l'attentat de la gare de

²⁰⁰ Nous soulignons, « Parce que toi tu te perds dans ton amour, tu t'abandonnes à ton amour quand même un enfant sait qu'il est une machine différente de sa mère et qu'il ne pourra donc jamais plus la rejoindre avec plénitude et complétude, mais toi tu veux complètement te perdre dans les bras de tes amants, t'oublier, te greffer sur une histoire merveilleuse justement parce qu'elle n'est pas la tienne. *Mais nous, nous sommes des machines* et la seule façon de ne pas souffrir à cause de l'amour est de faire en sorte que les histoires te caressent, t'effleurent, te pénètrent le moins possible. Tu ne peux pas vouloir plus. C'est impossible de vouloir plus. Tu dois te laisser seulement effleurer par ton amour, si tu essaies de l'alimenter tu brûles, comme tu es en train de brûler en ce moment ».

²⁰¹ « Et personne ne me fera souffrir autant quand nous nous quitterons et je me demanderai encore si vraiment je l'aimais mon Erik, si j'étais tout pour lui comme je disais ou si ça n'a rien été d'autre qu'une belle histoire née à l'improviste et non programmée, une de ces histoires parmi tant d'autres que sans cesse chaque jour nous espérons qu'elle nous arrive à nouveau et dont la seule pensée suffit à nous aiguillonner la nuit, chaque nuit, à la recherche de ce foyer de bras feignant et mentant à nous-mêmes, car l'amour est comme un don des dieux qui se déplace sur les ailes du vent, toujours insaisissable et toujours poursuivi ; l'amour n'est jamais là où nous le cherchons et s'envole de là où nous le croyions. Justement à cause de cela, de l'amour et des dieux nous devons apprendre à faire sans ».

²⁰² « des charges affectives qui vont et tournent et s'attachent là où elles s'attachent sans possibilité d'explication ? »

Bologne déjà mentionné ainsi que le séisme en Irpinia), et qui seront très brièvement survolés par le narrateur, tout occupé à ses jeux de séduction. De même que le narrateur de *Viaggio* ne s'intéressait pas aux révoltes estudiantines de 1977, le narrateur de *Pao Pao* ne paraît guère se soucier du terrorisme d'extrême-droite qui ravage le pays. La forme même du roman, rythmée par les nouvelles rencontres et les adieux successifs du narrateur et de ses compagnons, épouse cette conception toute moderne des relations sentimentales et de la puissance hégémonique du désir.

3.2.6. Une insouciance trompeuse

Lire *Pao Pao* uniquement comme « romanzo sentimentale, romanzetto rosa, romanzino giovanile, romanza d'amore, racconto della memoria, diario intimo, "testo epistolare", barzelletta da caserma, confessione, chiacchierata e sbrodolata », ainsi que l'a fait une partie de la critique, serait une erreur²⁰³. Une interrogation existentielle profonde affleure tout au long du texte et est symptomatique de la génération à laquelle Tondelli appartient. Filippo La Porta notait à ce propos :

Quella che si configura [...] non è, come pensavamo, una generazione apatica, indifferente o anoressica, ma profondamente fragile, del tutto incapace di sopportare la normale pressione emotiva che la realtà esercita su di noi ; e dunque incline a usare metafore iperboliche di sopravvivenza e costretta a esorcizzare la realtà, a ingannarla attraverso una dissimulazione²⁰⁴.

Du point de vue stylistique, nous avons pu voir de nombreux exemples de ces métaphores hyperboliques dont Tondelli était friand. L'extrait à peine cité où il parle de l'amour comme « don des dieux qui se déplace sur les ailes du vent toujours insaisissable et toujours poursuivi » est un archétype parfait de l'emphase émotive qui ponctue les différents textes tondelliens. Quant à la question générationnelle de fond, Tondelli lui-même dans ses entretiens avec Fulvio Panzeri a commenté cette fragilité caractéristique de cette génération apparemment vouée à la jouissance, mais cachant un malaise profond qu'elle tente de dissimuler.

En témoigne cette très belle phrase écrite en pensant à l'ami Andrea Pazienza, jeune dessinateur talentueux mort d'overdose à seulement 32 ans :

²⁰³ Tondelli, P. V., "Post *Pao Pao*", in *L'abbandono*, *op. cit.*, p. 11, « un roman sentimental, un petit roman rose, un roman de jeunesse, une romance, un récit de la mémoire, un journal intime, "texte épistolaire", blague de caserne, cancan et blabla ».

²⁰⁴ La Porta, F., *La nuova narrativa italiana*, *op. cit.*, « Ce qui se configure [...] n'est pas, comme on a pu le penser, une génération apathique, indifférente ou anorexique, mais profondément fragile, totalement incapable de supporter la commune pression émotive que la réalité exerce sur nous ; et donc encline à utiliser des métaphores hyperboliques de survie et contrainte à exorciser la réalité, à la tromper à travers la dissimulation ».

Troppo alcol preso, troppa polvere in quegli anni... Forse è stata la pietà, forse la commozione a far nascere interrogativi direi quasi inquietanti. E mi sono chiesto e forse l'ho anche scritto da qualche parte: "Non sarà forse che quel culto della sofferenza, del rifiutare sempre il gioco perché il gioco è sempre sporco, del non stare da nessuna parte perché le parti tradiscono sempre, alla fine non sia solo una mania letteraria, ma proprio un'incapacità tremenda a stare al mondo"²⁰⁵ ?"

Et c'est bien cette incapacité d'être au monde que le narrateur et ses amis ressassent sans cesse dans les rues et sur les places de Rome. La jouissance comme seul objectif ? Il ne s'agit pas d'un objectif, mais bien d'un exutoire qui se révèle être par ailleurs bien insatisfaisant pour réussir à « fott[ere] l'incosolabile solitudine di essere al mondo²⁰⁶ ». Très vite dans le récit la question voit le jour dans l'esprit du je narrant :

Mi aprirò dunque e mi distenderò a questo panorama umbro, alla macchia che attacca le colline, ai boschi ; mi allargherò in questi sguardi dall'alto che danno pace e senso e finalmente quel lieve respiro di cervello che conferma la tua presenza al mondo, che suggerisce qui, ora, finalmente ci sei²⁰⁷. (p. 55)

Le je narrant, en recourant à une contemplation méditative de la nature parvient à se convaincre d'être au monde. Il n'en va pas de même pour bons nombres de ses compagnons qui, pour ceux qui se posent la question tout du moins, vivent au sein d'une société aliénante, souffrent de plus de la coercition exercée par l'institution militaire, doutent de la réalité et du but de leur présence dans l'ici et maintenant. Leur problème n'est pas uniquement de supporter le service militaire pendant une longue année, de vivre librement et ouvertement leur homosexualité (problématique qui ne semble d'ailleurs pas même effleurer l'esprit des jeunes recrues de *Pao Pao*), de trouver un travail ou d'autres difficultés du quotidien. Le véritable défi de ces jeunes gens est de donner un sens à leur existence, problème que le désir réussit à mettre en veille, mais ne peut résoudre de manière définitive. Ainsi lorsque le narrateur rencontre Miguel après le service militaire en proie à cette perte de sens, il ne sait guère comment le reconforter :

Miguel – dolcissimo Miguel – che verrà a trovarmi al culmine di una penosissima perdita d'identità e di senso globale e sospirerà : "soltanto dimmi che si nasce e si muore e che è tutto qui" e altro non riuscirò a proporgli che una bevuta micidiale trascinata da un bar all'altro della Via Emilia con cocktails ammazzafegato nelle balere squallide della bassa e birre nelle discoteche eroirock e colpi di grazia al buffet ingialliti delle stazioni ferroviarie e alle sei del mattino, rincasando, riuscirò

²⁰⁵ In "Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri", in *Opere cronache, saggi, conversazioni*, p. 997, « Trop d'alcool pris, trop de poudre durant ces années... Peut-être que ça a été la pitié, peut-être l'émotion à faire naître des questions je dirais presque inquiétantes. Et je me suis demandé et peut-être que je l'ai écrit quelque part : "peut-être que ce culte de la souffrance, ce refus continu de jouer le jeu parce que le jeu est toujours truqué, de n'être d'aucun côté parce que les côtés trahissent toujours, n'est au final pas uniquement une manie littéraire, mais bien plutôt une incapacité terrible d'être au monde ?" »

²⁰⁶ Tondelli, P. V., "Colpo doppio", in *L'abbandono, op. cit.*, p. 10.

²⁰⁷ « Je m'ouvrirai donc et je m'étendrai à ce panorama d'Ombrie, au maquis qui marque les collines, aux bois ; je m'élargirai dans ces regards du haut qui procurent paix et sens et finalement ce long et léger soupir du cerveau qui confirme ta présence au monde, qui suggère ici, maintenant, enfin tu y es ».

finalmente a dirgli tutti quelli che hai incontrato provano ciò que tu senti dentro, però non s'ammazzano²⁰⁸. (p. 99)

Tous ressentent donc le mal-être, mais les solutions ne semblent pas exister. Seuls les états orgiaques comme exutoires se présentent à la jeune génération.

Le livre se conclut sur l'évocation de tous les amis connus durant l'expérience du service militaire et des rencontres qui s'ensuivront. Le monde moderne offre (ou tout du moins donne l'impression d'offrir) un choix de possibles quasiment infini. Qu'il s'agisse des biens de consommations, des rencontres, des voyages, tout est devenu accessible, il suffit de faire le choix. Mais cet infini de choix, marqué par le sceau de l'éphémère, peut vite créer un sentiment de vertige, d'autant plus que la perte de sens créée par l'aliénation de la société industrielle où l'homme n'est plus le centre de toute chose n'aide guère²⁰⁹. La fraternité humaine est vue ici comme un foyer duquel faire partie, un groupe sur lequel l'homme moderne peut s'appuyer et se reposer, une communauté garante du sens d'une existence qui en est privée :

e tutti gli altri che continuo fortunatamente a incontrare a mille miglia di distanza mentre sto scrivendo questa storia, poiché le occasioni della vita sono infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo²¹⁰. (p. 185)

²⁰⁸ « Miguel — si doux Miguel — qui viendra me voir au sommet d'une très pénible perte d'identité et de sens global et qui soupirera : “dis-moi seulement qu'on naît et qu'on meurt et que c'est tout” et je ne réussirai à lui proposer rien d'autre qu'une beuverie mortelle traînée d'un bar à l'autre de la Via Emilia avec des cocktails à détruire le foie dans les guinguettes glauques de la bassa Padania et des bières dans les discothèques héroïco-rock et des coups de grâce aux buffets jaunâtres des gares et à six heures du matin, en rentrant à la maison, je réussirai enfin à lui dire tous ceux que tu as rencontrés éprouvent ce que tu ressens, mais ils ne se tuent pas ».

²⁰⁹ Voir *supra*, p. 73.

²¹⁰ « et tous les autres que je continue heureusement de rencontrer à mille lieues de distance tandis que je suis en train d'écrire cette histoire, car les occasions de la vie sont infinies et leurs harmonies s'entrouvrent parfois pour soulager notre effrayant vagabondage par des sentiers que nous ne connaissons pas ».

3. 3. Le Portugal de Salazar

Le 25 avril 1974, Marcelo Caetano, successeur de Salazar à la tête de l'*Estado Novo* est renversé. Le Portugal organise pour la première fois de son histoire de véritables élections démocratiques, la quasi-totalité de ses colonies accède à l'indépendance, une république laïque est proclamée, l'état policier et la censure disparaissent. Des changements sans précédent font irruption dans la société portugaise et la littérature va bien entendu être directement concernée par ces transformations : d'un point de vue tant stylistique que thématique, il est finalement possible de parler de ce que l'on souhaite avec le langage que l'on souhaite. D'une manière plus globale, la perte de l'empire colonial portugais et les changements géopolitiques qui s'ensuivent ont deux conséquences extrêmement fortes sur la population lusitanienne : il s'agit premièrement de la prise de conscience des atrocités commises envers les populations africaines ainsi que la charge traumatique des familles ayant eu un proche tué, mutilé (physiquement ou psychologiquement) ou mort de malaria²¹¹ et, en second lieu, la fin de l'isolationnisme vis-à-vis de l'Europe accompagné de la perte de gigantesques territoires. Mais reprenons un instant l'histoire en amont.

En 1926, la Première République est renversée et la *Ditadura Nacional* est proclamée. Ce régime se dote d'une nouvelle constitution le 11 avril 1933 et est alors baptisé *Estado Novo*. La nouvelle constitution, entre autres, abolit la liberté d'expression fraîchement conquise, la censure y fait en outre son apparition officielle. En 1940, Salazar, qui était devenu président du conseil des ministres en 1932, fait passer les services de censure sous sa tutelle directe. Ces services vont passer minutieusement en revue tout texte imprimé dans le pays. Aucun ne sera publié sans avoir reçu au préalable le visa desdits services. Nous verrons que si, dans un premier temps, la censure peut se contenter de simplement interdire les textes (ce qui n'empêche pas de nombreuses arrestations, surtout parmi les militants communistes), les auteurs vont petit à petit devenir la cible privilégiée des foudres de la censure. Qu'est-ce que la censure visait particulièrement ? Quels étaient ses critères pour interdire ou autoriser la publication d'un écrit ? De quelle manière certains auteurs ont-ils bravé ces interdits ?

²¹¹ On estime le nombre de soldats portugais morts dans les guerres coloniales à environ 8000 tandis que les blessés graves s'élevaient à plus de 15 000 (ce chiffre comprenant également les séquelles psychologiques permanentes). Les civils et guérilleros d'Angola, Guinée-Bissau et Mozambique ont été en tout cas 60 000 à trouver la mort. À ce sujet voir Michel, M., "La décolonisation de l'Afrique portugaise", in *Décolonisations et émergence du Tiers Monde*, Hachette, 2002.

C'est ce que nous allons voir à travers un rapide tour d'horizon de différentes œuvres écrites sous la dictature salazariste et passées entre les mains des censeurs.

3.3.1. Quelles sont les cibles de la censure ? L'éros étrangement épargné

Une question qui va particulièrement nous intéresser est comment la censure traitait le problème de l'érotisme et du désir. En effet, les autres sujets sensibles ne posaient guère de problèmes aux censeurs : si un texte parlait de la corruption des politiques, des vagues de suicides qui frappaient le Portugal durant les périodes de récession, mettait en doute la victoire portugaise dans une entreprise guerrière, ou encore était de nature *comunizantes*, celui-ci était purement et simplement retiré de la circulation. Toutefois, en ce qui concerne le thème de l'éros, nous allons voir que la mise en circulation ou l'interdiction de publication d'un texte dépendaient beaucoup de la subjectivité du censeur ainsi que de la popularité de l'écrivain (on craignait qu'un procès ne fasse plus de publicité que de mal à l'auteur accusé dans le cas où celui-ci était apprécié du public) plutôt que de critères rigoureux. Un parangon du genre est le cas des œuvres *Nome de Guerra* (1938) de José Almeida Negreiros, qui est autorisé malgré la présence de nombreuses scènes osées se déroulant dans les cabarets de Lisbonne en son sein, tandis que *Um Homem Procura o Caminho* (1944) de José Faure de Rosa est interdit²¹². Il n'existe cependant pas, à notre avis, de différences abyssales entre les passages piquants que le lecteur peut trouver dans les deux romans. Le fait que le premier soit publié alors que le second est interdit dépend donc sûrement des censeurs entre les mains desquels les livres sont passés ainsi que de la grande popularité dont jouissait Negreiros déjà à cette époque. Une chose est sûre, au Portugal (mais il serait aussi intéressant de comparer cette politique avec d'autres régimes dictatoriaux), c'est moins la représentation de l'acte de chair que la passion et le sentiment amoureux qui étaient réprimés par l'organe de censure officiel. Le sexe en tant que tel (du moment qu'il reste dans un cadre hétérosexuel bien entendu) est considéré comme relativement inoffensif tandis que l'on semble prêter à la passion un pouvoir subversif risquant d'effriter les bases de l'obéissance au régime. Attaques à la cellule familiale, offenses à la morale chrétienne, remise en question du modèle hétérosexuel, le désir insidieux représente un véritable ennemi à museler pour la dictature.

²¹² Voir de Azevedo, C., *Mutiladas e Proibidas : Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 105-106.

Dans son essai *Mutiladas e Proibidas, Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, le journaliste Cândido de Azevedo, qui a consacré de nombreuses années à l'étude de la censure dans son pays natal, fournit au lecteur une importante collation de textes littéraires passés à la loupe par la censure, et présente les différentes justifications quant à la classification de ces écrits dans une des trois catégories qu'ils avaient à disposition : publiables, publiable sous réserves, à retirer de la circulation. De Azevedo souligne que, dès le début de l'instauration d'un organe de censure au Portugal et jusqu'à sa radicalisation en 1958 (par suite de la candidature au poste de président du conseil du général Delgado, très apprécié par l'opposition) :

Os objetivos da Censura eram de tal modo vastos e abstractos que, tal como sublinhou o escritor Mário Ventura, “perdem qualquer significado no campo da justiça e do direito”, porquanto “estabelece-se assim uma autoridade de acção ilimitada, já que se deixa ao critério vago e infinito do censor a classificação do que pode caber naquele quadro de conceitos”²¹³.

En d'autres termes, le censeur peut mettre à l'index ce que bon lui semble tant les critères pour juger de la prétendue dangerosité sont hétéroclites. L'épée de Damoclès constamment en suspens au-dessus de la tête de l'auteur (qu'il soit romancier, poète ou journaliste), poussait celui-ci à s'autocensurer de manière préventive. Adolfo Casais Monteiro, auteur de théâtre, témoignait de cette situation intolérable :

Cada um tem medo do outro, e todos juntos têm medo do Poder. Fazem censura à toa porque... têm medo de ser censurados. Têm medo as reclamações da Igreja, que têm força de lei, e às do primeiro salazarista bronco que possa denunciá-los. Eles não sabem nada de teatro, sabem do seu rico lugarzinho, e catam cada peça a fim de impedir, por exemplo, que se atente contra os “sagrados laços de matrimónio”. Ou o leitor não sabia que em Portugal o adultério é proibido... no teatro ? Como é proibido o suicídio, proibido aliás, igualmente, no noticiário dos jornais. Em Portugal ninguém se lança numa ponte abaixo, ou para debaixo dum comboio. Não senhor. cai, Há acidentes, e não há suicídios. Mas o adultério, esse não se pode transformar em acidente, no teatro : só pode ser pura e simplesmente proibido²¹⁴.

Nous allons voir cependant que certains aspects du texte qui nous intéressent particulièrement, comme la passion amoureuse, sont censurés systématiquement tandis que d'autres, comme l'acte sexuel, peuvent être parfois tolérés. L'adultère lui-même, du

²¹³ *Ibid.*, p. 42, « Les objectifs de la Censure étaient ainsi tellement vastes et abstraits qu'ils, comme l'a souligné l'écrivain Mário Ventura, “perdent toute signification dans le domaine de la justice et du droit”, de ce fait “s'établit ainsi une autorité d'action illimitée, qui laisse aux soins du critère vague et infini du censeur la classification de ce qui peut ou non tomber dans ce cadre de concepts” ».

²¹⁴ Monteiro, A. C., *O País do Absurdo – Textos Políticos*, Lisboa, Ed. República, 1974, « Chacun a peur de l'autre, et tous ensemble ont peur du Pouvoir. Ils s'autocensurent, car... ils ont peur d'être censurés. Ils ont peur des réclamations de l'église, qui a force de loi, et du premier salazariste inculte venu qui pourrait les dénoncer. Ceux-ci ne connaissent rien au théâtre, ils connaissent par contre son riche jardin secret, et ils vont épouiller scrupuleusement chaque pièce afin d'empêcher, par exemple, que l'on attente à la “loi sacrée du mariage”. Ou bien le lecteur ne savait pas qu'au Portugal l'adultère était interdit... au théâtre ? De même que le suicide est interdit, interdit également, d'ailleurs, dans les comptes-rendus des journaux. Au Portugal, personne ne se jette d'un pont, ou sous un train. Non messieurs : il tombe. Il y a des accidents, il n'y a pas de suicides. Mais l'adultère ne peut pas être transformé en accident, du moins pas au théâtre. Il faut donc purement et simplement l'interdire ».

moment qu'il ne menace pas la cellule familiale traditionnelle, peut éventuellement être pardonné.

3.3.2. « É o medo que guarda a vinha »

Dès les années 30, des circulaires destinées aux employés des services de censure circulent afin de communiquer à ces derniers ce à quoi ils doivent être particulièrement attentifs. Les années 30 étant marquées par une forte récession, les employés des services doivent prêter attention en priorité aux textes pouvant entamer le moral de la population : morts de faim, suicides, augmentation des personnes bénéficiant de l'assistance publique, mortalité infantile, et cetera. Toute attaque envers le gouvernement ou ses membres est bien entendu fermement condamnée. Cependant, du côté de l'éros, nous ne trouvons dans ces circulaires que peu de références spécifiques à la description de l'acte sexuel, ce qui est plutôt curieux pour cette époque. La passion et le discours amoureux ainsi que les atteintes à la morale chrétienne sont en revanche particulièrement ciblés. Ainsi, dans une circulaire de 1931, on recommande la plus grande prudence par rapport aux « crimes passionnels », à la « correspondance amoureuse adoptant un ton démoralisateur » (ce qui affectera notamment le roman épistolaire), à ce qui pourrait inciter à la « dissolution des mœurs » et « blesser la morale domestique²¹⁵ ». De cette manière, en 1938, *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, que nous avons déjà évoqué, est autorisé à être mis sur le marché. Le fonctionnaire ayant contrôlé ce livre justifie son choix ainsi : « Não é um livro recomendável. Apesar de conter episódios de realismo chocante, não é de moral repugnante. Não vejo motivo para impedimento de sua venda, embora esse benefício só deva aproveitar ao autor e editor²¹⁶ ».

Les choses semblent peu évoluer de ce point de vue dans les années qui suivent, même après la radicalisation de 1958, radicalisation due à la candidature de l'amiral Delgado en tant que président du conseil des ministres. La censure s'intensifie encore à partir de l'année 1962 et l'accession de Paulo Rodrigues au poste de Sous-Secrétaire d'État. Proche collaborateur de Salazar, il promulgue une nouvelle politique à suivre pour les services de censure : attaquer l'auteur plutôt que le texte. Les peines de prison à l'encontre des écrivains et des journalistes vont alors se multiplier. En voici un

²¹⁵ Voir de Azevedo, C., *Mutiladas e Proibidas*, op. cit., pp. 37-38.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 105, « Ce n'est pas un livre recommandable. Malgré le fait qu'il conte des épisodes d'un réalisme choquant, il n'est pas d'une morale répugnante. Je ne vois pas de motifs pour empêcher sa mise en vente, même si cela ne bénéficiera qu'à son auteur et son éditeur ».

exemple : durant les années 60, alors que le Portugal doit déployer un effort de guerre toujours plus important afin de pouvoir conserver ses colonies, l'attention de la censure est particulièrement portée sur les critiques aux forces armées et aux textes pacifistes, Luis de Sttau Monteiro fait l'âpre expérience après la publication de sa pièce de théâtre *A Guerra Santa* en 1967. Comme son titre l'indique ironiquement, cette pièce est une critique acerbe de la guerre coloniale en Angola. Monteiro est emprisonné et la maison d'édition Minotaura qui avait publié le livre est fermée. Interdire l'œuvre de circuler n'est plus jugé suffisant (cela ne signifie pas, bien entendu, que les arrestations n'existaient pas auparavant), c'est aux personnes physiques que la censure s'attaque à présent.

En ce qui concerne l'éros, on se focalise surtout sur ce qui pourrait « offenser la morale chrétienne traditionnelle » et sur les « récits d'actes de libertinage ». Sur la sexualité en soi, du moment qu'elle reste dans un cadre hétérosexuel et matrimonial, il n'est presque jamais mention (à moins que le récit ne bascule définitivement du côté de la pornographie). Ainsi en 1966, le roman de Vasco Branco *Iva e o Mar* échappe de peu à l'interdiction de publication (l'auteur étant très populaire auprès de la critique et comptant bon nombre de lecteurs et d'admirateurs de ses travaux artistiques, les autorités craignaient qu'une proscription du roman ne soit contre-productive)²¹⁷. Ce qui dérangeait le plus les censeurs n'était à nouveau pas les scènes sexuelles explicites, mais bien le pouvoir suggestif subversif de l'éros :

[Este livro] foca também a imoralidade e libertinagem nos sanatórios populares. Na parte final do livro [...] relata os amores ilícitos de uma empregada com o patrão casado, que não sendo relato pornográfico, é no entanto realista e imoral, sem ser chocante, terminando pelo arrependimento e abandono da ligação ilícita do patrão em virtude das complicações em casa com a mulher legítima²¹⁸.

Le livre en question n'est donc pas « choquant », car la situation d'adultère prendra fin avec le repentir du mari infidèle. La cellule familiale étant sauvée, on peut pardonner au mari sa mauvaise conduite et le texte pourra donc circuler librement. La pornographie est donc plus un joker que les censeurs sont libres d'utiliser s'il souhaite attaquer encore un peu plus une œuvre.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁸ *Ibid.*, « [Ce livre] se concentre également sur l'immoralité et le libertinage dans les sanatoriums populaires. Dans la partie finale du livre [...] sont relatés les amours illicites d'une employée avec son patron marié, s'il ne s'agit pas d'un récit pornographique, cela demeure réaliste et immoral, sans être choquant, le livre se terminant par le repentir et l'abandon de la relation illicite par le patron à cause des complications à la maison avec l'épouse légitime ».

Signalons à ce propos le curieux cas de la réédition des *Novelas Eróticas* de Manuel Teixeira Gomes. Publié initialement en 1935, ce recueil de nouvelles sera par la suite interdit. Au-delà du fait qu'il s'agisse de textes érotiques, Manuel Gomes est également un opposant au régime : président de la République entre 1923 et 1925, il s'exile volontairement en Algérie où il demeurera jusqu'à sa mort. En 1960, le livre est curieusement réédité. Il est également interdit de vente, mais on autorise sa circulation au marché noir, car il serait dommage de priver le lectorat d'un texte « certainement remarquable²¹⁹ ». Cet exemple illustre l'arbitraire des paramètres utilisés par la censure ainsi que la multitude des mesures qu'ils pouvaient prendre contre un texte ou son auteur, plongeant ainsi les écrivains du pays dans la confusion et l'incertitude la plus totale.

Mais le cas le plus célèbre de censure au Portugal est sans conteste celui des *Novas Cartas Portuguesas*, chef-d'œuvre féministe écrit à trois mains par les «trois Maries»²²⁰. Accusée en premier lieu d'être une œuvre pornographique, l'accusation finale du censeur chargé d'examiner ce texte sera la suivante :

Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história Mariana, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos através de histórias e reflexões. Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais, constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País. Concluindo: Sou do parecer que se proíba a circulação no País do livro em referência, enviando-se o mesmo a Polícia Judiciária para efeitos do processo crime²²¹.

Le livre est interdit et les courageuses auteures n'échappent pas à un procès. Il est intéressant de souligner que les passages « franchement choquants » auxquels le censeur fait allusion ne débordent pas de descriptions pornographiques : nombreux sont en revanche les cas d'adultères dans lesquels la femme mariée trahit son mari ; Mariana, personnage central du roman, est en outre une religieuse qui brave le vœu de chasteté ; les rapports sexuels dans le cadre matrimonial sont quant à eux systématiquement décrits comme des actes de violence vis-à-vis de femmes non consentantes n'éprouvant aucune attirance pour leurs maris. L'argument de la pornographie, qui par exemple ne posait absolument pas problème chez Vasco Branco, est à présent utilisé afin de

²¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

²²⁰ Voir Barreno, M. I., et Horta, M. T., et Velho da Costa M., *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

²²¹ de Azevedo, C., *Mutiladas e Proibidas*, *op. cit.*, p. 121, « Ce livre est constitué d'une série de textes en prose et en vers liés à l'histoire de Mariana, mais dans lesquels est préconisée l'émancipation de la femme sous tous ses aspects, à travers des histoires et des réflexions. Certains passages sont franchement choquants par leur immoralité, constituant ainsi une offense aux coutumes et à la morale en vigueur dans ce pays. En conclusion, je suis de l'avis d'interdire la circulation dudit livre dans le pays et d'en référer à la Police Judiciaire afin de commencer l'instruction du procès ».

discréditer encore un peu plus les trois auteurs. Heureusement pour elles, elles seront acquittées, le procès ayant lieu après la chute de Marcelo Caetano, ultime président de l'*Estado Novo*.

L'écrivain César Príncipe résume ironiquement les conséquences de la censure sur la production journalistique et artistique des années passées sous la dictature :

Não havia exame prévio. Nem presos políticos. Nem suicídios. Nem barracas. Nem cólera. Nem aumentos de preços. Nem abortos. Nem guerra. Nem *hippies*. Nem greves. Nem droga. Nem gripes. Nem homossexuais. Nem nudismo. Nem inundações. Nem febre amarela. Nem imperialismo. Nem fome. Nem violações. Nem poluição. Nem descarrilamentos. Nem tifo. Nem Partido Comunista. Nem fraudes. Nem poisons extraconjugais. Nem racismo. E os governantes (impávidos, serenos, luminosos) não viajavam, não adoeciam, não sofriam acidentes de viação, não comiam, não improvisavam e, quando eram exonerados, faziam-no sempre "a seu pedido". Era o país-ficção contra a evidência do país-real²²².

Dans les conditions d'écritures que nous avons décrites, l'auteur devait être sans cesse vigilant à ne pas écorner l'image du pays et de son gouvernement et à ne pas suggérer d'idées subversives à son lecteur. Ne sachant pas à propos de quoi le couperet pouvait tomber, il opérait sur son travail une autocensure paranoïaque castratrice, allégeant de cette façon grandement le labeur des censeurs et de la PIDE et surtout créant en même temps une incapacité chez l'écrivain à produire un texte. Le vieux dicton portugais « é o medo que guarda a vinha » (c'est la peur qui garde la vigne) se vérifiait ainsi parfaitement.

3.3.3. Après le 25 avril

Que se passe-t-il alors une fois le régime tombé et la République proclamée du côté du monde littéraire et de la population en général ? Deux changements principaux de paradigme ont lieu : si la liberté d'expression est conquise, la fin de l'isolationnisme ainsi que la conscience postcoloniale est une hérédité lourde de conséquences. Carlos Reis écrit à ce propos :

Em termos mais específicos (e ainda assim inevitavelmente sintéticos), deve dizer-que a revolução de 25 de Abril 1974 pôs termo a um tempo político e cultural algo incaracterístico. Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agónica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas [...]. Por outro lado, a abertura política trouxe consigo consequências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização literária que a ficção muitas vezes acolheu : a liberdade de expressão e a

²²² Príncipe, C., *Os Segredos da Censura*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 121., « Il n'y avait ni examen préventif. Ni prisonniers politiques. Ni suicides. Ni taudis. Ni choléra. Ni augmentations des prix. Ni avortements. Ni guerre. Ni *hippies*. Ni grèves. Ni drogue. Ni gripes. Ni homosexuels. Ni crises. Ni massacres. Ni nudisme. Ni inondations. Ni fièvre jaune. Ni impérialisme. Ni faim. Ni viols. Ni pollution. Ni déraillements. Ni typhus. Ni Parti Communiste. Ni fraudes. Ni relations extra-conjugales. Ni racisme. Et les gouvernants (impassibles, sereins, brillants) ne voyageaient pas, ne tombaient pas malade, n'avaient aucun accident d'avion, ne mangeaient pas, n'improvisaient pas et, lorsqu'ils étaient exonérés, c'étaient toujours "à leur demande". C'était le pays fiction contre le pays réel ».

descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e colectivos da guerra colonial ; paralelamente foi tomado uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial ; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturellement, não ficou alheia²²³.

La période postrévolutionnaire fut une période de transition délicate : bien entendu, le peuple portugais n'a plus à vivre sous une dictature et de nombreux droits civiques sont proclamés (les multiples manifestations et la liesse populaire en sont les témoins directs) ; il n'empêche que la population demeure sceptique vis-à-vis de son nouveau gouvernement et des progrès que la révolution est censée apporter avec elle : la classe bourgeoise craint d'être dépossédée de ses biens à cause d'un fantasmagorique État communiste à la botte de l'Union soviétique, tandis que le prolétariat, lui, doute que la situation puisse changer de manière significative. Ce scepticisme devient vite très présent dans le champ artistique portugais, spécialement à partir des années 80 : les arts plastiques, la musique, et bien entendu la littérature affrontent volontiers le thème du citoyen moyen portugais, se retrouvant dans un pays semi-industrialisé au paysage urbain totalement reconfiguré et qu'il ne reconnaît plus, où les habitudes et les valeurs d'hier perdent peu à peu de leur sens. Ce citoyen se retrouve en outre confronté aux atrocités perpétrées contre les peuplades africaines de la Guinée-Bissau, du Mozambique et surtout de l'Angola. Pour se convaincre de ce phénomène, il suffit par exemple de jeter un rapide coup d'œil aux peintures et aux sculptures de Marcelino Vespeira ou Fernando de Azevedo ; d'écouter une des chansons les plus écoutées au Portugal dans les années 80, *Portugal na CEE* du groupe GNR, morceau satirique de 1982 à propos des prétendus changements que l'adhésion au Portugal à la communauté économique européenne apporterait. Le pays reste en effet, aux yeux de beaucoup, fondamentalement bigot, conservateur et marqué par les inégalités sociales. La littérature ne demeure naturellement pas en reste, mais il faut attendre, comme d'ailleurs pour les autres domaines artistiques, plusieurs années avant qu'elle ne se décide à entrer dans le vif du sujet avec un langage qui lui est propre :

²²³ Reis, C. (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa, Volume IX : Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo*, Lisboa, Verbo, 2005, p. 287, « En termes plus spécifiques (et donc inévitablement synthétiques), nous pouvons dire que la révolution du 25 avril 1974 mit fin à une période culturelle et politique assez peu caractéristique. Cette période résulta être l'ultime étape et à plusieurs titres agoniques d'un régime dictatorial, répressif et isolationniste, avec tout ce que cela comporte de limitation de la liberté d'expression de la pensée et des pratiques artistiques [...]. D'un autre côté, l'ouverture politique apporta des conséquences diverses, constituant presque toujours un potentiel de thématisation littéraire que la fiction accueillit. La liberté d'expression et la décolonisation permirent de revoir de manière fictionnelle les drames individuels et collectifs de la guerre coloniale ; parallèlement émergea une conscience postcoloniale toujours plus forte ; de la même manière, le nouveau découpage des frontières nationales stimula une réflexion identitaire (en l'incluant dans la vieille question de la relation avec l'Europe) à laquelle la littérature ne demeura pas étrangère ».

Convém notar, entretanto, que as respostas enunciadas pela literatura portuguesa perante as mutações referidas não foram (nem podiam ser) lineares nem fulminantes, podendo mesmo falar-se, a propósito de alguns escritores com longo trajecto já traçado, em reacções de perplexidade e mesmo de desajustamento à nova realidade. Um dos ficcionistas que expressamente superara a normativa neo-realista, Vergílio Ferreira escreveu na sua *Conta Corrente 1*, o 26 de Abril de 1974: “Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para reflectir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir”. E Miguel Torga, de geração anterior à de Vergílio Ferreira, fixou assim, a 1 de Maio de 1974, o seu distanciamento em relação ao entusiasmo da revolução na rua: “Segui o caudal humano, calado, a ouvir vivas e morras, travado por não sei que incerteza, sem poder vibrar com o entusiasmo que me rodeava, na recôndita e vã esperança de ser contagiado”²²⁴.

Une grande partie de la littérature post-25 avril va donc véhiculer ce sentiment d'inquiétude qui subsiste parmi les écrivains lusitaniens. Critique acerbe de la nouvelle classe politique, dénonciation de la société de consommation et de l'industrialisation dont les irruptions bouleversent le mode de vie de la population, une introspection par rapport aux atrocités commises en Afrique, les lendemains de la Révolution des Œillets ne chantent pas : António Lobo Antunes avec *Os Cus de Judas* (1979), *Explicação dos Pássaros* (1981) ou encore *Tratado das Paixões da Alma* (1990) ; Maria Velho da Costa avec *Lucialima* (1983) ; David Mourão-Ferreira avec *Um Amor Feliz* (1986), autant d'exemples à inscrire dans la très longue liste des écrivains portugais qui dressent un tableau bien noir de la jeune république lusitanienne, mais qui peuvent le faire sans peur et dont les œuvres vont pouvoir rejoindre celles qui les ont précédées, celles qui :

independentemente do seu mérito específico, são parte integrante do nosso património artístico e cultural, da nossa arca filosófica, da nossa obra comum de criação espiritual, da nossa comum e eterna aventura por esse mundo incorpóreo, fascinante e novo, sempre renovado, e assim nunca completamente percorrido nem descoberto, e jamais nominado, que é a Cultural universal, fruto desse espírito, desse Ser invisível e intocável que é capaz de conceber, imaginar, inventar, criar, embelezar e fabricar os meios materiais e espirituais capazes de permitir um Homem mais perfeito, mais culto e por isso mais consciente da sua realidade única como indivíduo e também como membro de uma comunidade de outros indivíduos iguais, mesmo nas diferenças, um Homem mais consciente da sua razão de ser, mais iluminados pela Cultura, e por isso também mais seguro da sua dignidade, mais esclarecido dos seus direitos e deveres e, conseqüentemente também, mais firme na sua liberdade²²⁵.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 287-288, « Il convient cependant de noter que les réponses énoncées par la littérature portugaise face aux changements reportés ne furent pas (et ne pouvaient pas être) linéaires et fulminantes, pouvant aller même jusqu'à parler, à propos de certains auteurs [...], de réactions de perplexité voire même de déséquilibre vis-à-vis de la nouvelle situation. Un des auteurs de fiction qui dépassa très vite la normative néoréaliste, Vergílio Ferreira, écrivit dans sa *Conta Corrente 1* du 26 avril 1974 : “La guerre va s'arrêter. La PIDE va disparaître. Tout cela est fantastique. Je vais me rasséréner pour réfléchir. Tout cela est excessif pour ma capacité à penser et ressentir”. Et Miguel Torga, appartenant à la génération précédente à celle de Vergílio Ferreira, décrit ainsi, le premier mai 1974, sa distanciation par rapport à l'entrain de la révolution de la rue : “Je suivis le torrent humain, en silence, en écoutant les vivants et les morts, taradé par je ne sais quelle incertitude, sans pouvoir vibrer de l'enthousiasme qui m'habitait, dans l'occulte et vaine espérance d'être contaminé” ».

²²⁵ *Ibid.*, pp. 220-221, « indépendamment de leurs mérites particuliers, font partie intégrante de notre patrimoine artistique et culturel, de notre arche philosophique, de notre œuvre commune de création spirituelle, de notre commune et éternelle aventure à travers ce monde incorporel, fascinant et nouveau, sans cesse renouvelé, et ainsi jamais entièrement parcouru ni découvert, et jamais dominé. La Culture universelle, fruit de cet esprit, de cet Être invisible et intouchable qui est capable de concevoir, d'imaginer, d'inventer, de composer, de créer, d'embellir et de fabriquer les moyens matériels et spirituels capables de faire voir le jour à un Homme plus parfait, plus cultivé et de ce fait plus conscient

3.4. Les « dimanches gris » d'António Lobo Antunes

Le titre de cet article de Carlos Reis, *Os Domingos Cinzentos de António Lobo Antunes*²²⁶ dépeint à merveille la prose et les chroniques de l'écrivain-psychiatre lisboète. Nous pourrions également citer un extrait de *Seul* dans *Fragments d'un discours amoureux* qui nous le verrons, résume parfaitement son propos :

Aujourd'hui, cependant, de l'amour il n'y a nul système : et les quelques systèmes qui entourent l'amoureux contemporain ne lui font aucune place (sinon dévaluée) : il a beau se tourner vers tel ou tel des langages reçus, nul ne lui répond, sinon pour le détourner de ce qui l'aime. Le discours chrétien, s'il existe encore, l'exhorte à réprimer et à sublimer. Le discours psychanalytique (qui, du moins, décrit son état) l'engage à faire le deuil de son imaginaire. Quant au discours marxiste, il ne dit rien. S'il me prend l'envie de frapper à ces portes pour faire reconnaître *quelque part* (où que ce soit) ma "folie" (ma "vérité"), l'une après l'autre ces portes se ferment ; et, quand elles sont toutes fermées, cela fait autour de moi un mur de langage qui m'enterre, m'opprime et me repousse — à moins que je ne vienne à *répiscence* et que j'accepte de "*me débarrasser de X...*"²²⁷

Les premiers romans de Lobo Antunes sont peuplés de psychiatres, de bourgeois lisboètes, de militants d'extrême-gauche, tous en pleine dérive émotionnelle et ne parvenant à trouver dans leurs idéologies respectives aucun réconfort face à leurs déconfitures sentimentales, aux problèmes relationnels avec leur semblable au vide de l'existence et ne reconnaissant plus leur Portugal natal qui changent à une vitesse effarante. Lobo Antunes, lui-même psychiatre de profession et proche du Parti Communiste portugais (qu'il quitte rapidement à cause de l'excessive discipline imposée par ses membres) se situe au diapason du discours de Barthes comme nous allons le voir.

Lobo Antunes a souvent répété son admiration pour Federico Fellini, son quatrième roman *Explicação dos Pássaros*, que nous analyserons dans le chapitre suivant est d'ailleurs considéré par l'auteur et la critique comme un hommage au réalisateur italien²²⁸. Cependant, le cycle de Benfica²²⁹, sur lequel nous allons nous pencher dans cette partie de notre travail (plus particulièrement sur les romans *Memória de Elefante* et *Explicação dos Pássaros*), nous rappelle également, si nous voulons poursuivre dans l'analogie cinématographique, la trilogie de l'incommunicabilité d'Antonioni²³⁰. Ces

de sa réalité unique comme individu, mais également comme membre d'une communauté d'autres individus égaux, même dans leurs différences, un Homme plus conscient encore de sa raison d'être, plus illuminé par la Culture, et, grâce à cela, également plus sûr de sa dignité, ayant une idée claire de ses droits et de ses devoirs, et ainsi, plus ferme dans sa liberté ».

²²⁶ In Mendes, V. (ed.), *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, Dartmouth, Tagus Press, 2011.

²²⁷ Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 250.

²²⁸ Voir Blanco, M. L., *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

²²⁹ Voir *supra*, p. 15.

²³⁰ *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962).

romans dépeignent en effet des êtres humains ne parvenant jamais à communiquer avec ceux qui les entourent et avec qui ils souhaiteraient tisser un lien affectif. Tout demeure dans le non-dit, dans des pensées jamais formulées inlassablement ressassées par les protagonistes. Au final, seuls restent les regrets pour un temps passé qui est désormais hors de portée. Les anti-héros antuniens, généralement divorcés ou perpétuellement rejetés par la femme aimée²³¹, errent dans une Lisbonne grise, pluvieuse, envahie par le smog. Tout y est laid, sombre et sale, les êtres humains comme les bâtiments. Dans son article *A vida, a Morte, a Ausência de Amor e a Incomunicabilidade*, Maria Micaela Ramon notait comment la gestion des espaces et des personnages par notre auteur reflétait à merveille ce sentiment de perplexité face à l'existence que ressentent des sujets vagabondant dans une ville réduite à un amoncellement de non-lieux :

Os espaços [...] são espaços alienantes, disfóricos, desumanizantes. O sujeito apresenta-se como um ser em crise, fragmentado, descentrado, reduplicado, exposto ao sofrimento manifestado na perplexidade com que encara a vida e que resulta da incomunicabilidade a que se vê reduzido²³².

À travers l'analyse de deux des premiers romans de l'auteur-psychiatre lisboète, nous allons nous plonger dans ces « dimanches gris » et voir de manière plus détaillée ce qu'il en est du désir dans la littérature portugaise au lendemain de la Révolution des Œillets.

3.4.1. *Memória de Elefante*, la dislocation de la voix narrative

Le premier roman de Lobo Antunes est donc publié en 1979. Si la censure salazariste s'attaquait beaucoup aux textes considérés comme démoralisateurs, mettant en doute l'entrain et la foi des Portugais en leur pays, alors le cycle de Benfca aurait été peu apprécié quelques années auparavant. Nous suivons, dans ce roman d'exorde à fort caractère autobiographique, les déambulations d'un psychiatre divorcé, nostalgique à en mourir du temps de son mariage et hanté par les souvenirs de son expérience au service de l'armée en Angola, à travers trois lieux principaux : l'hôpital psychiatrique où il travaille, les rues de Lisbonne, son appartement de Mont Estoril et ses environs. Felipe Cammaert note que, dans les romans de Lobo Antunes, trois questions importantes dont

²³¹ Les protagonistes des premiers romans de Lobo Antunes sont presque exclusivement des hommes, à ce propos voir Spánková, S., "Reflexões Sobre o Estatuto da Personagem Feminina nos Romances de António Lobo Antunes", in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*: *Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*, Lisboa, Don Quixote, 2004.

²³² In *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, *op. cit.*, p. 193, « Les espaces [...] sont des espaces aliénants, dysphoriques, déshumanisants. Le sujet se présente comme un être en crise, fragmenté, excentré, dupliqué, exposé à la souffrance manifestée dans la perplexité avec laquelle il affronte la vie et qui résulte de l'incommunicabilité à laquelle il est réduit ».

il faudra tenir compte tout au long de notre analyse sont présentes de manière récurrente :

- A relação entre o sujeito e o mundo, isto é, a constante oscilação entre a individualidade e a multiplicidade que a obra antuniana salienta desde o início. É neste ponto que as temáticas da autobiografia, da memória ou da identidade adquirem a importância que conhecemos e que aliás, têm sido objectos de inúmeros comentários pela crítica.
- A escrita de ficção, considerada como a procura de uma linguagem adaptada a flutuação entre o individual e o colectivo acima referido, e que pela sua complexidade se insere numa continuidade entre continuidade e inovação. Estamos perante um novo paradigma mimético, que faz como o romance se afaste, nalguns aspectos, da modernidade, ajustando-se mais a uma estética pós-modernista.
- Finalmente, e como consequência dos dois primeiros tópicos, a noção de universalidade, que percorre a arte romanesca de Lobo Antunes, quer do ponto de vista da pretensão da escrita em se tornar o “livre à venir” de Blanchot, quer no que diz respeito à subtil fronteira que separa o universo dos romances do das crónicas. Nesse sentido, o principal desafio que percorre a obra antuniana desde os seus inícios é a questão da incomunicabilidade, que faz com que a indeterminação se torne num princípio estrutural da sua escrita²³³.

Trois points principaux donc : le rapport entre le singulier et le particulier, inventer un langage adapté à ce rapport qui se trouve être en constante oscillation et la question de l'universalité qui fait de l'incommunicabilité un principe structurel de l'écriture antunienne. Voyons à présent cela de manière concrète dans le premier roman qui va nous occuper.

Nous avons donc dit que ce roman était fortement autobiographique, l'auteur comme son personnage central étant un psychiatre divorcé, avec deux filles et revenant d'Angola. Si *Memória de Elefante* ne possède pas la complexité narrative des œuvres qui suivront (Lobo Antunes en est ici à son premier roman publié et est âgé de seulement trente-cinq ans), sa structure reflète déjà celles à venir : les analepses continues qui se présentent sous la forme de monologues intérieurs qui renvoient à la vie antérieure du psychiatre et qui constituent ce que Genette appelle un enchâssement des récits²³⁴, enchâssement qui crée un va-et-vient perpétuel entre passé et présent. En

²³³ “Introdução”, in Cammaert F. (dir.), *António Lobo Antunes: A arte do Romance*, Lisboa, Texto, 2011, pp. 17-18, « -°La relation entre le sujet et le monde, c'est-à-dire la constante oscillation entre l'individualité et la multiplicité que l'œuvre antunienne souligne dès le début. C'est sur ce point que les thèmes de l'autobiographie, de la mémoire ou de l'identité acquièrent l'importance que nous connaissons et qui, d'ailleurs, ont été objet d'innombrables commentaires de la part de la critique. – L'écriture de la fiction, considérée comme la recherche d'un langage adapté à la fluctuation entre l'individuel et le collectif dont nous avons parlé et qui par sa complexité s'insère dans une tension entre continuité et innovation. Nous sommes face à un nouveau paradigme mimétique, qui fait que le roman se détache, sous certains aspects, de la modernité, s'ajustant plus à une esthétique postmoderne. – Finalement, et comme conséquence des deux premiers points, la notion d'universalité qui parcourt l'art romanesque de Lobo Antunes, que ce soit du point de vue de la prétention de l'écriture à devenir le “livre à venir” de Blanchot, ou dans ce qu'il dit par rapport à la subtile frontière qui sépare l'univers de ses romans de celui de ses chroniques. En ce sens, le principal défi qui parcourt l'œuvre antunienne depuis le début est la question de l'incommunicabilité, qui fait que l'indétermination devient un principe structurel de son écriture ».

²³⁴ Genette, G., “Discours du récit”, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1072, pp. 65-78.

plus du narrateur hétérodiégétique, nous sommes également en présence d'un autre narrateur : le médecin qui, à la fois personnage du récit et narrateur, prend en charge l'énonciation, de manière souvent inopinée, afin de raconter sa vie passée, devenant ainsi le deuxième narrateur, à la fois intra et homodiégétique, et formant de cette manière un texte à l'intérieur du texte. Ce récit enchâssé venant parasiter le récit principal aide le discours individuel à devenir le discours d'une entière génération. Pour le dire avec Maria Regina Brasil :

O tempo presente é, assim, constantemente interceptados pelas analepses evocativas de factos passados. Experimentando o desencanto solitário do presente, o psiquiatra recua ao início da sua existência [...] construindo um texto no interior do texto, fruto do seu pensamento silencioso e monologal, sem se constituir numa efectiva relação comunicativa com alguém. Deste modo, um dia da vida do psiquiatra acaba por transformar-se na confissão memorialística e psicanalítica de uma geração²³⁵.

Notons en outre que les monologues intérieurs, de même que le discours rapporté indirect qui transcrit les interrogations soudaines qui germent dans la tête du médecin ne sont signalés par aucun signe typographique, rajoutant à la confusion du lecteur. Lobo Antunes ne cessera d'ailleurs de raffiner ces différents mécanismes au fil du temps : le procédé de l'enchâssement dans *Memória de Elefante* est relativement simple et courant, mais nous verrons que les choses vont grandement se complexifier dans les œuvres postérieures.

À propos de ces oscillations entre présent et passé, nous devons également souligner que ce passé lui-même se découpe sur deux plans, ceux que Genette nommait « singulatif » et « itératif ». Nous sommes donc face à une altération des lieux, de l'identité (que reflète la dislocation de la voix narrative), et cette altération affecte de même le plan temporel. Ce chaos est, selon Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Hellen Tiffin, un des principaux symptômes littéraires de l'ère postcoloniale²³⁶ et Maria Alzira Seixo (peut-être la plus importante critique de l'œuvre de Lobo Antunes) abonde dans ce sens :

²³⁵ "Silêncios em *Memória de Elefante*", in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, op. cit., p. 104, « Le temps présent est ainsi constamment perturbé par les analepses évocatrices de faits passés. En expérimentant le désenchantement solitaire principal du présent, le psychiatre revient jusqu'au début de son existence [...], construisant un texte à l'intérieur du texte, fruit de ses pensées silencieuses et monologiques, sans que celles-ci constituent une véritable relation communicative avec quelqu'un d'autre. De cette façon, un jour dans la vie du psychiatre devient la confession mémorielle et psychanalytique d'une génération ».

²³⁶ *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London & New-York, 1989, p. 8.

É impossible não considerar esta problemática da deslocação, da alteração de lugares e de identidades, da própria alteração subjectiva, como um sentido comum da literatura pós-colonial, e como um sentido muito específico na literatura portuguesa, de experiência da guerra ligada ao combatente compulsivo e contrariado nos anos setenta e oitenta, e que encontra na obra de António Lobo Antunes a sua expressão mais seguida e mais dramática²³⁷.

La reconnaissance des horreurs commises dans les pays colonisés a logiquement des répercussions dans la conscience d'un peuple et donc également dans la littérature que celui-ci produit. Le passé va venir hanter le présent et en modifier la perception que l'individu peut en avoir. Lobo Antunes a été envoyé en Angola en tant que soldat. Il garde de cette expérience un souvenir tel qu'il refuse encore aujourd'hui d'en parler²³⁸. Une partie importante de sa production littéraire est d'ailleurs consacrée directement à la guerre en Angola²³⁹, tandis que rares sont ses autres romans dans lesquels ne se trouvent aucun *flashback* ou référence à la guerre civile. Les conséquences sur son écriture sont principalement de deux sortes :

No caso de *Memória de Elefante*, [...] podemos já isolar dois tipos de processamento com particular relevância na literatura pós-colonial, sobretudo a que provém de autores pertencentes aos países colonizadores e em empatia individual com os povos colonizados^o: o primeiro corresponde a uma absorção do singulativo (isto é, do universo diegético que se compõe literariamente em função do presente) pelo iterativo (isto é, do universo recordado, que inclui não só o passado prévio a tomada de consciência dos horrores da colonização, mas que inclui igualmente o passado constituído pelo contacto pessoal com esses horrores) ; o segundo corresponde a inter-relação praticada entre estes dois últimos tipos de passado, o da identificação subjectiva (com a infância, a família, os projectos individuais anteriores etc.) e o da des-identificação que resulta da deslocação ("displacement") em relação ao lugar, mas resulta igualmente da deslocação do sentido de situações, de posicionamentos e de valores (neste caso, a permanência para combate em África, e a revelação da alteridade sob várias das suas formas)²⁴⁰.

²³⁷ « Memória de Elefante », in *Os romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 31, « Il est impossible de ne pas considérer cette problématique de la dislocation, de l'altération de lieux et des identités, de sa propre altération subjective, comme un sentiment commun à la littérature portugaise postcoloniale, et comme un ressenti très spécifique, dans la littérature portugaise, de l'expérience de la guerre liée au combattant compulsif et contrarié dans les années soixante-dix et quatre-vingt, et qui rencontre dans l'œuvre d'António Lobo Antunes son expression la plus suivie et la plus dramatique ».

²³⁸ Voir Blanco, M. L., *Conversas com António Lobo Antunes*, op. cit., p. 24.

²³⁹ Par exemple *Os Cus de Juda* (1979), *Conhecimento do Inferno* (1980), *O Esplendor do Portugal* (1997).

²⁴⁰ Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit., p. 32, « Dans le cas de *Memória de Elefante*, [...] nous pouvons déjà isoler deux types de procédés particulièrement présents dans la littérature postcoloniale, surtout celle qui provient d'auteurs appartenant aux pays colonisateurs et de l'empathie individuelle avec les peuples colonisés : le premier correspond à une absorption du singulatif (c'est-à-dire de l'univers diégétique qui se compose littéralement en fonction du présent) par l'itératif (c'est-à-dire de l'univers remémoré qui inclut non seulement le passé antérieur à la prise de conscience des horreurs de la colonisation, mais qui inclut également le passé constitué par le contact personnel avec ces horreurs), le second correspond à l'interrelation pratiquée entre ces deux types de passé, celui de l'identification subjective (avec l'enfance, la famille, les projets individuels antérieurs, etc.) et celui de la dé-identification qui résulte de la dislocation ("displacement") par rapport au lieu, mais qui résulte également de la dislocation du ressenti des situations, des positionnements et des valeurs (dans ce cas la période passée à combattre en Afrique et la révélation de l'altérité sous ses différentes formes) ».

Si, dans le premier roman, qui va nous occuper nous ne trouvons que les germes de ces différents artifices, l'intention est cependant toujours la même, celle de créer un sujet-pluriel reflétant le sentiment d'une génération entière plutôt que d'un unique individu :

A indecidibilidade, no relato, da atribuição da voz ao narrador ou ao protagonista, em certos casos, processo também frequente em Lobo Antunes que, mesmo quando acaba por nos conduzir para uma determinada atribuição, manifesta esta oscilação ou indiferenciação de pontos de vista que tem como significação fundamental a convocação, no texto, de um sujeito plural (ou mesmo comunitário : por exemplo, todos os que podem pensar de uma certa maneira, ou reagir de um modo idêntico) e, por isso, de responsabilização colectiva pelo que acontece no romance, que perde o seu carácter de excepcionalidade romanesca para se inculcar como facto social comum da circunstância afectiva [...] ²⁴¹.

Mais qu'éprouve au juste l'individu antunien qui est censé refléter le sentiment d'une entière génération ? Nous avons évoqué les « dimanches gris » de l'auteur, de ce sentiment démoralisateur qui habite son œuvre. En effet, le tableau qu'il brosse du Portugal de l'après-Salazar et des guerres civiles est peu brillant. Nous avons vu que nombre d'écrivains se montraient sceptiques face à la liesse populaire qui suivit la révolution des œilletons : l'arrivée du capitalisme, l'industrialisation du pays et la prise de conscience des horreurs de la colonisation modifient le mode de vie et le rapport aux autres et à soi-même des citoyens. Si la démocratie triomphe finalement, les transformations sociétales et comportementales produisent quant à elles un nombre important de malheureux, de laissés-pour-compte, comme c'est le cas dans toutes les sociétés capitalistes. Il ne s'agit pas de nostalgie de l'époque salazariste, mais de se demander par quoi la dictature a-t-elle été remplacée. Le nouvel individu portugais est fracturé, abandonné, isolé. Les vieilles habitudes sont bouleversées et, après l'euphorie, s'installe insidieusement un véritable malaise dans la civilisation. Les romans de Lobo Antunes reflètent à merveille ce sentiment :

outro que o faz entrar no *subúrbio* de um realismo social urbano que serve de mote a Lobo Antunes para glosar temas recorrentes como a *massificação dos comportamentos*, a *desumanização dos espaços*, a *solidão*, a *mediocridade*, o *fracasso*, o *abandono*, temas estes que se auto-implicam em relações mais ou menos nítidas de causa-efeito, e através dos quais o autor traça a *geografia de uma*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 102, « La grande difficulté, dans le récit, de l'attribution de la voix narrative au narrateur ou au protagoniste, dans certains cas, procédé également fréquent chez Lobo Antunes qui, même lorsqu'il finit par nous conduire à une attribution déterminée, manifeste cette oscillation ou cette indifférenciation des points de vue qui a comme signification fondamentale la convocation, dans le texte, d'un sujet pluriel (voire même communautaire : par exemple tous ceux qui peuvent penser de la même manière ou réagir de façon identique) et, pour cela, de responsabilisation collective pour ce qui arrive dans le roman qui perd son caractère d'exceptionnalité romanesque pour s'inculquer comme fait social commun de circonstance affective ».

ideia de Portugal, fracturada em múltiplas tipologias humanas que encarnam a dor da criatura destituída do estado da graça²⁴².

Nous allons donc entrer à présent dans le vif du sujet et nous pencher sur différents thèmes évoqués par Maria Micaela Ramon : la solitude, la déshumanisation des espaces. À cela s'ajoutent les efforts désespérés des héros antuniens pour remédier à cette situation intolérable : retrouver l'être aimé et essayer d'établir un contact avec ses semblables.

3.4.2. Incommunicabilité, solitude et déshumanisation des espaces

Desde que se separara da mulher cinco meses antes que o médico morava sozinho num apartamento decorado de um colchão e de um despertador mudo imobilizado de nascença nas sete da tarde [...]. Estendido nos lençóis sem descer a persiana o psiquiatra sentia os pés tocarem o escuro do mar, diferente do escuro da terra pela inquietação ritmada que o agita. As fábricas do Barreiro introduziam no lilás da aurora o fumo musculoso das chaminés distantes. [...]. Uma garrafa de aguardente iluminava a cozinha vazia da lâmpada votiva de uma felicidade de cirrose. De roupa espalhada no soalho o médico aprendia que a solidão possui o gosto azedo do álcool sem amigos, bebido pelo gargalo, encostado ao zinco da lava-loiças. E acabava por concluir, ao repor a rolha com uma palmada, assemelhar-se ao camelo recheando a sua bossa antes da travessia de uma longa paisagem de dunas, que teria preferido nunca conhecer²⁴³.

Quasiment toutes les thématiques que nous allons aborder dans ce chapitre sont présentes dans cet extrait que nous trouvons dans le premier chapitre de *Memória de Elefante* : le médecin est divorcé et sa femme lui manque, il habite un appartement vide qui s'apparente à un non-lieu. Les uniques objets qui nous sont présentés sont un matelas et un réveille-matin (muet de surcroît). Il passe beaucoup de temps à boire afin de supporter ce qu'il nomme une « traversée du désert ». Cette traversée annonce l'histoire de ce roman où le lecteur va suivre le psychiatre pendant une journée entière dédiée au travail, à l'errance, à une séance d'analyse à laquelle il se soumet de manière hebdomadaire et une nuit passée en compagnie d'une prostituée. Rappelons en outre

²⁴² Ramon, M. M., "A Vida, a Morte, a Ausência de Amor e a Incomunicabilidade", in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, op. cit., p. 188, « outre à nous faire entrer dans la banlieue d'un réalisme social urbain qui sert de mot d'ordre à Lobo Antunes afin de souligner des thèmes récurrents come la *massification des comportements*, la *déshumanisation des espaces*, la *solitude*, la *médiocrité*, *l'échec*, *l'abandon*, thèmes qui s'appellent l'un l'autre par des relations plus ou moins évidentes de cause à effet et à travers lesquelles l'auteur trace une *géographie d'une idée de Portugal*, fracturée en de multiples typologies humaines qui incarnent la douleur de la créature destituée de l'état de grâce ».

²⁴³ Lobo Antunes, A., *Memória de Elefante*, Lisboa, Leya, 2011, pp. 20-21, « Depuis qu'il s'était séparé de sa femme, cinq mois auparavant, le médecin habitait seul dans un appartement décoré d'un matelas et d'un réveil muet immobilisé de naissance à sept heures du soir [...]. Étendu entre les draps sans avoir descendu les persiennes, le psychiatre sentait ses pieds toucher le fond de la mer, différent du fond de la terre par l'inquiétude rythmée qui l'agite. Les usines de Barreiro introduisaient dans la couleur lilas de l'aurore la fumée musclée de leurs cheminées distantes [...]. Une bouteille d'eau-de-vie illuminait la cuisine vide comme une lampe votive d'une félicité de cirrose. Des vêtements éparpillés au sol, le médecin apprenait que la solitude possède le goût âcre de l'alcool sans amis, bu au goulot, appuyé au zinc de l'évier. Et il finissait par conclure, en remettant le bouchon d'une tape, qu'il ressemblait au chameau remplissant sa bossa avant la traversée d'un long paysage de dunes qu'il aurait préféré ne pas connaître ».

que l'intrigue se déroule dans trois lieux principaux : l'hôpital psychiatrique, les rues de Lisbonne et l'appartement du psychiatre à Mont Estoril. Quels que soient l'endroit et le moment où cette dernière se développe, elle est perpétuellement marquée par les mêmes caractéristiques : incommunicabilité, laideur des espaces et courts-circuits temporels.

La première scène a donc comme décor l'hôpital psychiatrique dans lequel exerce le docteur. Son travail, qu'il exécute, consiste justement à museler ceux que la société considère comme anormaux, à empêcher ceux-ci de donner naissance à un espace de communication :

E aqui estou eu, disse-se o médico, a colaborar não colaborando com a continuação disto, com a pavorosa máquina doente da Saúde Mental trituradora no ovo dos germeninhos de liberdade que em nós nascem sob a forma canhestra de um protesto inquieto, pactuando mediante *o meu silêncio*, o ordenado que recebo, a carreira que me oferecem : como resistir de dentro, quase sem ajuda, à inércia eficaz e mole da psiquiatria, inventora da grande linha branca de separar a “normalidade” da “loucura”²⁴⁴. (p. 43)

La psychiatrie a pour unique but, aux yeux du psychiatre désabusé, de rendre aphone une certaine catégorie de personnes, cette répression est elle-même marquée par son silence à propos d'une tâche qu'il déteste²⁴⁵ ; quant à ses rapports avec ses collègues, ceux-ci se résument à quelques brefs échanges (qui peuvent même être mouvementés comme c'est le cas lors de sa rencontre avec son collègue salazariste) (pp. 41-47). Sorti de l'hôpital afin de retrouver un ami dans un bar, il se rend compte que sa situation n'a rien d'exceptionnel : l'incommunicabilité s'est insinuée partout, la clientèle dudit bar en est un exemple flagrant :

A empregada com cara de raposa da tabacaria, protegida por uma muralha de revistas, ensaiava o seu *inglês esquemático* para camones benévolos com um casal de meia-idade a quem aquela *gíria esquisita* de que reconheciam nebulosamente uma ou outra *palavra* ocasional surpreendia. A raposa completava o seu *discurso* com grande cópia de *gestos exemplificativos* de roberto de feira, os outros *retorquiam-lhe* num *morse de caretas*, e o amigo [...] assistia fascinado a esse *ballet frenético* de seres que permaneceriam irremediavelmente estranhos mau grado os seus *esbracejados esforços* para se encontraram numa *linguagem comum*²⁴⁶. (p. 57)

²⁴⁴ Nous soulignons, « Et c'est là que je suis, se dit le médecin, à collaborer sans collaborer à la continuation de tout cela, avec l'effrayante machine malade de la Santé Mentale qui triture dans l'œuf tous les petits germes de liberté qui naissent en nous sous la forme maladroite d'une protestation inquiète, pactisant *par mon silence*, l'ordre que je reçois, la carrière qu'ils m'offrent : comment résister de l'intérieur, presque sans aide, à l'inertie efficace et molle de la psychiatrie institutionnelle, inventrice de la grande ligne blanche qui sépare la “normalité” de la “folie” ».

²⁴⁵ Maria Regina Brasil parle justement de “silence-répression” dans son article “Silêncios em Memória de Elefante”, in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, *op. cit.*

²⁴⁶ Nous soulignons, « L'employée à tête de renard du tabac, protégée par une muraille de magazines, exerçait son *anglais schématique* pour amerloques bienveillants avec un couple d'âge moyen que ce *jargon bizarre*, duquel ils reconnaissaient vaguement un ou deux mots de temps à autre, surprenait. Le renard complétait son *discours* par de grands *gestes explicatifs* de marionnette de foire, les autres lui répondaient par un *morse de grimaces* et l'ami [...] assistait fasciné à ce *ballet frénétique* d'êtres qui

La présence dans cet extrait d'un important champ lexical du langage, et du langage tant oral que gestuel, est paradoxale. En effet, les êtres humains tentent de communiquer, ils ne s'enfoncent pas forcément dans un mutisme résigné, ce qui fait dire à Maria Regina Brasil :

Nos nossos dias, a humanidade é cada vez mais solitária, mas nem por isso se tornou menos ruidosa ou, por assim dizer, mais silenciosa. Perante a angústia da solidão, o homem contemporâneo sente-se impotente para lidar com o silêncio, aquele que é necessário a sua tranquilidade²⁴⁷.

Mais que la foule opte pour le silence ou le bruit, le résultat est le même : ils parlent sans communiquer, ils entendent sans écouter. D'où le désir « désespéré » du psychiatre d'assister à la naissance de :

um esperanto que abolisse as distâncias exteriores e interiores que separam as pessoas, aparelho verbal capaz de abrir janelas de manhã nas fundas noites de cada criatura como certos poemas de Ezra Pound nos mostram de súbito os sótãos de nós mesmos num maravilhamento de revelação : a certeza de ter topado um companheiro de viagem em banco à primeira vista vazio e a alegria da partilha inesperada²⁴⁸.

Preuve que l'absence de communication chez le psychiatre avec ses collègues n'est pas due à une mauvaise volonté de sa part. Simplement, ce dernier considère, et l'observation de ces congénères lui donne raison, que le babillage constant ne signifie pas forcément communication, de même que le silence ne signifie pas forcément absence de communication. D'ailleurs, lorsqu'il se remémore les jours heureux passés avec sa femme, il se souvient justement de conversations qui avaient lieu sans qu'aucun mot fût prononcé ou qu'un quelconque geste fût esquissé : « Uma das coisas que mais o aproximava da mulher consistia precisamente em conseguir isso com ela sem necessidade sequer de se vestir de frases, a capacidade de se entenderem num rápido soslaio e que nada tinha a ver com o conhecimento²⁴⁹ » (p. 58) et plus loin : « nunca tepei uma tão grande e boa capacidade de encontro com outra pessoa, de absoluta

demeuraient irrémédiablement étrangers les uns aux autres malgré leurs *efforts gestuels* pour se rencontrer dans un *langage commun* ».

²⁴⁷ «Silêncios em Memória de Elefante», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, op. cit.*, p.°103, « De nos jours, l'humanité est toujours plus solitaire, mais ce n'est pas pour cela qu'elle est devenue moins bruyante ou, pour ainsi dire, plus silencieuse. Face à l'angoisse de la solitude, l'homme contemporain se sent incapable de cohabiter avec le silence que lui offre la solitude, mais, paradoxalement, il ne parvient pas à rencontrer l'autre silence, celui qui est nécessaire à sa tranquillité ».

²⁴⁸ *Memória de Elefante, op. cit.*, pp. 57-58, « un esperanto qui abolisse les distances extérieures et intérieures qui séparent les personnes, un appareil verbal capable d'ouvrir des fenêtres matinales dans les nuits noires de chaque créature comme certains poèmes d'Ezra Pound qui nous montrent soudainement nos propres greniers dans un émerveillement de révélation : la certitude d'avoir rencontré un compagnon de voyage sur un banc à première vue vide et la joie d'un partage inespéré ».

²⁴⁹ « Une des choses qui le rapprochait le plus de sa femme consistait précisément dans le fait de réussir cela sans nécessité aucune de s'habiller de phrases, la capacité de se comprendre d'un bref regard et cela n'avait rien à voir avec le fait de bien se connaître ».

coincidência, de ser entendido sem falar e de entender o silêncio e as emoções e os pensamentos alheios²⁵⁰ » (p. 113).

Mais ces moments de bonheur sont terminés pour le psychiatre. Les seuls instants du récit où il ne sera pas complètement isolé sont celui à peine commenté du rendez-vous avec l'ami dans le bar et la scène finale à Mont Estoril où il va danser avec une prostituée qu'il ramène au petit matin à son appartement. Les seuls moments qu'il passe après la sortie du bar sont marqués par une profonde solitude, c'est la traversée du désert annoncée. Traversée du désert d'un jour, mais qui reflète son quotidien ainsi que celui de millions d'âmes en peine qui essaient en vain de rencontrer l'Autre dans la grise Lisbonne. Dans la tentative vaine et désespérée de voir par hasard son ex-femme, le médecin va même dans un bar où cette dernière a ses habitudes, mais n'y trouve que deux ivrognes lui proposant d'aller au bordel pour soigner ses blessures. Il se rend ensuite à sa séance hebdomadaire d'analyse de groupe, mais là non plus, il lui est impossible de lier une véritable conversation avec qui que ce soit : chacun parle de ses propres problèmes sans pour autant écouter l'autre. Le psychiatre est d'ailleurs parfaitement conscient que les autres personnes fréquentant la séance sont pour lui de parfaits étrangers malgré le nombre d'années passées en leur compagnie :

Venho aqui há não sei quantos anos, reflectiu o médico observando os companheiros de viagem, a maior parte dos quais haviam começado a navegar em águas de análise antes dele, e ainda não vos conheço bem nem aprendi a conhecer-vos, a entender o que quereis da vida, o que esperais dela²⁵¹. (p. 125).

L'incommunicabilité conduit à la solitude. Silence et solitude peuvent être certes nécessaires à l'être humain, mais peuvent également devenir insupportables. Au terme de la séance d'analyse :

Fez-se um silêncio grande preenchido pelo ruído abafado do trânsito lá em baixo, trânsito nocturno, oblíquo deslizar de gato pela cidade iluminada : dentro de minutos estarei sozinho no néon, pensou o psiquiatra, a puxar pela mona para escolher restaurante onde jantar ; e cada um destes sacanas tem alguém à espera : esta última constatação fez subir dentro dele uma raiva enorme contra os outros, que se defendiam melhor do polvo gelatinoso da depressão²⁵². (p. 131)

²⁵⁰ « jamais je n'ai rencontré une si grande et si bonne capacité de communication avec une autre personne, d'absolue coïncidence, d'être entendu sans parler et d'entendre le silence et les émotions et les pensées de l'autre ».

²⁵¹ « Je viens ici depuis je ne sais combien d'années, réfléchit le médecin en observant ses compagnons de voyage, la majorité desquels avait commencé à naviguer dans les eaux de l'analyse avant lui, et je ne vous connais pas encore bien ni je n'ai appris à vous connaître, à comprendre ce que vous désiriez de la vie, ce que vous espériez d'elle ».

²⁵² « Un grand silence s'installe rempli par le bruit étouffé du trafic là en bas, trafic nocturne, oblique glissement de chat à travers la ville illuminée : dans quelques minutes je serai seul sous les néons, pensa le psychiatre, à me creuser la cervelle pour choisir un restaurant où manger ; et chacun de ces connards a

L'indifférence face à l'autre résultant de la dépression (ou la créant ?) se transforme peu à peu en véritable colère, car même si les personnes décrites semblent mener une vie peu réjouissante, au moins ont-elles à leur côté un compagnon d'infortune. De même que la dépression devient colère, l'âcre solitude génère la peur. Après avoir trouvé un restaurant ou dîner, le psychiatre observe ses voisins de tables : prostituées avec leurs clients, couples, il demeure seul au milieu des autres. Lorsque le restaurant s'apprête à fermer, il est pris d'une peur panique : « O último a sair apaga a luz, pensou o médico, lembrando-se do seu receio infantil do escuro. Se me não ponho a milhas lixo-me : não fica aqui mais ninguém senão eu²⁵³ » (p. 141). Enfin, quand est arrivé le moment de rentrer chez lui : « Se vou agora para casa fodo-me, disse ele, não me acho em condições de enfrentar o espelho do quarto de banho e aquele silêncio todo à minha espera²⁵⁴ » (p. 147). C'est ce sentiment d'abandon devenu phobie qui l'empêche de retourner directement à son appartement et provoque la rencontre avec la prostituée dont nous parlerons tout à l'heure.

Nous avons déjà pu voir la description de l'appartement du psychiatre où un chez-soi accueillant était devenu un non-lieu sordide. Nous aurons l'occasion d'en parler abondamment lors de notre analyse d'*Explicação dos Pássaros*, mais, comme pour ce qui est de la technique narrative, *Memória de Elefante* possède, à l'état embryonnaire, de nombreux leitmotifs qui seront repris dans la production successive de l'auteur. Un de ceux-ci est la déshumanisation des espaces induite par la laideur des lieux où évoluent les personnages et bien souvent des personnages eux-mêmes d'ailleurs (laideur qui en devient parfois caricaturale et exagérée, mais nous reviendrons là-dessus) : les platanes de la cour de l'hôpital sont « rouillés », l'aurore de Lisbonne est pleine de fumées d'usine, la salle de consultations se compose « d'une armoire en ruine » et de « deux ou trois fauteuils précaires dont le rembourrage jaillissait des déchirures », l'avenue Almirante-Reis, une des principales avenues du centre de Lisbonne, est « éternellement grise, pluvieuse et triste sous le soleil de juillet », tout est sombre, sale et humide et une liste exhaustive serait trop longue. Les fumées des usines rappellent également la modernisation d'un Portugal jadis rural, mais une modernisation vue d'un

quelqu'un qui les attend : cette dernière constatation fit monter en lui une énorme rage contre les autres qui se défendaient mieux contre le poulpe gélatineux de la dépression ».

²⁵³ « Le dernier sorti éteint la lumière, pensa le médecin en se rappelant de sa peur infantile du noir. Si je ne mets pas les voiles je suis fichu : il ne restera personne sauf moi ».

²⁵⁴ « Si je rentre maintenant à la maison je suis foutu, se dit-il, je ne me sens pas capable en conditions d'affronter le miroir de la salle de bain et tout ce silence qui m'attend ».

mauvais œil, car dénaturant les espaces, introduisant la frénésie et la solitude dans un monde autrefois quiet et collectif et le défigurant à jamais tout en effaçant les repères des individus. La sensation du médecin évoluant dans les rues de son quartier natal en est évocatrice :

O médico sentia uma imensa ternura pela Benfica da sua infância transformada em Póvoa de Santo Adrião por via da cupidez dos construtores, a ternura que se dedica a um amigo velho desfigurado por múltiplas cicatrizes e em cujo rosto se procuram em vão os traços cúmplices de outrora. Quando deitarem abaixo o prédio do Pires, disse ele pensando no enorme e antigo edifício diante da casa dos pais, por que norte magnético me orientarei, eu que tão poucos pontos de referência conservo já e tanta dificuldade possuo em me fabricar novos²⁵⁵ ? (p. 145)

Outre la hideur des lieux décrits, Maria Alzira Seixo a très justement noté que : « neste romance, muitos são os lugares onde se entra, mas, neles é como se nunca houvesse saída²⁵⁶ ». Et en effet, si l'on excepte les analepses, le récit est composé d'une alternance régulière de scènes et de pauses descriptives. Cependant, une ellipse est soigneusement placée à chaque fois que le médecin quitte une pièce où un bâtiment dans lequel il était entré. La conséquence est double : premièrement ces espaces glauques et fermés rajoutent au sentiment de perdition dans lequel se trouve le médecin : « Mas ele, ele, Ele quando é que se lixara ? » s'interroge le psychiatre au deuxième chapitre²⁵⁷. Il se retrouve effectivement dans la prison du présent en songeant sans cesse à son ex-femme qu'il ne parvient pas à rappeler. Le sentiment d'enfermement est d'ailleurs opposé au sentiment d'ouverture qui caractérise son passé. Lorsqu'il congédie de son bureau les parents venus le voir pour faire interner leur fils et qu'il leur demande de quitter la pièce et de fermer la porte, il ne peut s'empêcher de penser :

Portas fechadas, portas fechadas : o psiquiatra e a mulher deixavam sempre aberta a do quarto das filhas e às vezes, enquanto faziam amor, as palavras confusas dos sonhos delas misturavam-se com os seus gemidos numa trança de sons que os unia de um modo tão íntimo que a certeza de nunca se poderem separar como que apaziguava o receio da morte, substituindo-o por uma tranquilizante sensação de eternidade : nada seria diferente do que então era, as filhas não cresceriam nunca e a noite prolongar-se-ia num enorme silêncio de ternura²⁵⁸. (p. 53)

²⁵⁵ « Le médecin éprouvait une immense tendresse pour le Benfica de son enfance transformé en Povoá de Santo Adrião par la cupidité des promoteurs immobiliers, la tendresse que l'on ressent envers un vieil ami défiguré par de nombreuses cicatrices et dans le visage duquel l'on cherche en vain les traits complices d'autrefois. Quand ils raseront l'immeuble de Pires, se dit-il en pensant à l'énorme et vieil édifice en face de la maison de ses parents, au moyen de quel nord magnétique m'orienterai-je, moi qui possède déjà si peu de points de référence et qui ai tant de mal à m'en fabriquer de nouveaux ? »

²⁵⁶ Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit., p. 33, « dans ce roman, nombreux sont les lieux dans lesquels on entre, mais c'est comme si, une fois à l'intérieur, ceux-ci ne possédaient pas de sortie ».

²⁵⁷ « Mais lui, lui, Lui, quand est-ce qu'il s'était foiré ? »

²⁵⁸ « Portes fermées, portes fermées : le psychiatre et sa femme laissaient toujours ouverte celle de la chambre de leurs filles et parfois, tandis qu'ils faisaient l'amour, les paroles confuses de leurs rêves se mélangeaient avec leurs gémissements dans une transe de sons qui les unissait d'une manière tellement

Deuxièmement, le confinement correspond à une absence de finalité pour les personnages antuniens. Dans quel but errent-ils au hasard dans les rues de Lisbonne et à quoi bon le faire ? Les irrptions du passé des analepses dans le présent du récit contribuent à créer cette sensation d'enfermement et d'absence de finalité : passé et présent s'entrecroisent sans laisser aucune place à un hypothétique futur²⁵⁹.

3.4.3. Tentatives de contacts et bibelots, les exutoires dérisoires

Afin d'éviter de retourner seul chez lui pour être « face au miroir de la salle de bain », le médecin se rend dans un casino d'Estoril où il se retrouve au milieu « de uma multidão inquieta que busca na agitação sem razão a sua razão de se agitar. [...] Como eu, acrescentou o psiquiatra, ao mesmo tempo a fugir e à procura em sucessivos círculos sem finalidade e sem fim²⁶⁰ » (p. 154). Assise à la table de roulettes, une vieille prostituée s'approche de lui et commence à l'aguicher. Évidemment, en bon personnage antunien, cette femme ne peut être que d'une terrible laideur et en outre vaguement menaçante. Elle est décrite comme un reptile prêt à « absorber » le psychiatre et à l'aspect physique repoussant « a mulher gorda sorriu-lhe : faltava-lhe um incisivo em cima e possuía as gengivas pálidas de Vasco de Gama ao quadragésimo dia de avitaminose²⁶¹ » (p. 157). Pourtant, nonobstant la répulsion initiale qu'elle procure au médecin, celui-ci ne peut s'empêcher d'éprouver de la gratitude envers elle, car « sentia-se menos só desde que uma prega de carne alheia lhe comprimia o joelho²⁶² » (p. 156). Vaincu par la terreur de rester seul, il se résigne à l'emmener dans une boîte de nuit d'Estoril malgré la honte qu'il ressent à être vue en compagnie de cette femme « bruyante », « deux fois plus vieille que lui » et « tentant de camoufler sa décrépitude sous d'épaisses couches de maquillage », telle la vieille dame de Pirandello la fois ridicule, tragique et touchante :

No fundo não eram diversos um do outro, e em certo sentido os seus frenéticos combates aparentavam-se : fugiam ambos à mesma solidão impossível de aguentar, e ambos, por falta de meios e de coragem, se abandonavam sem um gesto de luta à angústia da aurora como mochos aterrados. O médico lembrou-se uma frase de Scott Fitzgerald, tripulante aflito do barco em que seguiam, deixado

intime que la certitude qu'ils ne pourraient jamais se séparer apaisait en quelque sorte sa peur de la mort, se substituant par une tranquillisante sensation d'éternité ».

²⁵⁹ Voir Ramon, M. M., « A vida, a Morte, a Ausência de Amor e a Incomunicabilidade », in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, op. cit., p. 188.

²⁶⁰ « d'une foule inquiète qui cherche dans l'agitation sans raison sa raison de s'agiter. [...] Comme moi, ajouta le psychiatre, qui me trouve en même temps à fuir et à chercher quelque chose dans une succession de cercles sans finalité et sans fin ».

²⁶¹ « la grosse femme lui sourit : il lui manquait une incisive supérieure et elle avait les gencives pâles comme Vasco de Gama au quarantième jour d'avitaminose ».

²⁶² « il se sentait moins seul depuis qu'un bourrelet de chair lui comprimait le genou ».

em terra numa viagem anterior, de coração exausto alimentando pelo oxigénio amargo do álcool : na noite mais escura da alma são sempre três ora de manhã. Estendeu a mão e afagou a nuca do dinossauro numa ternura sincera : salve minha velha atravessemos juntos estas trevas, declarava o seu polegar subindo e descendo ao longo do pescoço dela, atravessemos juntos esta trevas que dó há saída pelo fundo²⁶³. (p. 169)

Notons au passage la structure chiasmique de cet extrait (fundo/fundo), structure que nous retrouvons régulièrement dans *Memória de Elefante* et qui rajoute au sentiment de claustrophobie présent dans le roman. Le geste tendre du psychiatre est échangé par une poigne de fer lui broyant les testicules tandis que Dori, c'est le nom de la prostituée, s'exclame triomphante « Ah ah tu es chaud hein ? » Notons en passant que Dori va devenir à son tour narratrice homodiégétique dans ces derniers chapitres, en racontant au médecin une partie de sa vie. En plus d'ajouter un nouveau foyer de focalisation dans le récit, elle va également amplifier le mélange de registres qu'affectionne Lobo Antunes. En effet, nous n'en avons pas encore parlé, mais l'auteur, maniant avec virtuosité l'écriture, truffe en outre son texte de parler populaire lisboète, faisant ainsi résonner dans le livre le lexique et les sonorités des basses classes. Ce procédé peut simplement donner au texte une certaine musicalité osée comme dans le cas des propos de l'alcoolique aux urgences, « Chiça pá dei-lhe uma azevia no alto da piolhosa, doutorzeco de uma cana²⁶⁴ » (p.33), ou du mendiant placé devant le lycée des filles du psychiatre, « Antes do acidente comungava uma todos os domingos. Gajas do Arco do Cego pelo preço da uva mijona que as galdérias agora estão piores que o bacalhau²⁶⁵ » (p.°102). Le but est également, comme nous l'avons vu dans le cas de *Pao Pao*, de créer un tableau musical du Portugal de l'époque. Dans les deux cas, le lecteur est sans cesse transporté d'un univers à un autre, rajoutant encore un peu à la fragmentation ambiante²⁶⁶.

²⁶³ *Ibid.*, p. 169, « Au fond, ils n'étaient pas différents l'un de l'autre et, dans un certain sens, leurs combats frénétiques se ressemblaient : tous deux fuyaient la même solitude insupportable et tous deux, par manque de moyens et de courage, s'abandonnaient sans résister à l'angoisse de l'aube comme des hiboux terrifiés. Le médecin se rappela d'une phrase de Scott Fitzgerald, marin affolé du bateau sur lequel ils naviguaient, laissé à terre lors d'un voyage antérieur, au cœur épuisé alimenté par l'oxygène de l'alcool : dans la nuit la plus sombre de l'âme, il est toujours trois heures du matin. Il tendit la main et caressa la nuque du dinosaure d'une tendresse sincère : *salve* ma vieille, traversons ensemble ces ténèbres, déclarait son pouce qui montait et descendait le long de son cou, traversons ensemble ces ténèbres desquels on ne peut sortir que par le fond [...] ».

²⁶⁴ « Ben mon vieux je lui ai collé un pain sur la caboche, docteur de mes fesses ».

²⁶⁵ « Avant mon accident je m'en envoyais une tous les dimanches. Des nanas de Arco do Cedo pour le prix du raisin-pisse, mais les tapins d'aujourd'hui coûtent plus que la morue ».

²⁶⁶ Pour la question de la richissime intertextualité du roman, voir Seixo, M. A., «Memória de Elefante» in, *Os Romances de António Lobo Antunes, op. cit.*, pp. 20-21.

Tandis que le narrateur hétérodiégétique s’efface de plus en plus, le psychiatre emmène Dori chez lui et prend complètement en main la narration après ce véritable voyage au bout de la nuit. La prise en charge définitive de la narration par le médecin pourrait passer pour l’affirmation dans le récit de ce personnage, comme si celui-ci était à présent capable de prendre une décision, de devenir maître de son destin et d’ainsi trouver une échappatoire à sa situation intolérable. Les paroles qu’il adresse mentalement à sa femme semblent en être la confirmation : « Palavra de honra que não penso em ti. Sinto-me bem, alegre, livre, contente [...], respiro a paz da cidade ao longe, desdobro-me num sorriso feliz²⁶⁷ » (p. 171). Cette affirmation de bonheur (déjà rendue douteuse par l’insistance en termes pléonastiques, « joyeux », « content », « heureux ») va être définitivement sabordée par l’émergence d’un élément aussi inattendu que grotesque : l’évocation de la tapisserie représentant un couple de tigres, appartenant à monsieur Ferreira, le concierge de l’immeuble, « Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira : podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir²⁶⁸ » (p. 172). « Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere », déclarait le dans l’épilogue le narrateur de *Viaggio*. Dans *Memória de Elefante*, ce qui va aider le narrateur à trouver le courage de ne pas se supprimer, est un objet affreux et *kitsch*. Nous avons vu que Lobo Antunes dénonce régulièrement dans ces œuvres la massification des comportements²⁶⁹. Rien de plus naturel en conséquence pour son personnage de se rabattre sur des bibelots de ce genre, le *kitsch* étant, comme nous le rappelle Catherine Coquio, le « produit d’une glissade maladroite du principe de plaisir sur la réalité, le kitsch condamne le sublime à la vulgarité, la fresque au graffiti, le refoulé à son retour²⁷⁰ ». Vaine tentative donc qui ne change en rien le tragique final de ce roman, qui ne permettra pas au médecin, même si devenu narrateur principal du récit, d’échapper à la prison de sa solitude :

Sendo o Senhor Ferreira o porteiro do prédio do apartamento conducente à solidão malograda, sendo a sua tapeçaria anteriormente apreendida e descrita pela personagem como objecto particularmente

²⁶⁷ « Parole d’honneur que je ne pense pas à toi — Je me sens bien, joyeux, libre, content [...], je respire la paix de la ville ai loin, je me dédouble en un sourire heureux ».

²⁶⁸ « Peut-être même, mon amour, que j’achèterai une tapisserie de tigres comme celle de monsieur Ferreira : tu peux trouver cela idiot, mais j’ai besoin de quelque chose qui m’aide à vivre ».

²⁶⁹ Voir *supra*, p. 124.

²⁷⁰ In *L’Art contre l’art : Baudelaire, le “joujou” moderne et la “décadence”*, Bandol, Vallongues, 2005, p. 324.

execrável, esta hipótese enunciada de sobrevivência significa afinal a consagração do malogro em termos de hino ao grotesco e de enlouquecida euforia da destruição²⁷¹.

Mais qu'en est-il de l'ex-femme du protagoniste ? Que représente cet amour perdu ? La Femme, transcendante, quasiment mythique, serait-elle l'autel devant lequel l'homme moderne doit se prosterner s'il espère trouver une échappatoire ? Nous allons tenter de répondre à cette question en nous penchant sur le quatrième roman de Lobo Antunes, *Explicação dos Pássaros*.

²⁷¹ Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, *op. cit.*, p. 21, « Monsieur Ferreira étant le concierge de l'immeuble de l'appartement conduisant à la solitude non souhaitée, sa tapisserie ayant été perçue et décrite par le personnage principal comme un objet particulièrement exécrationnel, cette hypothèse énoncée de survie, c'est au final la consécration de l'échec par un hymne au grotesque et d'une folle euphorie de la destruction ».

3.4.4. *Explicação dos Pássaros*, l'écriture de l'exagération

Le roman qui va nous occuper à présent entretient de nombreux points communs avec le précédent. En effet, la production littéraire de Lobo Antunes centrée sur le quartier de Benfica suit presque systématiquement le même schéma, qu'il s'agisse du fond (solitude, abandon, critique du salazarisme et du Portugal moderne) ou de la forme (analepses, récits enchâssés, multiplicité des narrateurs et des foyers de focalisation, mélange des registres de langues et des intertextes recherchés ou populaires). Nous allons donc voir, dans *Explicação dos Pássaros*, les traits que nous avons soulignés dans *Memória de Elefante* ressurgir de façon exacerbée pour créer une fresque tragico-comique dans laquelle règne le sordide et la médiocrité, mais également une ironie mordante ainsi qu'une évidente loufoquerie et dans lequel la multiplication des instances narratives et des récits enchâssés font rapidement perdre pied au lecteur. L'histoire étant quasiment inexistante dans cette œuvre, comme dans presque tous les autres romans de Lobo Antunes, c'est la multiplicité des voix narratives qui va s'occuper de donner une certaine consistance au texte, Inès Cazalas parle dans ce cas d'un « romanesque de la trivialité » :

As declarações de Lobo Antunes sobre a sua recusa em escrever histórias, assim como o seu total desinteresse pela intriga, são bem conhecidos. Os seus livros possuem, todavia, uma amplitude de romanesca em virtude da multiplicidade de personagens e da diversidade dos meios sociais que abarcam. Esta afluência relembra a ambição de Balzac ou de Tolstói, que é a de criar um universo autónomo, a de representar uma micro-sociedade através do entrecruzar de diversas vidas. Contudo, esta aproximação deve desde logo ser atenuada : as personagens antunianas, seres medíocres que levam vidas baças, parecem desprovidas da exemplaridade e das qualidades excepcionais que caracterizam os heróis dos grandes romances oitocentistas²⁷².

L'absence d'exemplarité chez les personnages des romans, le choix de prendre comme sujet central de l'œuvre les existences mornes d'antihéros, datent déjà bien entendu de la période réaliste et naturaliste du roman français sans parler d'écrivains comme Italo Svevo et sa figure de l'*inetto*, ou encore de Robert Musil pour prendre des exemples

²⁷² «O Romanesco na Obra de António Lobo Antunes : Herança, Desconstrução, Reinvenção», in *A Arte do Romance*, *op. cit.*, p. 52, « Les déclarations de Lobo Antunes à propos de son refus d'écrire des histoires, tout comme son total désintérêt pour l'intrigue, sont bien connus. Ses livres possèdent, cependant, une amplitude romanesque en vertu de la multiplicité des personnages et de la diversité des milieux sociaux qu'ils embrassent. Cet afflux rappelle l'ambition de Balzac ou de Tolstói de créer un univers autonome, censé représenter une microsociété à travers les entrecroisements de différentes existences. Toutefois, cette approximation doit être immédiatement corrigée : les personnages antuniens, êtres médiocres qui mènent une existence morne, paraissent être dépourvus de l'exemplarité et des qualités exceptionnelles qui caractérisent les héros des grands romans du XIX^e siècle, mus par une recherche simultanément sociale et morale ».

plus proches de nous²⁷³. Chez Lobo Antunes, au contraire, écrire sur des personnages menant des vies sans relief aucun fait émerger une nouvelle forme de romanesque, car ces existences pullulent d'événements inattendus et grotesques que le lecteur suit d'un air amusé malgré le caractère incongru desdits événements. Nous pensons par exemple aux déboires de l'ancien baryton d'opéra contraint de coucher avec sa vieille logeuse et de jouer dans un spectacle de cirque, « trata-se, porém, de um romanesco inferior, que se define como uma fantasia trivial, um barroco prosaico²⁷⁴ ». Nous aurons l'occasion de voir nombre de ces scènes burlesques, d'exemples de cette médiocrité et de ce sordide omniprésents qui frisent parfois l'in vraisemblable, qui constituent entre autres ce qu'Inès Cazalas nomme justement « a escrita do exagero ». Cette exagération ne se note pas uniquement dans les événements qui défilent sous les yeux du lecteur, mais également dans la forme du récit et la multiplication des foyers de focalisation et de narrateurs qui émergent au fil du texte. En plus du narrateur omniscient qui domine le récit prennent la parole Rui, personnage central du roman, sa femme et son ex-femme, chaque membre de sa famille ou encore la logeuse de Rui pour n'en citer que quelques-uns :

O narrador omnisciente desaparece em benefício de uma sucessão de monólogos preconizados pelas personagens promovidas a recitação, que parecem falar em voz alta ao sabor das suas lembranças e *rêveries*. Este princípio de justaposição dos monólogos provém evidentemente de Faulkner (*The Sound and the Fury, As I Lay Dying*)²⁷⁵.

Lesdits monologues s'enchaînent, créant une foule de récits enchâssés dans le récit principal qui serait celui des quatre derniers jours précédant le suicide de Rui S., homme insignifiant d'une quarantaine d'années, ayant échoué sur le plan professionnel, familial, sentimental, sexuel et même politique. Il reflète ainsi parfaitement la figure de l'*inetto* moderne que Manuela Spinelli a minutieusement décrite. Comme nous allons le voir en détail, Rui S. ne parvient pas à prendre de décision, il écrit une obscure thèse sur

²⁷³ C'est déjà à partir de la Révolution française que ce mécanisme commence à s'enclencher. Comme l'écrit Sylvie Thorel-Cailletau : « après la Révolution, l'humanité moyenne a cessé de se confondre avec une aristocratie et l'idée de la médiocrité s'est transformée. De même, alors que les vieux romans jouaient avec les modèles épiques et tragiques pour suggérer une vision plus modeste de l'homme, de même les nouveaux romans mettent à mal le romanesque à l'ancienne, où l'humanité moyenne ne se reconnaît plus, pour affirmer avec force une vérité qui se recueillerait même dans l'ignoble ». In *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Droz, 2008, p. 8.

²⁷⁴ « O Romanesco na Obra de António Lobo Antunes : Herança, Desconstrução, Reinvenção », in *A Arte do Romance, op. cit.*, p. 53, « il s'agit donc d'un romanesque inférieur qui se définit comme une fantaisie triviale, un baroque prosaïque ».

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 57, « Le narrateur omniscient disparaît au bénéfice d'une succession de monologues récités par des les personnages promus au rang de narrateur, qui semblent parler à voix haute au goût de leurs souvenirs et rêveries. Ce principe de juxtaposition des monologues provient évidemment de Faulkner (*The Sound and the Fury, As I Lay Dying*) ».

le simonisme, il passe son temps à méditer au lieu d'essayer d'agir sur la réalité qui l'entoure, il a un rapport très infantile avec les femmes, cherchant en elles une protectrice plutôt qu'une amante, toute une série de traits caractéristiques de l'*inetto*. Le fait qu'il ait échoué dans la sphère professionnelle, familiale et qu'il soit bien souvent ridiculisé en public nous renvoie à l'analyse de Spinelli sur le roman *Casa di nessuno*²⁷⁶ et son protagoniste Alessandro :

Il fallimento della casa editrice ha distrutto la sua vita professionale, il tradimento di Valeria ha spezzato la vita familiare e lo schiaffo di Olivi lo ha umiliato in pubblico. Tre fallimenti in tre settori, quelli stessi che John Tosh indica come fondamentali per la costruzione dell'identità maschile²⁷⁷.

3.4.5. Une actualisation de la tragédie classique

« - Um dia destes, dou à praia aqui, devorado pelos peixes como uma baleia morte – disse-me ele na rua da clínica olhando os prédios desbotados e tristes de Campolide²⁷⁸ ». Ainsi s'ouvre le premier chapitre d'*Explicação dos Pássaros* intitulé *Quinta-feira* (jeudi). Nous pouvons immédiatement noter plusieurs choses dans cette première phrase. Premièrement, c'est d'emblée un des personnages du récit, personnages qu'Ana Paula Arnaut appelle « micronarrateurs²⁷⁹ », qui prend en charge l'énonciation en rapportant les paroles de Rui S. (reconnaissable grâce à la troisième personne du singulier qui lui est réservée). Le personnage en question, par contre, n'est pas identifiable : il pourrait s'agir d'une des sœurs de Rui S., comme de son ex-femme. Qui est ce « moi » à qui s'adresse Rui ? Étant donné l'esthétique postmoderniste dans laquelle se place Lobo Antunes, esthétique marquée par la difficulté à établir une voix narrative claire, la multiplication des instances reflétant le chaos et la vitesse d'une réalité tellement complexe qu'il est devenu quasiment impossible d'y établir une quelconque vérité définitive, nous pourrions même imaginer que ce moi est le narrateur omniscient lui-même. Une certitude demeure : Lobo Antunes se divertit à déstabiliser son lecteur qui se retrouve aux aguets, à toujours devoir tenter de deviner qui prend la parole et à quel moment du récit cette prise de parole se situe : « Não lemos Lobo

²⁷⁶ Claudio Piersanti, Milano, Feltrinelli, 1981.

²⁷⁷ Spinelli, M., *Una ribellione mancata*, Verona, Ombre Corte, 2015, p. 100, « La faillite de la maison d'édition a détruit sa vie professionnelle, la trahison de Valeria a détruit sa vie de famille et la gifle d'Olivia l'a humilié publiquement. Trois échecs dans trois différents secteurs, les mêmes secteurs que John Tosh indique comme fondamentaux pour la construction de l'identité masculine ».

²⁷⁸ Lobo Antunes, A., *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Don Quixote, 2011 (1981), p. 11, « Un de ces jours, j'échouerai ici sur la plage, dévoré par les poissons comme une baleine morte — me dit-il dans la rue de la clinique en regardant les immeubles décolorés et tristes de Campolide ».

²⁷⁹ In «A Escrita Insatisfeita e Inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in *A Arte do Romance*, op. cit., p. 77.

Antunes em estado de repouso, mas de vigilância », écrit Cristina Robalo Cordeiro²⁸⁰. Ce système peut certes exaspérer le lecteur, mais peut également le motiver dans sa lecture : reconstruire la chronologie des événements et découvrir les personnages au fur et à mesure de leurs prises en charge de l'énonciation fonctionne comme un jeu et le succès commercial de Lobo Antunes semble indiquer qu'il s'agit là d'une technique très appréciée. Pour corser un peu plus l'exercice, il introduit les pensées et soliloques de Rui S. sans signalisation typographique. Le procédé est toujours le même, un verbe connecteur (« il pense », « il se dit ») insère le monologue intérieur qui fait inopinément irruption dans le récit, comme nous pouvons encore le voir dans l'incipit du roman : « e pensou Trazem-me para a casa de saúde, empurram por mim o fecho de latão do guarda-vento²⁸¹ ». Parfois cependant, les jaillissements des monologues intérieurs et des souvenirs du personnage central dans le récit ne sont pas même introduits par un verbe ou une quelconque signalisation. Ainsi, lorsque Rui, au chevet de sa mère mourante, appelle son père pour lui donner des nouvelles, leur conversation est sans cesse parasitée par des rêveries liées à son enfance qui affleurent aux moments où la réalité se fait trop oppressante pour lui (c'est-à-dire de manière continue)^o: « - Como está ela ? [...] – Melhor, pai, melhor, não se preocupe. Sentado nos teus ombros, quase tocava os ramos do castanheiro com a cabeça [...]²⁸² » (pp. 19-20).

En plus de la narration qui refuse de procéder par ordre strictement chronologique (certes, le récit commence un jeudi et se termine un dimanche, mais les récits enchâssés ne suivent que rarement la chronologie du temps de l'histoire), Lobo Antunes introduit également dans ce roman un mécanisme qu'il utilisera d'ailleurs énormément dans un livre postérieur *Tratado das Paixões da Alma* (1991) : très souvent, le lecteur pense être face à un dialogue entre deux personnages avant de se rendre compte que ceux-ci ne se trouvent pas sur le même point de l'axe temporel. Ces locuteurs peuvent en outre n'entretenir aucune relation entre eux. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, regardons cet extrait :

– Ouve a nossa relação não anda bem – disse a Marília depressa. – Provavelmente, aliás, nunca andou. Tenho reflectido bastante nisso e julgo que devíamos fazer uma pausa até sabermos melhor o que se passa.

²⁸⁰ In “Procura-se Leitor”, in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, op. cit., p. 125, « Nous ne lisons pas Lobo Antunes en état de repos, mais de vigilance ».

²⁸¹ « et il pensa Ils m'emmènent à l'hôpital, ils ferment pour moi le verrou de laiton du paravent ».

²⁸² «^o—^oComment va-t-elle ? [...] — Mieux, papa, mieux, ne t'inquiète pas. Assis sur tes épaules je touchais presque les branches du châtaigner avec la tête ».

- Achas isto cruel ? – perguntou o pai levantando ironicamente a testa para ele [...]. – Pelo contrário, filho, é uma maneira de as impedir que se transformem em larvas²⁸³. (p.180)

Il ne s'agit là que d'un avant-goût de la forme que vont revêtir les dialogues dans les romans que Lobo Antunes écrira par la suite. Ce ne seront pas deux personnages qui "dialogueront", mais trois voire même quatre et sans qu'aucune indication sur le locuteur ne soit fournie.

En second lieu et à propos de l'environnement sordide de l'œuvre, nous pouvons à nouveau noter, comme c'était le cas dans *Memória de Elefante*, les édifices « ternes et tristes », les « rues pluvieuses ». La laideur des lieux où évoluent les personnages est toutefois soulignée à l'extrême ; rien que dans les trente premières pages, nous pouvons lire les descriptions « du crépi écaillé des façades mélancoliques des Amoreiras, les balcons disgracieux, la pâleur boursouflée et ocre du ciel » (p. 13). Un peu plus loin : « il pense Il va pleuvoir [...] les immeubles des Amoreiras vont se décolorer encore plus, ils vont devenir encore plus pâles, plus laids, plus vieux, plus tristes » (p.°28) ou encore « Le ciel s'éclaircissait de l'autre côté du fleuve parmi des bouillonnements fuligineux de nuages : les étrons des cheminées du Barreiro, pensa-t-il, vive le Portugal industriel » (p. 29). Toutes les descriptions de Lisbonne et de ses environs suivront le même modèle. L'inadéquation de l'individu avec le Portugal moderne et industrialisé est présente à chaque page. Le malaise qui habite ces hommes et ces femmes qui vivent désormais dans des non-lieux dystopiques s'est insinué jusque dans leurs foyers. Que dire par exemple de cette description de l'appartement où vivent Rui et sa compagne Marília :

Não encontrava o açúcar, não encontrava as chávenas na desarrumação da cozinha. A torneira do lava-loiça pingava sobre os pratos sujos, duros de crostas, de um jantar antediluviano, o fogão cobria-se de ferrugem e de imundície antigas : Há quanto tempo ninguém limpa isto, pensou ele irritado, há quanto tempo o lixo se acumula nesta casa, montes de revistas empilhadas na despensa, latas de conserva abertas cheirando mal²⁸⁴ ? (p. 156)

Lorsque Rui propose à Marília de partir pour la localité d'Aveiro, l'estuaire est décrit à leur arrivée comme un endroit laid, gris, pluvieux, dans lequel règne une puanteur

²⁸³ « — Écoute, notre relation ne va pas bien – dit Marília très rapidement. – Probablement, d'ailleurs, elle n'est jamais allée. J'ai assez réfléchi là-dessus et je pense que nous devrions faire une pause jusqu'à ce que nous comprenions mieux ce qui se passe. – Tu trouves cela cruel ? – Lui demanda son père relevant sa tête vers lui [...]. – Au contraire, fils, c'est une façon de les empêcher de se transformer en larve ».

²⁸⁴ « Il ne trouvait pas le sucre, il ne trouvait pas les théières dans le désordre de la cuisine. Le robinet de l'évier gouttait sur les assiettes sales, pleines de croûtes d'un dîner antediluvien, la cuisinière était couverte de rouille et de vieilles saletés : Depuis combien de temps personne ne lave ça, pensa-t-il irrité, depuis combien de temps les ordures s'accumulent dans cette maison, des monts de revues empilées dans le placard, des boîtes de conserve ouvertes qui puent ? »

lancinante d'algues mortes. Si d'ailleurs, dans *Explicação dos Pássaros*, au contraire du roman précédent, et Maria Seixo le relève, le confinement forcé n'est plus une fatalité, la sensation d'enfermement et l'absence de finalité persistent. La sortie de Lisbonne pour se rendre à Aveiro correspond au suicide annoncé de Rui S., seule issue à cette réalité qui semble être autorisée. La perception dysphorique des lieux, mais aussi l'agressivité d'autrui, l'incommunicabilité, la solitude (qui sont également présents dans ce roman et dont nous allons parler dans le chapitre suivant), tout cela dénote, pour le dire avec Eunice Cabral :

um desajustamento em relação ao presente português, urbano, moderno, com o qual o indivíduo não consegue acertar uma lógica de vida ; sentindo-se único, a realidade apenas lhe oferece um conjunto de serviços que o distancia mais cada vez dele próprio. A despersonalização resultante não constitui um caminho para se descobrir a si mesmo de modo a reinventar a vida (um pouco à maneira do percurso de certas personagens modernistas) mas, antes, parece ser apenas via de perda absoluta da qual resulta a aniquilação individual²⁸⁵.

Enfin, le livre s'ouvre sur l'annonce de Rui de sa propre mort. L'inéluctabilité de son destin, le rythme, mais également le style du récit ne sont pas sans rappeler la tragédie classique : l'unité singulière et la densité extrême ainsi que « a incidência temática de tipo obsessivo, mas sobretudo a *urdidura narrativa* que tem muito a ver com a concentração de intensidades e com o ritmo de acontecimentos que, pode dizer-se, de certo modo vem reatualizar a tragédia clássica²⁸⁶ ». Tragédie modernisée, donc et surtout composée d'en constant entrelacement du tragique et du grotesque. Certes, l'histoire de Rui S. est un drame poignant écrit dans la forme qui lui sied. À la marche implacable du destin, s'ajoute d'ailleurs le fait que Rui, comme beaucoup de personnages antuniens, est malheureux « sans le mériter ». De même, le rythme endiablé du récit (particulièrement dans la deuxième moitié de l'œuvre dans laquelle les voix narratives se multiplient et les chapitres deviennent de plus en plus brefs) de par la succession rapide des événements, rappelle un final de tragédie. Cependant, trois éléments principaux font souvent pencher le roman du côté du grotesque, de la farce, phénomène qui crée une distanciation du lecteur par rapport à ce qu'il est en train de

²⁸⁵ “Experiências da Alteridade”, in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, *op. cit.*, p. 365, « un désaxement par rapport au présent portugais, urbanisé, moderne, avec lequel l'individu ne parvient pas à trouver une logique de vie ; se sentant unique, la réalité lui offre seulement un ensemble de services qui le distancient un peu plus à chaque fois de lui-même. La dépersonnalisation résultante ne constitue pas un chemin pour se découvrir soi-même et, ainsi, réinventer son existence (un peu à la manière du parcours de certains personnages modernes), mais, au contraire, semble être uniquement une voie de perte absolue de laquelle résulte l'annihilation individuelle ».

²⁸⁶ Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, *op. cit.*, p. 93, nous soulignons, « la fréquence thématique de type obsessive, mais surtout la *concaténation narrative* qui a beaucoup à voir avec la concentration des intensités et par le rythme des événements qui, on peut le dire, vient réactualiser la tragédie classique ».

lire. En premier lieu, nous en avons déjà parlé, se trouve l'exagération. Par exemple, lorsque Rui et Marília sortent de chez l'ancienne sage-femme qui pratique clandestinement des avortements (dans un appartement hideux se situant dans un immeuble et un quartier qui ne le sont pas moins, cela va sans dire), ils décident de rentrer chez eux en taxi. Ce taxi ne peut être évidemment que « um Mercedes décrépito, conduzido por um homem gordo com bexigas [que] acabou por parar, a tremer de sezões, junto ao passeio²⁸⁷ » (p. 153). Deuxièmement, tout épisode, aussi dramatique soit-il, sera accompagné d'un autre récit tragi-comique (voir tout simplement comique) qui atténuera la gravité des faits narrés. Outre à l'apparition du tacot conduit par un homme obèse au visage grêlé, le récit de la sortie de l'horrible appartement est constellé de deux mini-récits : celui de l'intoxication alimentaire de Rui à cause des foies de poulet ingurgités la veille et celui de l'ivrogne qui tente de lui soutirer dix escudos et qui l'enlace dans un élan alcoolique :

Como resposta o tipo abriu as mangas para o abraçar, com tão entusiástico ímpeto que por pouco se não estatelava de costas no marmorite do patamar : O palhaço rico e o palhaço pobre, pensou ele diante dos gigantescos sapatos do outro, num circo sem público, iluminado pela lâmpada precária do tecto. O bêbedo extraiu trabalhosamente da algibeira uma brochura sebenta, sem capa²⁸⁸. (p. 159)

Nous pouvons également penser aux remarques de Tucha (son ex-femme) et de Marília sur la façon désagréable qu'il avait de manger tandis que son suicide est imminent. Ou encore au fait que Marília lui annonce sa volonté de rompre avec lui alors qu'il s'était minutieusement préparé à le faire, sûr de prendre finalement une décision, d'agir enfin de son propre chef, tel le malheureux narrateur de *Memória de Elefante*.

Le troisième point est la transformation effective du suicide de Rui en un spectacle de cirque. Ce spectacle est anticipé par de nombreux éléments du récit. Nous avons à peine cité, par exemple, le moment où Rui se voit lui-même en clown. Lorsqu'il arrive à Aveiro en compagnie de Marília, cette dernière s'exclame ironiquement « Aveiro [...] Aguarda-se a grande cena²⁸⁹ ». (p. 73) Et en effet, à peu de pages de la clôture du récit se met en marche le Boléro de Ravel et son « rythme implacable ». Jusqu'à présent, c'était le grotesque qui s'était insinué dans la tragédie. À partir du début du Boléro,

²⁸⁷ « Une Mercedes décrépie, conduite par un gros homme au visage grêlé [...] qui finit par s'arrêter, en tremblant de fièvre, arrivée au passage piéton ».

²⁸⁸ « Pour toute réponse, le type ouvrit les bras pour l'embrasser avec un élan tellement enthousiaste que pour peu il ne tombait à la renverse sur le granito du palier : le clown riche et le clown pauvre, pensa-t-il face aux gigantesques chaussures de l'autre, dans un cirque sans public, éclairé par le plafonnier précaire. L'ivrogne sortit laborieusement de sa poche une brochure crasseuse sans couverture ».

²⁸⁹ « Aveiro. On attend la grande scène ».

c'est le grotesque qui occupe décidément le devant de la scène. Un commentateur imaginaire, un nain faisant partie d'un cirque, se mêle aux voix des ex-femmes de Rui, de sa famille et de ses connaissances haranguant un public représentant le lecteur. Le nain commente de manière narquoise les derniers instants du malheureux protagoniste de ce qui est devenu à présent une loufoque représentation destinée à divertir le chaland : « Palmas para o derradeiro olhar saudoso à janela da mulher amada, um lance digno de Romeu, um verdadeiro soslaio de Abelardo²⁹⁰ » (p.°232). Le nain rappelle donc sur scène les différents acteurs de la pièce qui crachent un ultime jet de venin sur la personne de Rui :

- Senhoras e senhores, meninas e meninos, selecto público que tanto nos honra com a sua comparência e entusiasmo – anunciou o anão fazendo parar o Bolero de Ravel com a manga estendida. – Temos a honra de vos apresentar As Esposas. Palmas para As Esposas, por favor.
- Casarmo-nos contigo? – perguntaram ao mesmo tempo, indignadas, a Tucha e a Marília²⁹¹.

La vie est un théâtre disait Shakespeare, Lobo Antunes riposte par "la vie est devenue un cirque". Le tout est en outre entrecoupé d'annonces pour « les préservatifs Donald », « les cônes vaginaux pimpampum », des lubrifiants divers, des vêtements de prêt-à-porter ou encore d'une publicité pour un gymnase se vantant de donner aux Portugais « a saúde, o bem-estar, a silhueta e os tendões que merecem, afastando para longe o horrível espectro da doença física, psíquica ou psicossomática [...] e ideia ou tentativa de suicídio²⁹² » (p. 251). Cette mise en scène de la mort de Rui S. n'a pas uniquement pour but de faire tourner définitivement la tragédie à la farce. Lobo Antunes a pour ses personnages une certaine tendresse. L'image du cirque est là pour faire passer au premier plan et de manière explicite ce que le *patchwork* de citations et de références culturelles exprimait de manière implicite dans *Memória de Elefante* : la consommation de la part du lecteur comme des personnages de Lobo Antunes d'objets kitsch et de *produits* culturels (nous l'avons abondamment commenté ci-dessus)²⁹³, permet de rester dans le principe de plaisir, d'entretenir l'illusion d'un statut social et d'une plénitude inaccessible. Pour le je narrateur de *Memória de Elefante*, il s'agissait de la tapisserie représentant des tigres. Pour Rui, il s'agit d'un weekend en amoureux dans une localité

²⁹⁰ « On applaudit le dernier regard nostalgique à la fenêtre de la femme aimée, une idée digne de Roméo, une véritable œillade de notre Abélard ».

²⁹¹ « Mesdames et Messieurs, filles et garçons, public spécial qui nous honore tant par sa présence et son enthousiasme, annonça le nain en faisant s'arrêter le Boléro de Ravel par un effet de manche. – Nous avons l'honneur de vous présenter Les Épouses. On applaudit Les Épouses s'il-vous-plaît. – Nous marier avec toi ? – demandèrent en même temps, indignées, Tucha et Marília ? »

²⁹² « la santé, le bien-être, la silhouette et les tendons qu'ils méritent, éloignant l'horrible spectre de la maladie physique, psychique ou psychosomatique [...] et l'idée et la tentative de suicide ».

²⁹³ Voir *supra*, p.133.

touristique, la publication d'une thèse qui le ferait reconnaître par ses pairs, le souhait d'un bel appartement à Lisbonne. Pour le spectateur, des produits érotiques destinés à conserver une sexualité piquante au sein du couple, trace du primat de la technique sexuelle qui à notre époque permet à la fois de rester dans le principe du plaisir et d'ainsi d'éclipser la dure réalité, mais également de maintenir unit le couple qui n'a plus vraiment de raison de le demeurer²⁹⁴. En d'autres termes, pour le dire avec Inès Cazalas :

Em Lobo Antunes, o "leitor" torna-se sobretudo um consumidor de *bibelots*, de filmes, de publicidade e de viagens : o romanesco degenera-se em *kitsch*, o seu avatar mercantil, cujo objectivo é fazer sonhar as multidões. [...] A sedução (e o perigo) do *kitsch* advém do facto de ser uma imitação falsa que nega a passagem do tempo, tal como a imagem dos falsos troncos que ardem sempre sem nunca se extinguirem²⁹⁵.

Il s'agit bien entendu toujours d'un kitsch volontaire et élitiste de second degré. La vie, et surtout le suicide, de Rui sont donc spectacularisés et deviennent objet de lazzis. Le malheureux est jeté en pâture à une foule cruelle n'hésitant pas à se repaître des pires drames. Le second degré constant de notre époque nous consent à rire de tout, même des tragédies.

3.4.6. Le couple comme équipe ou la fin de l'amour comme transcendance

C'est ce phénomène qui va nous intéresser le plus dans *Explicação dos Pássaros*, mais il en va en réalité de même pour *Memória de Elefante*. À l'époque moderne, écrivait Erich Fromm, la moitié du couple est vue par l'autre moitié comme un « partenaire » qui va nous permettre de traverser l'existence avec le moins de heurts possible. L'autre perd son statut de confident, d'ami, l'échange devient parfaitement secondaire : l'important est de réussir à s'entendre suffisamment bien pour ne pas divorcer et ainsi se serrer les coudes jusqu'à ce que la mort nous sépare. La technique sexuelle à peine évoquée est le nouveau ciment sur lequel repose le couple, le sentiment amoureux ayant à peu près disparu et ne pouvant par conséquent plus constituer une base sûre.

Le statut de l'amour reflète inévitablement cette grégarité de l'homme moderne. Des automates sont incapables d'aimer ; ils ne savent qu'échanger leur paquet de personnalité en espérant conclure un

²⁹⁴ Fromm, E., *L'art d'aimer*, trad. fr. de J-L Laroche et Françoise Tcheng, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, pp. 110-111.

²⁹⁵ « O Romanesco na Obra de António Lobo Antunes », in *A Arte do Romance*, op. cit., p. 60, « Chez Lobo Antunes, le "lecteur" devient surtout un consommateur de bibelots, de films, de publicité et de voyages : le romanesque dégénère en *kitsch*, son avatar mercantile, dont l'objectif est de faire rêver les foules. [...] La séduction (et le danger) du *kitsch* réside dans le fait d'être une imitation qui nie le passage du temps, comme le fait l'image de fausses bûches qui brûlent sans jamais s'éteindre ».

marché équitable. Une des expressions les plus significatives de l'amour, et notamment du mariage sous sa forme aliénée, est l'idée d'"équipe". [...] Dans cette perspective, il s'agit avant tout de trouver un refuge pour se soustraire à la sensation insupportable d'isolement. L'amour, voilà enfin le havre dont on rêvait ! Deux personnes s'allient contre le monde, et cet égoïsme à deux est pris — erreur ! — pour de l'"amour" et de l'intimité²⁹⁶.

Rui évoque constamment combien il aimait son ex-femme, Tucha. Alors qu'il se décide à quitter Marília, celle-ci lui brûle la politesse en lui faisant comprendre qu'elle en a assez de lui. Par conséquent, il réalise combien il tient à elle, ou plutôt de la tragédie que représenterait le fait d'être abandonné par elle et de se retrouver à nouveau seul. Nous apprendrons, en ce qui concerne les épouses, qu'elles n'ont épousé Rui que sous la pression parentale (p. 246). Marília, d'ailleurs, est un type de femme (et nous allons revenir tout soudain sur cette question du type) qui ne croit même plus en l'amour qu'elle nomme très sobrement « relation » et qui n'a que peu d'importance : lorsqu'on lui demande si le fait qu'elle a rompu avec Rui pourrait être la cause du suicide de ce dernier, elle répond : « Claro que o que aconteceu depois não teve nada a ver com isso, já ninguém morre por uma relação falhada²⁹⁷ » (p. 209). Ces paroles ne nous rappellent-elles pas celles de Laurence dans *Les belles images* lorsque son amant menace de mettre fin à ses jours²⁹⁸ ? Quant à Tucha, on apprend qu'elle est simplement partie refaire sa vie en Suisse. Mais qu'en est-il de Rui ? Aimait-il vraiment ses deux femmes d'un amour sincère ? Plusieurs éléments du texte nous prouvent le contraire.

Premièrement, et ce dans les deux romans qui nous occupent, la femme est rarement présente comme personnage de l'action : elle est presque uniquement évoquée dans les monologues des protagonistes masculins et située dans un passé lointain. Le lecteur ne possède d'ailleurs, dans *Memória de Elefante*, aucune information sur la femme du psychiatre pourtant si centrale dans le roman. Pas de prénom, de profession, nous ne savons pas même pourquoi elle est partie. Jamais elle n'apparaît en chair et en os (si l'on peut dire) dans le récit principal et ne prend jamais en charge l'énonciation, ne serait-ce que de manière indirecte, dans le récit du médecin. Dans ses souvenirs, elle émerge en revanche dans une posture érotique, ses « seins lourds » ainsi que le reste de son corps en train de faire l'amour sont souvent évoqués. La femme du médecin est donc entièrement du côté de l'éros et n'entre jamais dans le champ du logos, tout

²⁹⁶ Fromm, E., *L'art d'aimer*, op. cit., pp. 107-108.

²⁹⁷ « Évidemment, ce qui s'est passé après n'a rien à voir avec ça. Aujourd'hui, plus personne ne meurt à cause d'une liaison ratée ».

²⁹⁸ Voir *supra*, p. 26.

comme les héroïnes de Moravia avant *La vita interiore*. Silvie Spankova note à ce propos :

A personagem feminina funciona como um simples objecto de pensamentos dum homem (p. ex. no romance *Memória de Elefante*) que não se intromete na acção da narrativa ou uma personagem individualizada que, porém, não escapa a uma perspectiva masculina a que está submetida. Assim, esta personagem acaba por coincidir, em certos aspectos, com a personagem-objecto, permanentemente encarada do ponto de vista do homem²⁹⁹.

Il est très difficile d'ailleurs de parler de « personnages individualisés » dans le cas de Tucha et de Marília. Comme nous l'avons rapidement évoqué dans le paragraphe précédent, ces deux femmes correspondent à des (stéréo)types sociaux, elles représentent respectivement la bourgeoisie et le prolétariat. Tucha est décrite comme très belle, bien habillée et sachant se comporter en public. Elle est également égoïste, hautaine, agressive et dépourvue de toute sensibilité. Elle est une parfaite bourgeoise portugaise prenant de haut ceux qui appartiennent aux classes inférieures. Ce n'est pas sans raison que la famille de Rui la regrette énormément, car eux aussi (le père ultraconservateur et chef d'entreprise, la mère qui est une épouse soumise modèle, les sœurs effacées ainsi que les beaux-frères occupant des postes importants et le faisant peser sur Rui) composent une formidable collection de types bourgeois. Marília, intelligente certes, mais « mal fagotée », laide et dépourvue de pitié, est quant à elle la caricature de la jeune prolétaire engagée. Le manque de focalisation interne du point de vue des deux femmes achève de confirmer leur statut d'objet et non de personnage.

Deuxièmement, Rui a choisi Tucha et Marília pour se protéger de l'agressivité des autres et de la solitude. Il se rend compte d'aimer la première (ou tout du moins de penser à l'aimer) lorsque celle-ci s'en prend au gardien qui les surprend dans le Jardin botanique. Hautaine, méprisante, elle menace le vieil homme de faire jouer ses relations afin de lui faire perdre son emploi :

Foi então que decidi casar contigo, pensa, foi então que pela primeira vez te admirei : os olhos enormes, a boca desdenhosa, o amargo pânico engolido à força a converter-se numa tonalidade sem réplica de patroa. Pensa O teu modo de falar com as mulheres-a-dias, os canalizadores, as empregadas de supermercado, as costureiras, a superioridade, para ti óbvia, sem réplica, do nascimento, a tosse do avô visconde na tua garganta, o snobismo arrastado, imperativo da mãe dando ordens aos filhos por

²⁹⁹ In “Reflexões Sobre o Estatuto da Personagem Feminina nos Romances de António Lobo Antunes”, in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, op. cit., p. 244, « Le personnage féminin fonctionne comme un simple objet des pensées de l'homme (par exemple dans le roman *Memória de Elefante*) qui ne s'introduit jamais dans l'action du récit ou comme un personnage individualisé qui, cependant, n'échappe pas à la perspective masculine à laquelle il est soumis. Ainsi, ce personnage finit par coincider, sous certains aspects, avec un personnage-objet, envisagé en permanence du point de vue de l'homme ».

cima do tabuleiro de gamão. Pensa foi então que decidi casar contigo para que me protegesses dos outros³⁰⁰. (pp. 228-229)

Notre société met constamment ses membres en compétition les uns avec les autres. L'homme moderne passe son temps à tenter d'écraser ses congénères, à aller plus vite qu'eux. L'agressivité ambiante qui en découle est compensée par un sourire obséquieux que l'homme se doit d'aborder en permanence. Le sourire, la fausse amabilité est le lubrifiant social qui permet à notre monde de fonctionner sans que les individus ne s'entretuent. Si Tucha a été choisie par Rui comme protection contre son prochain, Marília a ensuite été choisie comme rempart contre la solitude consécutive de son divorce et de l'éloignement de ses filles, autre fléau qui mine notre monde moderne :

era a segurança na desordem, a tranquilidade doméstica na poeira dos móveis, a certeza de que estavas ali pelos grumos de caspa na escova do cabelo, a sensação de que me protegias das camisas mal lavada pela mulher-a-dias, da falta de leite no frigorífico, das visitas ao psiquiatra, da solidão e da gripe, a esperança de que me defendesses da saudade da Tucha e dos miúdos, e do azedume constante, inquisitivo, da família, das perguntas, dos soslaios disfarçados, do espanto fingido, das caretas³⁰¹. (p. 212)

Comme prédit par Fromm, cette technique contre la peur de l'agressivité de la foule et de la solitude ne peut que se révéler inefficace. Quelques pages plus loin, Rui se suicide à l'aide d'un couteau. Une existence insignifiante prend fin. Le non-dit a gagné, Rui n'étant jamais parvenu à dire à quelqu'un, que ce soit une de ses femmes ou son père, qu'il tenait à lui, même s'il ne s'agissait là que d'une impression dictée par la crainte. Il ne reste plus que son corps, déchiqueté par les oiseaux, sur la plage pluvieuse.

L'atmosphère de confinement du présent de *Memória de Elefante* contrastait avec un sentiment d'ouverture datant de l'époque où le médecin était marié. Ici, le territoire mental privilégié de Rui auquel il songe avec nostalgie n'est pas le temps de son premier mariage, mais celui de son enfance, enfance à laquelle remonte « l'explication des oiseaux » du titre. Rui se conforme toujours plus à sa condition d'*inetto* moderne

³⁰⁰ « Ce fut alors que je décidai de me marier avec toi, il pense, ce fut alors que pour la première fois je t'admirai : tes yeux énormes, ta bouche dédaigneuse, la panique amère avalée de force qui se changeait en une tonalité sans réplique de patronne. Il pense Ta façon de parler avec les femmes de ménage, les plombiers, les employées de supermarché, les couturières, la supériorité, évidente pour toi, sans réplique, de naissance, la toux de ton grand-père vicomte dans ta gorge, le snobisme traînant, impérieux, de la mère donnant des ordres aux fils du haut de son tablier de jacquet. Il pense Ce fut alors que je décidai de me marier avec toi afin que tu me protèges des autres ».

³⁰¹ « C'était la sécurité dans le désordre, la tranquillité domestique dans la poussière des meubles, la certitude que tu étais là à cause des grumeaux de pellicules dans la brosse à cheveux, la sensation que tu me protégeais des chemises mal lavées par la femme de ménage, du lait qui manque dans le frigo, des visites chez le psychiatre, de la solitude et de la grippe, l'espoir que tu me défendrais contre la nostalgie de Tucha et des enfants, et contre l'aigreur constante, inquisitrice, de ma famille, leurs questions, leurs regards en coin camouflés, leur stupeur feinte, leurs grimaces ».

qui échappe au principe de réalité décrit par Freud en se réfugiant dans un temps idyllique révolu, le passage à l'état adulte est bien trop effrayant : « questo meccanismo di passaggio all'età adulta entra in crisi agli inizi del XX secolo : smarrito e privo dei punti di riferimento tradizionali, l'individuo comincia a rifiutare la crescita e a preferire la regressione³⁰² ». À plusieurs reprises, et en augmentant au fur et à mesure que le récit progresse, surgissent des évocations de Rui enfant, observant les oiseaux avec son père, ce dernier lui expliquant comment il est possible que ceux-ci volent. Prenons l'exemple suivant :

sentia-me enjoado das iscas, do molho, das cervejas, a garganta ardia-me de um refluxo azedo, deitei-me sem tirar as cuecas, puxei os cobertores sobre a cabeça porque a luz me magoava, escutava os teus pés descalços indo e vindo no quarto, um copo que se enchia de água, uma espécie de arrote, e depois as molas da cama ao lado que ganiam, o atrito das tuas pernas em busca de espaço para se dobrarem e adormecerem, Os pássaros, disse o pai erguendo o rosto incrédulo por cima do jornal [...] ³⁰³. (pp. 142-143)

Les oiseaux possèdent une double signification dans cette œuvre : d'un côté, ils sont l'incarnation d'une légèreté et d'une liberté que le protagoniste ne parvient jamais à atteindre et d'un âge d'or disparu pour toujours. Cet âge d'or est marqué par l'amour du père et une famille unie, choses que Rui ne réussira pas à recréer à l'âge adulte. La faute ne peut pas vraiment lui être imputée : les temps dans lesquels il évolue sont caractérisés par la solitude et l'incommunicabilité. En outre, Rui n'est pas véritablement maître de ses actions, son destin est déjà écrit de par l'orientation tragique de l'œuvre. D'un autre côté, ces volatiles attaqueront le corps de Rui après son suicide. Si, dans l'incipit du roman, il se voyait dévoré par les poissons, ce sont au final les oiseaux qui le dévoreront avec « une rare obstination ». Maria Alzira Seixo voit dans cette scène finale une référence aux *oiseaux* d'Alfred Hitchcock, film rendant à merveille ce sentiment de suspicion, d'agressivité et d'indifférence généralisée qui caractérisent notre époque moderne³⁰⁴. Outre à l'hommage cinématographique évident, le « cri strident » des oiseaux, que le lecteur « entend » dans les dernières pages du livre, incarne une primauté du réel sur les pensées jamais formulées. Le cri est opposé à une parole constamment

³⁰² Spinelli, M., *Una ribellione mancata*, Verona, Ombre Corte, 2015, p. 40, « Ce mécanisme de passage à l'âge adulte entre en crise au début du XX^e siècle : égaré et privé des points de repère traditionnels, l'individu commence à refuser de croître et à préférer la régression ».

³⁰³ « je me sentais nauséux à cause des foies frits, de la sauce, de la bière, la gorge me brûlait d'un reflux acide, je m'étendis sans retirer mes caleçons, je tirai les couvertures sur ma tête parce que la lumière me blessait, j'écoutais tes pieds nus qui allaient et venaient dans la chambre, un verre qui se remplissait d'eau, une espèce de rot, et ensuite les ressorts du lit qui grinçaient, le frottement de tes jambes qui cherchaient un espace où se recroqueviller pour que tu puisses dormir, Les oiseaux, dit le père levant le regard incrédule de son journal [...] ».

³⁰⁴ Pour une analyse plus détaillée de cette question voir Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit., pp. 110-111.

avortée. Si Lobo Antunes s'est finalement décidé à créer un personnage individualisé plutôt qu'un avatar autobiographique, ce personnage ne s'exprime jamais véritablement, il pense. La parole étant absente, seule reste la trace écrite représentée par la pluie qui s'insinue dans le corps du texte :

Vai chover, como chove esta noite em que escrevo o final do meu livro, deitado ao pé de ti no silêncio gigantesco do quarto, com uma perna sobre as tuas pernas e o suave sopro do teu sono no meu ombro respirando ao ritmo lento das palavras, pensou Vai chover como chove no papel como chove na cama, como chove nas nossas coxas misturadas [...] ³⁰⁵. (p. 256)

Narrateur intradiégétique et auteur se confondent dans ce passage, tous deux écrivent afin de donner une voix à l'indicible et à ce que l'on ne prend même plus la peine de raconter. Pour le dire avec Manuela Spinelli, chez l'*inetto*, l'écriture « non risponde solo ad una necessità espressiva, ma diventa una vera e propria questione di sopravvivenza, l'unica forma possibile di affermazione di sé ³⁰⁶ ». L'écriture comme forme de survie ne suffit pas dans le cas de Rui S. qui ne parviendra jamais à terminer sa thèse sur le sidonisme et mourra quelques instants après avoir écrit ces dernières lignes.

3.4.7. SexualitéS chez Lobo Antunes

Nous avons évoqué plus haut le souvenir du psychiatre de *Memória de Elefante* faisant l'amour avec sa femme dans un moment d'osmose parfaite. La sexualité chez Lobo Antunes se divise en trois catégories. Une de celles-ci appartient au passé, il s'agit des dépucelements des jeunes hommes de Benfica que l'on retrouve dans *Memória de Elefante* et *Explicação dos Pássaros*, mais également dans *A Morte de Carlos Gardel* ou encore dans *Tratado das Paixões da Alma*. L'évocation de ces actes sexuels est toujours très crue, presque comique, et ses actes ont lieu dans des cabanons sis au milieu de terrains vagues, avec de vieilles prostituées transmettant souvent aux jeunes novices des maladies vénériennes. Il s'agit paradoxalement d'un moment intimement lié au territoire libre et insouciant de l'enfance : il n'y a là ni passion, ni violence, simplement un rite de passage auquel se soumet l'adolescent lisboète, encore inconscient de la longue traversée du désert qui l'attend à peine sera-il entré dans l'âge adulte. À partir de là deux autres types de sexualité s'offrent à lui : celle passionnelle partagée avec la

³⁰⁵ « Il va pleuvoir, comme il pleut cette nuit pendant que j'écris le final de mon livre, couché auprès de toi dans le gigantesque silence de la chambre, avec une jambe sur tes jambes et le souffle suave de ton sommeil sur mon épaule respirant au rythme lent des mots, il pensa Il va pleuvoir comme il pleut sur le papier, comme il pleut sur notre lit, comme il pleut sur nos cuisses enlacées [...] ».

³⁰⁶ Spinelli, M., *Una ribellione mancata*, op. cit., p. 93, « ne répond pas uniquement à une nécessité expressive, mais devient une véritable question de survie, l'unique forme possible d'affirmation du soi ».

femme aimée ou celle animale, faisant craquer l'affabilité forcée de notre société et la rigidité de l'éducation de la classe bourgeoise dont les héros antuniens sont issus.

Nous avons vu que la femme aimée n'est en réalité jamais un amour transcendantal et absolu, mais un objet de pensée auquel les divers personnages des récits se souviennent avec nostalgie afin d'échapper à la grisaille de leur quotidien. L'évocation de l'acte sexuel avec cette dernière relève donc plus du fantasme qu'autre chose. Parfois cependant, dans le deuxième registre de sexualité, l'animal tapi au fond de l'homme moderne surgit, comme dans cette scène où Rui se transforme et assaille Marilia sous sa douche. Il s' imagine sous la forme d'un étalon, « piétinant ses étrons », se ruant sur la jeune femme terrorisée et à la fois « assoiffée de désir ». Il piaffe, souffle, arrache le rideau de douche et accule sa femme dans un coin. Le fécal et le désir sexuel s'unissent pour repousser toute trace de coercition civilisationnelle, seul le principe de plaisir brut est ici présent, laissant un éros presque inquiétant se déployer. Ces sursauts, perçus comme de brefs instants honteux de folie, vont bien entendu être immédiatement réprimés afin de replonger dans une morne apathie. L'antihéros antunien doit se contenter du territoire mental de l'enfance et de celui du fantasme. La configuration binaire de ces deux perspectives érotiques s'insère parfaitement dans celle narrative des deux romans que nous avons parcourus et reflète à merveille l'existence des personnages partagée entre l'enfance insouciant et la dureté du présent, le silence et la parole, la révolte et la passivité³⁰⁷. Fond et forme s'entremêlent pour peindre une existence intolérable à laquelle il n'est possible d'échapper que par la mort, toute autre tentative (sexe brut ou sexe passionnel, révolte ou résignation, solitude ou compagnie) se soldant par un échec.

³⁰⁷ Voir Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, op. cit., p. 111.

3.5. Persistance de l'amour courtois dans notre monde occidental contemporain : « Par elle seule je serai sauvé »

Dans l'introduction de ce travail, nous avons rapidement évoqué l'essai de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*. Dans cette œuvre, le penseur suisse retrace la genèse de la conception de l'amour dans le monde occidental, conception qu'il fait remonter à l'hérésie cathare qui naît en France aux alentours du X^e siècle et qui contamine la poésie courtoise provençale. Toujours selon de Rougemont, cette poésie nous influencerait encore aujourd'hui à notre insu, tant dans notre production artistique que dans notre vie quotidienne. Il serait long et fastidieux de faire ici un résumé de cet ouvrage, soulignons cependant plusieurs points importants. Remontant au catharisme et du mythe de Tristan et Iseut, il pourrait sembler au lecteur que nous remontions bien loin dans le temps pour analyser des romans écrits dans les dernières décennies du XX^e siècle. Pourtant, l'image de l'amour malheureux des deux amants a effectivement traversé les siècles, influençant des générations et des générations d'artistes. De Bérout à Stendhal en passant par les poètes romantiques, les représentations de l'amour ayant comme unique horizon le malheur et la mort abondent. Du XX^e siècle à nos jours, les adaptations cinématographiques du mythe témoignent de sa vivacité³⁰⁸. Nous pourrions également penser aux divers *Roméo et Juliette* adaptés au cinéma ou en comédies musicales. Le grand public reste très friand, encore aujourd'hui, des récits d'amours tragiques. Bien entendu, ces versions sont des versions remaniées du mythe, destinées à satisfaire nos goûts contemporains. Une transposition parfaitement fidèle de ces mythes au grand écran aurait peu de chance de rencontrer un large public. Nous allons voir en quoi consistent ces nouvelles versions, car si le tragique continue à faire accourir les foules, la tempérance et la chasteté sont des valeurs qui ne sont guère prisées dans la société des loisirs.

Mais revenons à Denis de Rougemont. L'hérésie cathare, elle-même sans doute influencée par les mystiques orientales et le zoroastrisme³⁰⁹, voyait le monde sensible comme l'œuvre du démiurge. Par conséquent, l'amour terrestre était voué au malheur, seule comptait l'union, la fusion complète avec le Seigneur après la mort des corps. Les cathares prênaient donc logiquement la chasteté et refusaient le sacrement du mariage.

³⁰⁸ Nous pouvons citer par exemple *L'éternel retour* de Jean Delannoy sorti en 1943 et écrit par Jean Cocteau ; *La femme d'à côté* de François Truffaut ; une version de Kevin Reynolds a également vu le jour en 2006 sous le titre *Tristan & Isolde*.

³⁰⁹ Voir "Les mystiques arabes", in de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1979.

Certaines cours du Midi ayant été pénétrées par ce courant de pensée³¹⁰, le Tristan de Béroul reflète sous de nombreux aspects la doctrine cathare, il s'agit là du point de départ de l'analyse de Denis de Rougemont. Dans la chanson de geste, le maître du chevalier était le suzerain, avec le roman breton (qui la supplante à partir de la seconde moitié du XII^e siècle), le maître absolu du chevalier devient la dame³¹¹. Dans le Tristan de Béroul, par exemple, Tristan est entièrement voué à sa dame, il trahit sans hésiter le roi Marc qui apparaît, notamment dans la scène du pommier, comme un sot extrêmement facile à duper. Tristan se dédie donc intégralement à Iseut, d'autant que leur amour mutuel paraît être à toute épreuve. Toutefois, le rapport entre Tristan et Iseut est celui de la fidélité courtoise qui, curieusement, « s'oppose, autant qu'au mariage, à la satisfaction de l'amour³¹² ». En effet, les deux amants semblent prêts à tout pour rendre leur amour impossible, et ce même lorsque la société ne s'y oppose plus. C'est ce que met en lumière l'épisode de la forêt du Morois où tous deux se retrouvent dans un lieu isolé, hors de toute civilisation. Plutôt que de finalement laisser leur amour s'épanouir, ils choisissent d'aller chez l'ermite Hogrin pour se confesser, ce dernier conclut alors que Tristan doit ramener Iseut à son époux légitime, le roi Marc, ce qu'ils décideront par la suite de faire, se privant ainsi définitivement de toute chance de pouvoir s'aimer librement. Dans la cabane qu'ils occupent dans la forêt, Tristan va jusqu'à placer son épée entre son corps et celui de son aimée tandis qu'ils dorment, incarnation parfaite des obstacles que les amants dressent entre eux de leur propre chef. Ils n'ont pas besoin du roi Marc ou des barons félons afin de rendre leur amour impossible. La raison de ce comportement qui défie à première vue l'entendement nous est donnée par Denis de Rougemont: « [ils] ne s'aiment pas [...]. *Ce qu'ils aiment, c'est l'amour, c'est le fait même d'aimer.* Et ils agissent comme s'ils avaient compris que tout ce qui s'oppose à l'amour le garantit et le consacre dans leur cœur, pour l'exalter à l'infini dans l'instant de l'obstacle absolu, qui est la mort³¹³ ». Jacques Lacan a également traité de cet aspect autoréférentiel du désir :

Lacan tocca il paradosso di un desiderio la cui soddisfazione non sarebbe altro che *godere nell'atto stesso del desiderare*. In questo senso esso, più che rinviare all'Altro, rinvia allo Stesso. Non si tratta

³¹⁰ Voir "L'amour courtois : troubadours et cathares", in de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, op. cit.

³¹¹ Voir Poirion, D. (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.

³¹² de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 35.

³¹³ *Ibid.*, p. 43.

di pensare al desiderio solo come una spinta, sempre frustrata, alla ricerca della sua soddisfazione, ma del desiderio come forma del godimento, del desiderio che “gode nel desiderare”³¹⁴.

À partir de Tristan et Iseut, en Occident, douleur et promesse de mort prennent le pas sur la satisfaction heureuse de l’amour : « Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n’est pas le plaisir des sens ni la paix féconde du couple. C’est moins l’amour comblé que la passion d’amour. Et passion signifie souffrance³¹⁵ ». Ce que vont viser les couples qui leur succéderont, c’est l’exaltation de l’amour, du fait d’aimer. Et cette exaltation prendra également corps à travers la multiplication des embûches que les amants inventeront eux-mêmes si celles imposées par la société qui les entoure se révèlent insuffisantes.

Permettons-nous une brève parenthèse. Nous n’avons pas encore parlé du philtre d’amour qui, selon les versions du mythe, occupe une place différente. Thomas, par exemple, diminue énormément son rôle par rapport à Bérroul. La durée du philtre peut varier, il peut même à l’occasion être occulté. Mais, au final, le philtre, qu’il existe ou non, qu’il ait ou non été bu intentionnellement, a pour nous une importance toute relative :

Qu’est-ce qu’alors que le philtre ? C’est l’*alibi* de la passion. C’est ce qui permet aux malheureux amants de dire : “Vous voyez que je n’y suis pour rien. Vous voyez que c’est plus fort que moi”. Et cependant, nous voyons bien qu’à la faveur de cette fatalité trompeuse, tous leurs actes sont orientés vers le destin mortel qu’ils aiment, avec une sorte d’astucieuse résolution, avec une ruse d’autant plus infaillible qu’elle peut agir à l’abri du jugement. Nos actions les moins calculées sont parfois les plus efficaces. La pierre qu’on lance “sans viser” va droit au but. En vérité, c’est qu’on visait ce but, mais la conscience n’a pas eu le temps d’intervenir et de gauchir le geste spontané. Et c’est pourquoi les plus belles scènes du *Roman* sont celles que les auteurs n’ont pas su commenter, et qu’ils décrivent comme en toute innocence³¹⁶.

« L’amour-passion est apparu en Occident comme l’un des contrecoups du christianisme (et spécialement de sa doctrine du mariage) dans les âmes où vivait encore un paganisme naturel ou hérité³¹⁷ », nous dit encore de Rougemont. Le problème majeur que va introduire le christianisme est le sacrement du mariage monogame, refusé autant par le paganisme que par la mystique cathare (même si pour des raisons fort différentes). De cette dialectique insurmontable s’ensuit un conflit permanent à la fois au sein de la chrétienté et à la fois dans son rapport aux doctrines qui lui sont

³¹⁴ Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, p. 248, « Lacan touche le paradoxe d’un désir dont la satisfaction résiderait dans la *jouissance de l’acte même de désirer*. Ainsi, celui-ci, plutôt que de renvoyer à l’Autre, renvoie au Soi. Il ne s’agit pas de penser le désir uniquement comme un élan, toujours frustré, à la recherche de sa satisfaction, mais de penser le désir comme forme de la jouissance, du désir qui jouit du fait de désirer ».

³¹⁵ de Rougemont, D., *L’amour et l’Occident, op. cit.*, pp. 15-16.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 77.

contemporaines. Pour ce qui en est du catholicisme, un de ses problèmes a toujours été de concilier mariage et condamnation de la chair et, vis-à-vis des autres doctrines, faire accepter ce sacrement et la fidélité monogame qui en dérive. Comment convaincre cependant un païen du bien-fondé d'une telle conduite ? Quant aux mystiques cathares, ils considéraient l'union terrestre comme fondamentalement malheureuse : seul compte la fusion totale dans l'au-delà. Le corps, œuvre du démiurge, est méprisé, peu importe qu'il y ait mariage ou non. « Ce que [la mystique cathare] exalte, c'est l'amour hors du mariage, car le mariage ne signifie que l'union des corps, tandis que l'*Amor*, qui est l'Éros suprême, est l'élancement de l'âme vers l'union lumineuse, au-delà de tout amour possible en cette vie. Voilà pourquoi l'amour suppose la chasteté³¹⁸ ». L'amour courtois possède cette intime contradiction qu'il impose l'entière fidélité à la dame, mais prône en même temps la chasteté. « Éros a revêtu les apparences de la Femme, symbole de l'au-delà et de cette nostalgie qui nous fait mépriser les joies terrestres. Mais symbole équivoque puisqu'il tend à confondre l'attrait du sexe et le Désir *sans fin*³¹⁹ ». Iseut devient la Femme avec un F majuscule, l'image de cet au-delà avec lequel l'homme cherche à s'unir, mais qui se trouve à une distance incommensurable :

L'amore cortese mostra, in altre parole, il processo della sublimazione in atto : una donna è elevata alla dignità della Cosa e la spinta del desiderio sessuale – di fronte all'inaccessibilità del suo oggetto – si trasforma in passione poetica, genera versi. L'ostacolo al soddisfacimento immediato della pulsione sessuale diventa così l'occasione per la creazione poetica. La Dama si smaterializza, si disumanizza : ella può essere incontrata solo in una distanza che la assimila all'assoluto di *das Ding* e alla sua fascinazione irresistibile³²⁰.

C'est également ce que René Girard nomme « l'ascèse du désir³²¹ », et qui devient rapidement leitmotiv de la poésie courtoise, comme en témoignent ces vers de Aimeric de Belenoi :

*Dieu ! Comment se peut-il faire
Que plus m'est loin, plus la désire³²² ?*

³¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

³²⁰ Recalcati, M., *Jacques Lacan, op. cit.*, p. 575, « L'amour courtois montre, en d'autres termes, le processus de sublimation en action : une femme est élevée à la dignité de la Chose et la poussée du désir sexuel. – face à l'inaccessibilité de son objet – se transforme en passion pétique, génère des vers. L'obstacle à la satisfaction immédiate de la pulsion sexuelle devient ainsi l'occasion pour une création poétique. La Dame se dématérialise, se déshumanise, elle ne peut être reconstruite uniquement à distance, distance qui la rapproche de *das Ding* et sa fascination irrésistible ».

³²¹ Voir "L'ascèse du héros", in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.

³²² Cité in de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident, op. cit.*, p. 93.

L'hérétique ne peut espérer atteindre le bonheur de son vivant, le monde tangible étant considéré comme l'œuvre du démon, ne parlons même pas de l'acte de chair. Cet acte, sera bien mieux toléré dans le cadre de l'orthodoxie, mais générant par la même occasion un conflit quasiment insoluble :

Voici, me semble-t-il, le principe véritable de l'opposition des deux mystiques. L'orthodoxe mène au "mariage spirituel" de Dieu et de l'âme, dès cette vie, alors que l'hérétique espère l'union et la fusion totale, mais au-delà de la mort des corps. Pour les cathares, il n'y avait pas de rachat possible de ce monde. Il s'ensuivait — théoriquement — que l'amour profane était le malheur absolu, l'attachement impossible et condamnable à la créature imparfaite ; tandis que pour le chrétien l'amour divin est un malheur récréateur. Loin de nier l'amour profane, il aboutit à le sanctifier par le mariage. Les amants mystiques du roman chercheront donc l'*intensité* de la passion et non son apaisement heureux³²³.

Dans la suite de l'ouvrage, Denis de Rougemont va patiemment détailler comment et pourquoi la mystique cathare a progressivement laissé le pas, à un autre courant, actif depuis le début du XII^e siècle, qui glorifiait la volupté. Déjà à partir du *dolce stil novo*, la femme n'est plus uniquement un symbole, mais un être de chair à conquérir. Si c'est seulement par Béatrice et Laura que Dante et Pétrarque peuvent être sauvés, ces deux femmes ont bien existé et les poèmes qui leur sont adressés ne manquent pas de référence à l'éros charnel. C'est le début de ce que de Rougemont nomme la « profanation du mythe » et qui ne cessera de s'accroître jusqu'à nos jours. Que l'on nous permette une autre citation de cet auteur, citation qui illustre parfaitement le phénomène de la profanation :

*Ce n'est plus le sentiment que l'on idéalise, c'est l'instinct. Je songe à une certaine école de romanciers anglo-américains qui fleurit dans l'entre-deux-guerres, un Lawrence, un Caldwell, un Miller et leurs imitateurs. Voici ce que nous disaient ces hommes : "Nous en avons assez de souffrir pour des idées, des idéaux, des petites hypocrisies idéalisées et perverses auxquelles personne ne sait plus croire. Vous avez fait de la femme une espèce de divinité coquette, cruelle et vampirique. Vos femmes fatales, et vos femmes adultères, et vos femmes desséchées de vertu, nous ont gâté la joie de vivre. Nous nous vengerons de vos "divines". La femme est d'abord une femelle. Nous la ferons se traîner sur le ventre vers le mâle dominateur. Au lieu de chanter la courtoisie, nous chanterons les ruses du désir animal, l'emprise totale du sexe sur l'esprit. Et la grande innocence bestiale nous guérira de votre goût du péché, cette maladie de l'instinct génésique. Ce que vous appelez morale, c'est ce qui nous rend méchants, tristes et honteux. Ce que vous appelez l'ordure, voilà ce qui peut nous purifier. Vos tabous sont des sacrilèges contre la vraie divinité, qui est la Vie. Et la vie, c'est l'instinct libéré de l'esprit, la grande puissance solaire qui broie et magnifie l'individu fécond"*³²⁴.

Pas à pas, l'instinct prend le dessus sur le sentiment, et ce n'est plus la femme qui est alors vue comme rédemption, mais bien la libération de l'éros charnel. Les histoires d'amour que nous pourrions ainsi lire dans les romans, spécialement à partir du XVIII^e siècle, siècle qui assure définitivement le triomphe de la raison sur les sentiments, seront toujours des réminiscences du mythe, mais du mythe profané dans lequel l'éros charnel

³²³ *Ibid.*, p. 163.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 258-259, nous soulignons.

sort vainqueur à chaque fois. Il ne faut pas oublier qu'un autre grand mythe d'amour s'affirme au long de ce siècle, celui de Don Juan³²⁵. Bien que ce dernier puisse être considéré également comme une victime, « le démon de l'immanence pure, le prisonnier des apparences du monde, le martyr de la sensation de plus en plus décevante et méprisable³²⁶ », il exerce sur le public une fascination qui continue aujourd'hui encore, mais cette fascination a une racine très prosaïque : elle ne provient que de l'envie que le spectateur a de posséder les mille et trois femmes de Don Juan. La question métaphysique et la figure du commodore sont totalement éclipsées :

Si Don Juan apparaît comme un anti-Tristan par son infidélité, tous deux se rejoignent dans leur quête de l'Absolu et dans leur opposition aux normes et à la société, car Tristan est aussi celui qui brave les règles sociales en pratiquant l'adultère. [...] Mais dans la forme populaire du mythe [...] est retirée toute dimension métaphysique³²⁷.

Au XX^e siècle, le cinéma hollywoodien, s'ajoutant à la littérature comme produit culturel de masse, exploite à merveille ces filons, penchant tantôt du côté d'un mythe, tantôt de l'autre, dans le but de fournir au public une version garantissant l'approbation du grand nombre.

Cependant, il est bien rare que l'on soit abouti, dans la culture de masse, à un produit culturel faisant l'éloge de la seule sexualité brute et mettant totalement de côté le sentiment amoureux. Pour chaque *Dernier tango à Paris*, combien ont été écrits d'*Éternel retour* ? Nous allons en effet analyser dans cette partie diverses œuvres présentant une vision de l'éros différente de celles abordées jusqu'à présent. Il s'agit de romans dans lesquels la femme (ou l'homme aimé) se transforme en *essence*. Plutôt que de glorifier le règne des instincts et de plonger avec délice et insouciance dans le stupre, la mise à distance sera privilégiée, voire même un certain éloge de la chasteté. La femme, ou l'homme, n'apparaissent plus comme le lieu où peut s'exprimer une sexualité débridée censée nous consoler de notre angoisse existentielle. De même, il ne s'agit plus d'un possible compagnon qui peut nous accompagner afin de mieux affronter les péripéties inhérentes à la vie de l'individu moderne, écrasé par la solitude et l'aliénation. L'autre se transforme en un véritable objet de culte à travers lequel la rédemption semble possible. Nous nous trouvons évidemment bien loin d'un rapport tel que celui de Tristan et Iseut. Les romans que nous allons analyser sont résolument

³²⁵ Voir "Don Juan et Sade", in *Ibid.*, Livre IV.

³²⁶ Da Silva, L., « L'amour et l'Occident : Don Juan et Tristan », in *David Mourão-Ferreira : Poète portugais, européen et citoyen du monde*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³²⁷ *Ibid.*

modernes, tant sur le fond que sur la forme. Il n'est peut-être plus question de renoncer à l'éros charnel et de mettre des obstacles sur la voie de celui-ci en cherchant ainsi l'obstacle suprême qu'est la mort (mais comme nous le verrons dans le cas de Marcel Moreau, même cette dernière affirmation est discutable). Nous assistons malgré tout à une valorisation de la mise à distance et de la chasteté, à une élévation de l'autre qui le conduit à un au-delà que l'on pensait totalement tombé en désuétude à l'époque matérialiste moderne. Quelques années seulement séparent un livre comme *Altri libertini* d'un autre comme *Julie ou la dissolution*, un abîme cependant se trouve entre eux, donnant ainsi raison à Denis de Rougemont qui a minutieusement décrit cette persistance du mythe, même si profané, à travers les âges, conférant de cette manière une portée exceptionnelle aux vers de Guillaume de Poitiers : « Par elle seule je serai sauvé ! ». Le protagoniste de *Viaggio* ne poussait-il pas d'ailleurs un cri étrangement similaire³²⁸ ? À nouveau, nous pouvons constater de la porosité de nos frontières, et de l'hybridité des décennies de 1970 et 1980, période durant laquelle les mœurs occidentales ont connu des changements d'une ampleur inégalable.

3.5.1. Parenthèse : l'éros transcendantal

Une clarification nous paraît nécessaire : il ne s'agit pas pour nous, à proprement parler, d'identifier dans les récits qui vont à présent nous occuper les réminiscences de l'amour courtois ou du mythe de Tristan et Iseut. Nous souhaitons ici souligner l'existence d'une représentation de l'éros différente de celles que nous avons vues jusqu'à maintenant et que nous avons baptisée « éros transcendantal ». Il ne s'agit plus à présent d'un désir réprimé qui pourrait, une fois libéré, faire voler en éclats la société moderne. Il ne s'agit pas non plus d'étudier les rapports humains devenus quasiment chimériques sous le règne du consumérisme. Si, comme nous l'avons vu, l'amour demeure discrètement valorisé chez Tondelli et Lobo Antunes, les objets du désir sont toujours des personnages parmi d'autres. Nous sommes en revanche ici face à un éros qui vise un au-delà. Les objets du désir sont dans ce cas de véritables hypostases de la transcendance et non plus des personnages. Ce qui n'a été qu'esquissé dans les œuvres que nous avons analysées au début de cette deuxième partie va maintenant occuper une place centrale dans les deux romans qui vont suivre, la Femme avec un F majuscule occupe le devant de la scène, l'amour ne constitue plus cette vague réminiscence d'une époque révolue, elle devient le premier but à atteindre. Ce phénomène n'est certes pas

³²⁸ Voir *supra*, p. 92.

une exclusivité de la période sur laquelle nous allons à présent nous pencher, la femme aimée (ou l'homme aimé) divinisée n'a jamais cessé d'occuper un espace dans la scène littéraire. Il est néanmoins intéressant de noter cette résurgence dans des œuvres produites au plus fort de la vague consumériste matérialiste. Nous allons dans un premier temps revenir rapidement sur un auteur incontournable quant à la question de l'érotisme et du désir au XX^e siècle, Georges Bataille. En effet, ce dernier termine en mai 1935 un roman intitulé *Le bleu du ciel*, roman qui va nous aider à illustrer notre propos.

3.6. Bataille et *Le bleu du ciel*

Dans un bouge de quartier de Londres, dans un lieu hétéroclite des plus sales, au sous-sol, Dirty était ivre. Elle l'était au dernier degré, j'étais près d'elle (ma main avait encore un pansement, suite d'une blessure de verre cassé). Ce jour-là, Dirty avait une robe du soir somptueuse (mais j'étais mal rasé, les cheveux en désordre)³²⁹.

Ainsi s'ouvre *Le bleu du ciel*, récit halluciné dans lequel le lecteur suit les errements du narrateur (Henri Troppmann) à travers l'Europe (l'Angleterre, la France, l'Espagne et pour finir l'Allemagne). Henri est obsédé par cette femme présente en ouverture et en clôture du roman (elle sera absente du reste du récit) qui répond au surnom de Dirty (nous apprendrons par la suite qu'il s'agit du diminutif de Dorothea). Outre son surnom, Dirty est l'incarnation même de la débauche de laquelle le narrateur ne semble jamais rassasié. Tous deux se trouvent dans un « bouge » rempli d'hommes dont les yeux sont « sinistres ». Dirty gémit « en mordant un rideau sale ». Arrivée à l'hôtel où le liftier est « très laid » et ressemble à un « fossoyeur », Dirty continue à boire du whisky, sous les yeux dudit liftier et de la femme de chambre, jusqu'à se retrouver dans un état déplorable :

Les domestiques terrifiés virent un filet d'eau couler le long de la chaise et des jambes de leur belle interlocutrice : l'urine forma une flaque qui s'agrandit sur le tapis tandis qu'un bruit d'entrailles relâchées se produisait lourdement sous la robe de la jeune fille, révoltée, écarlate et tordue sur sa chaise comme un porc sous un couteau. (p. 24)

Le penchant pour la débauche, pour la saleté, de Bataille est bien connu. Michel Surya, par exemple, résume parfaitement la place centrale qu'occupe cet aspect dans la pensée bataillienne³³⁰. Refusant tout déterminisme et toute soumission à Dieu, Bataille cherchait l'émergence d'une nouvelle espèce, un homme acéphale qui :

si profondément méprise l'esprit et la raison, que volontiers il se représente soustrait à leur double empire, livré aux libres jeux de sa passion d'être au monde, n'a plus ni Dieu ni raison ; il n'est plus tout à fait un homme ; il n'est pas tout à fait un Dieu ; peut-être est-il davantage que tous l'un et l'autre. Sûrement est-il plus que tout autre *moi*, un monstre hybride, un monstre heureux³³¹.

Afin de se délivrer de l'esprit et de la raison, l'homme doit réussir à se dépouiller totalement du fardeau de la morale, de l'éducation bourgeoise et religieuse, et ce dépouillement n'est atteignable que par la débauche et par l'excès sexuel :

Dans les bordels est le plaisir, le « sale », l'indéfendable plaisir : celui auquel nul n'atteint sans s'être par avance rabaissé à ce qu'ont ces lieux, et leurs habitués, de louche, de laid, et d'ordurier. L'abîme que Bataille chercha quelques années auparavant dans les églises est illusoire ; illusoire, car Dieu en

³²⁹ Bataille, G., *Le bleu du ciel*, Paris, Gallimard, 1979 (1957), p. 17.

³³⁰ Voir «Le philosophe et le débauché» in Surya, M., *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2012.

³³¹ *Ibid.*, p. 273.

répond (n'est un abîme qu'en apparence). [...] Entrer au bordel dépouille, met nu comme aucun saint n'est nu. Nu jusqu'à la honte, jusqu'à l'humiliation, nu à s'agenouiller et pleurer. Le bordel avive les pleurs, il ne console pas, il est l'abîme, il ne retient pas. Il a seul la nature d'une condition : celle du corps sans Dieu, du corps promis à la mort, du corps pourrissant³³².

Au-delà de la débauche comme dénuement total, le point central de l'entière réflexion de Georges Bataille va rapidement émerger dans le récit, nous parlons bien entendu des liens qu'entretiennent mort et érotisme. Un deuxième personnage est introduit dès le premier chapitre du roman (la scène de l'hôtel londonien avec Dirty n'était que le préambule), Lazare. Lazare est une femme de vingt-cinq ans, « laide et sale ». Son nom de famille est en parfaite syntonie avec « son aspect macabre », sa « silhouette décarcassée et noire », ses « vêtements noirs et tachés » ainsi que sa « chair olivâtre ». Lazare, « plus que la résurrection est la mort » souligne Surya, d'où la fascination qu'elle exerce sur le narrateur. Mort et débauche l'obnubilent complètement. Dirty « possède » totalement Troppmann, car elle est la femme la plus débauchée que celui-ci ait jamais rencontrée. Elle est par conséquent placée sur un piédestal, élevée au rang de sainte devant laquelle le narrateur vient se prosterner : « avec Dirty, j'avais toujours envie de me jeter à ses pieds. Je la respectais trop, et je la respectais justement parce qu'elle était perdue de débauche » (p. 50). Mais l'éclatante beauté et la débauche de Dirty ne suffisent pas : « Jamais je n'ai eu de femme plus belle ou plus excitante que Dirty : elle me faisait même absolument perdre la tête, mais au lit, j'étais impuissant avec elle... » (p. 48). S'ensuit l'analepse représentant le narrateur se masturbant au côté du cadavre d'une vieille femme duquel nous apprendrons plus loin qu'il s'agit en fait de sa mère. Débauche et mort commencent à former un couple : « En tout cas j'ai compris que les prostituées avaient pour moi un attrait analogue à celui des cadavres », conclut-il (p. 54).

Dans la toute première phase de l'œuvre bataillienne, l'érotisme est le simple désir d'échapper à la mort³³³. Cependant, cette mort, bien qu'effrayante, possède également un fort pouvoir d'attraction. Fasciné par les photographies de Fou Tchou LI, jeune Chinois subissant le supplice des Cent morceaux, Bataille voit dans l'air halluciné du jeune homme, sans doute dû à une absorption massive d'opium, un état proche de l'extase religieuse, que Bataille met en parallèle avec l'extase érotique³³⁴. Même si ce

³³² *Ibid.*, pp. 106-107.

³³³ Voir «Triunfo de la muerte» in Surya, M., *Georges Bataille, la mort à l'œuvre, op. cit.*, pp. 123-130 et spécialement p. 125.

³³⁴ Voir «Le supplice des Cent morceaux» in *ibid.*

postulat se renversera complètement avec le temps³³⁵, Bataille considère à l'époque du *Bleu du ciel* que c'est la mort qui ouvre à l'érotisme. En est témoin le troisième personnage féminin introduit, Xénie, cette jeune fille rencontrée lors d'une nuit de beuverie et qui vient s'occuper d'Henri tandis que celui-ci est alité, victime d'une violente pneumonie. C'est à elle qu'il avoue que le cadavre devant lequel il s'est masturbé était celui de sa mère et qu'il étale son « goût vicieux pour les cadavres ». « Henri ! Tu me fais si affreusement mal que je ne sais plus lequel de nous deux est malade... Tu sais, ce n'est pas toi qui vas mourir, j'en suis sûre, mais moi, tu m'as mis la mort dans la tête, comme si elle ne devait jamais sortir » (p. 104). La volonté de se jeter dans l'abîme est contagieuse, aux côtés de Xénie, l'érotisme (débauché) et la mort s'unissent parfaitement : alors qu'il contemple la jeune fille assise au bord de la fenêtre, Troppmann s'émerveille : « dans un éblouissement, ce que j'avais aimé au cours de ma vie surgissait, comme un cimetière aux tombes blanches sous une lumière lunaire, sous une lumière spectrale : au fond ce cimetière était un bordel ; le marbre funéraire était vivant, il était *poilu* par endroit » (p. 105). C'est elle en outre qui aurait eu le « privilège » d'accompagner ses derniers instants s'il devait mourir : « Tu es ici pour rendre ma mort plus sale. Déshabille-toi maintenant : ce sera comme si je crevais au bordel » (p. 107).

Le narrateur, comme sans doute Bataille à cette époque d'ailleurs, oscille cependant entre désir de mort et désir de vivre. Thanatos doit faire les comptes avec éros bien décidé ne pas tomber dans l'abîme : à peine quelques pages plus loin, le narrateur crie à l'adresse de Xénie « Je ne veux plus mourir. Je veux vivre avec toi... Quand tu t'es mise sur le rebord de la fenêtre, j'ai eu peur de la mort. Je songe à la fenêtre vide... j'ai eu terriblement peur... toi... et puis moi... deux morts... et la chambre vide... » (p. 114). Bataille détaille dans *L'érotisme* ce sentiment de discontinuité qui plonge l'homme dans l'angoisse, sentiment que l'on tente d'abolir dans l'union avec l'être aimé. La clé (inatteignable) de l'apaisement serait en effet

la substitution d'une continuité merveilleuse entre deux êtres à leur discontinuité persistante. Mais cette continuité est surtout sensible dans l'angoisse, dans la mesure où elle est inaccessible, dans la mesure où elle est recherchée dans l'impuissance et le tremblement. [...] Il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus³³⁶.

³³⁵ Aux alentours de 1942 et de la publication de *Le mort* selon Surya. À ce propos voir *ibid.*, p. 370.

³³⁶ Bataille, G., *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 22.

Cependant, et nous allons voir comment *Le bleu du ciel* préfigure cette réflexion, c'est uniquement dans la mort que cette discontinuité peut prendre fin³³⁷.

Le roman se clôt sur le chapitre *Le jour des morts*. Le narrateur quitte l'Espagne, en proie à la guerre civile, pour l'Allemagne. Dans la campagne, aux environs de Trèves, cheminent les jeunesses hitlériennes. L'Europe sera bientôt à feu et à sang, embrasée par cette guerre que le narrateur semblait pourtant attendre avec impatience :

- Vous auriez été content qu'il y ait la guerre ?
- Pourquoi pas ?
- Vous pensez qu'une révolution pourrait suivre la guerre ?
- Je parle de la guerre, je ne parle pas de ce qui la suivrait. (p. 60)

Ce dernier est donc en compagnie de Dirty qui a entretemps fait son retour dans le récit. Ils sont à nouveau dans une situation désespérée, ne parvenant ni à se passer l'un de l'autre, ni à rester ensemble : « Nous nous regardions les yeux dans les yeux : non sans crainte. Nous étions liés l'un à l'autre, mais nous n'avions plus le moindre espoir » (p. 203). Après avoir croisé la route d'un petit groupe d'enfants des Hitlerjungend, ils se retrouvent, à la tombée de la nuit, en surplomb d'un petit cimetière. Ils s'arrêtent à la vue « des tombes illuminées », « fascinés par cet abîme d'étoiles funèbres ». C'est dans l'abîme que se trouvent les astres. Le ciel est ainsi mis tête-bêche et les deux personnages vont y plonger :

Dorothea se rapprocha de moi. Longuement elle m'embrassa dans la bouche. Elle m'enlaça, me serrant violemment : c'était depuis longtemps la première fois qu'elle se déchainait. Hâtivement, nous fîmes, hors du chemin, dans la terre labourée, les dix pas que font les amants. Nous étions toujours au-dessus des tombes. Dorothea s'ouvrit, je la dénudai jusqu'au sexe. Elle-même elle me dénuda. Nous sommes tombés sur le sol meuble et je m'en fonçai dans son corps humide comme une charrue bien manœuvrée s'enfonce dans la terre. La terre, sous ce corps, était ouverte comme une tombe, son ventre nu s'ouvrit à moi comme une tombe fraîche. Nous étions frappés de stupeur, faisant l'amour au-dessus d'un cimetière étoilé. Chacune des lumières annonçait un squelette dans une tombe, elles formaient ainsi un ciel vacillant, aussi trouble que les mouvements de nos corps mêlés. Il faisait froid, mes mains s'enfonçaient dans la terre : je dégrafai Dorothea, je souillai son linge et sa poitrine de la terre fraîche qui s'était collée à mes doigts. Ses seins, sortis de ses vêtements, étaient d'une blancheur lunaire. Nous nous abandonnions de temps à autre, nous laissant aller à trembler de froid : nos corps tremblaient comme deux rangées de dents claquent l'une dans l'autre. (pp. 203-204)

Au contact avec la mort, les deux amants reprennent vie, la mort déchaîne l'érotisme, thanatos libère éros, tous deux se retrouvent plus intimement liés que jamais : « [Bataille] place la mort et l'érotisme dans une double et réversible influence angoissée : la mort exalte l'érotisme, l'érotisme rend la mort désirable³³⁸ ». Au terme de cette scène, Dirty devient enfin la mort, elle est appelée « mon squelette » par le

³³⁷ Voir *Ibid.*, p. 23.

³³⁸ Surya, M., *Georges Bataille, la mort à l'œuvre, op. cit.*, p. 520.

narrateur et tous deux, dans leur extase érotique, dans leur dénuement absolu, peuvent tomber dans « le vide du ciel ». Car c'est bien le vide que l'on recherche et non pas Dieu, substrat métaphysique à effacer définitivement.

Mais plus que le lien entre érotisme et mort, ce qui nous intéresse dans ce récit est le personnage de Dorothea vue comme « l'inaccessible assumption » pour reprendre les termes de Michel Surya³³⁹. Pas question pour Bataille d'un éros révolutionnaire ou libertin. Éros est ici une force qui vise un au-delà, une transcendance, (même si cet au-delà est un vide comme chez Bataille). Dans les œuvres que nous allons aborder à présent, c'est-à-dire *Julie ou la dissolution* de Marcel Moreau et *Um Amor Feliz* de David Mourão-Ferreira, l'objet du désir n'est pas perçu comme personnage, mais bien comme essence. Divinisé et placé sur un piédestal telle la dame à laquelle le chevalier jure une fidélité chaste, l'objet du désir est considéré comme la clé du salut, voire comme hypostase métaphysique. Dans les livres VI et VII de *L'amour et l'Occident*, Denis de Rougemont notait comment cet Occident proposait encore et encore le mythe de Tristan et Iseut dans sa production artistique, éludant cependant deux aspects fondamentaux de l'amour courtois : l'ascèse et la chasteté. Le Tristan de Béroul était déjà lui-même le théâtre du combat entre chanson de geste et roman breton, roman de chevalerie et chrétienté : la loyauté au suzerain entraînait en conflit avec l'amour porté à la dame et l'amour-passion entraînait lui en conflit avec le sacrement du mariage. Le XX^e siècle consumériste ne peut évidemment se résoudre à un idéal de chasteté et de frugalité. Si des réminiscences de l'amour courtois demeurent dans notre production littéraire et cinématographique, il est d'usage de lâcher la bride à l'éros et à la passion. Cependant, il existe dans certains romans, une vision de l'autre non pas comme objet de passion, mais comme essence quasiment divine. Une mise à distance et une certaine chasteté respectueuse seront alors à observer (mise à distance essentielle à la sauvegarde du sujet comme nous l'avons déjà évoqué)³⁴⁰. Une résurgence platonicienne de l'éros comme pont vers le divin est proposée, un éros délaissant l'amour des corps afin d'atteindre la transcendance.

³³⁹ Voir *ibid.*, p. 244.

³⁴⁰ Voir *supra*, pp. 42-43.

3.7. Marcel Moreau : *Bannière de bave*, un brûlot contre la société des loisirs

Écrivain injustement ignoré par la critique, Marcel Moreau est né en 1933 dans la province de Boussu en Wallonie. « Écrivain apatride d'expression francophone » comme il aime à se définir lui-même³⁴¹, cet auteur aussi prolifique que méconnu a abondamment traité dans son œuvre de trois thèmes centraux de notre étude : la haine de la société moderne occidentale, l'érotisme et la mort. Laissons la parole à Christophe Von Rossom qui a merveilleusement synthétisé le parcours artistique de Moreau :

Depuis quatre décennies maintenant, l'œuvre de Marcel Moreau apparaît comme une école — école sensuellement buissonnière, salubrement pessimiste et passionnément dionysiaque — de *vie*, d'exigence d'une autre vie que celle dans laquelle la société des loisirs aussi bien que le monde du travail nous encasernent. Elle est aussi une approche par les gouffres de ce que nous sommes, de ce que nous pouvons. Union du perfectionnisme et de l'intempérance, elle se veut en outre une rigoureuse et farouche exploration des failles qui nous bâtissent non moins que de nos sursauts. Aventure de l'écriture qui se médite elle-même, elle se fait le palimpseste somptueux de ses propres découvertes, réalisées au cours d'une existence entière vouée à une spéléologie à la fois intime et universelle, à l'élaboration d'une psychologie sismique. C'est enfin un chant et une danse ou la musique, le style et le rythme épousent la pensée en une charnelle étreinte, tout en la propulsant chaque fois plus loin. Car l'écriture pour Moreau n'est pas un aboutissement ; elle est à la fois une source et un navire, en même temps que l'astrolabe qui permettra de faire le point sur la navigation³⁴².

Virtuose de l'écriture et surtout maître exceptionnel de la langue française (n'hésitant d'ailleurs pas à former au passage une foule de néologismes), la première phase de la production de Moreau que Christophe Van Rossom nomme « l'art de la fureur » se situe entre 1962 et 1971. Elle s'ouvre par la publication du roman *Quintes* chez Buchet-Castel et se clôt avec *Julie ou la dissolution*, publié cette fois par Christian Bourgois, roman qui va être au centre de ce chapitre. « Écriture en haine de la société, donc. En haine du monde diurne et ordonné où rien décidément n'est possible, où l'on étouffe littéralement sous les *bons sentiments* d'une prétendue civilisation³⁴³ ». Nous avons amplement eu l'occasion de voir grâce à Baudrillard comment la société des loisirs asservissait l'homme moderne et lui imposant d'arborer un constant sourire de façade afin de lubrifier les rapports compétitifs d'individus perpétuellement au bord de la crise de nerfs. Moreau exècre cette *philia* totalement feinte qui a pour unique but de rendre supportable notre état d'insatisfaction permanent. Les premiers romans de Moreau mettent donc en scène de petits employés de bureaux ou d'administrations diverses qui évoluent dans des villes de provinces belges. Leur environnement est gris, leur

³⁴¹ Voir *Le chant des paroxysmes*, Paris, Buchet/Castel, 1967.

³⁴² In *Marcel Moreau : l'insoumission et l'ivresse*, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2004, p. 227.

³⁴³ *Ibid.*, p. 51.

quotidien privé de tout stimulus. Ils vivent dans une prison sans même s'en rendre compte :

parce que cela s'appelle démocratie, égalité justice ou raison, ce ne sont là, en vérité, que les formes abstraites d'un épouvantable ténia social. Votre destin est en partie dévoré. Le reste ne sera qu'un jeu. Les monstres modernes de la magie sont passés maîtres dans l'art de crucifier l'homme sur l'illusion de sa victoire, de provoquer en lui d'étranges inversions qui font que le moins apparaît plus que le plus, le noir blanc plus que le blanc et le pitoyable, merveilleux. L'esclavage n'a jamais été plus dur, mais il est devenu rose, rose comme un slogan. La productivité aussi est rose, les cités-casernes sont roses, l'impossibilité de la solitude est rose. L'obscurantisme, ce n'est plus tellement la persévérance des analphabètes que le fait de propager dans les hommes certain savoir possédant cet avantage sur l'ignorance de les rendre plus durablement serviles, et rebelles à la révolte³⁴⁴.

Mathias Clou, héros (si l'on peut dire) de *Bannière de bave*, est résident à Orthopolis et employé dans un bureau d'assurance contre l'incendie (alors que lui-même se déclare « pour l'incendie »). Il tente dans son temps libre d'écrire un roman, mais pas n'importe lequel : Mathias clou refuse le style classique et les bons sentiments, il veut offrir à son lecteur un livre magmatique explorant les souterrains inconnus de l'âme humaine. Une véritable explosion de passion et d'ivresse :

Si vous êtes charitable envers vos lecteurs, si vous leur donnez généreusement les consolations de la clarté et de la preuve, et l'expression raffinée de ce qu'ils savaient déjà par le truchement à la fois de leur savoir actuel, de leurs souvenirs et de leur espérance, si vous leur servez du jour artificiel, et non *la sombre turbulence de votre nuit*, bref si vous leur donnez l'impression *qu'ils ne sont plus seuls dans la désolation et dans le doute*, mais au contraire qu'ils sont les membres égaux entre eux d'une certaine et immense Association des Désolés et des Douteurs, alors, le bruit de leur gratitude et de leur récompense parviendra jusqu'à vous. Vous entendrez dire que vous êtes un bon artiste. Vous étiez un homme du bonheur et non un dangereux tragédien, un homme public et non un orgueilleux, *vostra grégarité savante et panachée s'installe dans tous les cœurs, votre pitié molle et industrielle soulage toutes les âmes*, vous descendez dans tous les foyers honnêtes, vous voilà devenu le livre de chevet des prolétaires et des étudiants, des avocats et des forains, on vous dévore dans les trains et dans les avions qui dévorent des kilomètres, dans les cabinets. Vous êtes partout un caramel, une saucisse spirituelle. (p. 77, nous soulignons)

Contre les bons sentiments et le gréganisme, Moreau propose la foi dans l'individu et dans ses instincts. Il revendique, à travers le projet littéraire de son personnage : « le droit de tout dire et de désespérer, le droit au diabolisme du corps, et à la sauvagerie intellectuelle, le droit à la persécution, au cynisme, à l'inconvenance, au désordre ». Il regrette que dans notre société contemporaine, l'homme s'agrège à la masse de ses semblables afin d'être rassuré adopte une attitude et une pensée servile, moyenne, de peur de se faire rejeter par cette masse. À cette attitude grégaire et à l'homologation des comportements, il oppose une individualité radicale et le triomphe des instincts : « Il existe un grand parti de la promiscuité, et c'est de ce parti-là qu'est né le mythe colossal et grotesque de l'Unité Possible, sur quoi vient s'écraser doucement la dernière chance

³⁴⁴ Moreau, M., *Bannière de bave*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44.

de l'individu, qui est aussi la dernière chance de l'esprit, la dernière chance des instincts » (p. 179). Il nie également toute possibilité d'éclatement d'une révolution collective, car la collectivité est synonyme de bâillonnement des pulsions : « C'est en voyant cette masse agir et dormir, à travers les brouillées, par temps de pluie, que l'on comprend pourquoi la révolution décisive n'aura jamais lieu. Elle eût dû partir, il y a très longtemps, des fondements de l'âme individuelle et non de la pécoration des aigris » (p. 183).

Moreau/Mathias Clou récuse de même la vie de couple comme protection vis-à-vis de l'agressivité du monde extérieur. Clou est marié à une certaine Berthe. Celle-ci rêve d'une ascension de son mari au sein de la compagnie pour laquelle il travaille. Elle fait partie de la masse qui se complaît et se conforme à la routine quotidienne, à l'abrutissement et à la mesquinerie du monde du travail et de la société des loisirs. La vie de couple est perçue dans ce roman comme l'adéquation au modèle dominant, comme un pas en plus dans la « société biophobe » (p.162) dans la castration de l'imagination et de la sauvagerie :

Elle était assise en face de lui, vierge, stérile, et cette odeur-là se mêlait à celle de l'oignon... Timidement elle lui fit remarquer son manque d'assiduité aux séances de... télévision [...]. "Tu as insufflé dans mon âme l'ignominie des chiffres, j'étais heureux, jadis dans mon île, mais tu es venue... Pour faire de moi un marchand, tu as confisqué ma pluie d'étoiles et je suis plein de choses mortes (métallurgiquement réussies) tu m'as casé dans ce monde avec son aide... [...]" (p. 120)

Mathias en vient à haïr sa femme. Il finit par la tuer et, dans un geste de suprême outrage, ordonne à son odieux voisin, monsieur Varisse, dont le hobby non moins odieux consiste à construire des cages, de violer le cadavre de la défunte (p. 194).

Moreau s'attaque cependant violemment à la vie de couple et non pas à l'amour entre homme et femme. Il reproche à la société moderne de ne célébrer l'amour qu'à l'intérieur d'une union monogamique. Des traces du « sacre de la femme » à venir sont déjà identifiables dans *Bannière de bave*. Mathias Clou est un héros qui désire. Il suffit de penser aux orgies omniprésentes qui se déroulent dans sa cité idéale (baptisée Chaopolis en opposition à la docte Orthopolis), ville où règne le désordre, la sauvagerie, les pulsions libérées, où tous copulent dans un perpétuel jaillissement de désir. Nous pouvons également songer à Noa, personnage féminin du roman de Clou qui a tendance à se matérialiser dans le récit principal. Il désire cette femme, il s'imagine parcourir son corps de ses doigts : « Et aussitôt, une grimace s'éleva sur ses dents immobiles... Car il y a événement et avènement dans le fait de baiser une femme dont le corps est un

empire... Ce désir était aussi un sacre, répété, ressassé dans une cathédrale d'odeurs fortes » (p. 173). Voici le corps de la femme comme avènement, comme sacre, comme « sacré sans dieu » pour retranscrire l'expression utilisée dans *Écrits du fond de l'amour* (1968). Lorsque Mathias Clou meurt crucifié, ses dernières paroles ne sont pas celles du Christ en croix, mais un cri obsédant à l'adresse de celle qu'il aimait : « Noanoanoanoanoanoa ».

L'écriture, agressive, turbulente, permet d'explorer les souterrains de l'âme humaine. Lorsque Clou prend la plume, celle-ci est d'ailleurs comparée à une épée :

Il se leva brusquement, voulut empoigner un porte-plume ayant l'aspect d'un cimenterre, au bout duquel se seraient pressées des atrocités de langage, et des points de suspension comme de grands yeux haineux, des accouplements barbares de mots, des contradictions frêles, sacrifiées à des contradictions plus fortes, une exigence d'absolu en posture de horde prête à l'assaut, inaccessible à la pitié. (p. 78)

Telle écriture devrait permettre au lecteur d'atteindre le fond « dans le cœur des hommes de toutes les classes et de toutes les races » (p. 173) et nous retrouverons par conséquent celle-ci dans toutes les œuvres successives de Moreau. L'idée de la femme comme salut va quant à elle progressivement se mettre en place pour culminer dans *Sacre de la femme* (1977), mais des étapes significatives seront déjà accomplies dans des œuvres qui précèdent ce "roman", tels que les *Écrits du fond de l'amour* que nous avons rapidement évoqués ou de *Julie ou la dissolution* (1971), roman cardinal qui clôt le cycle de l'art de la fureur et dans lequel nous allons nous plonger à présent.

3.7.1. *Julie ou la dissolution* : la Femme comme transcendance

Publié en 1971, *Julie ou la dissolution* est une des rares œuvres de Moreau à pouvoir être considérée comme épousant véritablement la forme du roman. Nous sommes toujours face à une écriture éruptive dans laquelle de terribles envolées éthyliques surgissent à l'improviste, mais il est néanmoins possible d'identifier une intrigue ainsi que divers personnages participant à l'action du récit. Les monologues intérieurs ainsi que les situations à caractère merveilleux se font également plus discrets. Le décor par contre est semblable à celui des premières œuvres de Moreau : le protagoniste est un certain Hasch, il travaille dans un bureau et est chargé de l'édition d'une revue scientifique. Il hait profondément son travail sa vie, ainsi que sa femme, Rose, qui souffre d'une tumeur et est constamment alitée. Hasch apparaît tout d'abord comme un monstre insensible qui souhaite voir sa femme disparaître (mais nous avons vu de quelle aura était entouré un monstre insensible pour Moreau) :

Hier, j'ai appelé le médecin trop tard. Maintenant, c'est sûr : Rose va mourir. Quand je l'ai quittée, ce matin, elle était très pâle sur le lit. Sans un mot, je suis sorti. D'ailleurs, je n'étais pas sûr de rapporter les médicaments. La pharmacie est devenue le bout du monde. L'inaccessible, l'improbable ont eu soudain une odeur d'éther. J'ai préféré revoir Irène, nous peloter sous un porche. L'ayant quittée, je me suis mis à rire, je ne sais pourquoi, même que des gens, dans la rue, ce sont retournés. Cela ne m'a pas ému. Ce qui m'a touché, en revanche, c'est l'affaissement urbain, cette longue chose qui pendait vers moi en m'envoyant des vapeurs. Le soleil, en même temps, m'a inspiré. Ébloui, j'ai reculé, j'ai fermé les yeux³⁴⁵.

Hasch, en tant que protagoniste de Moreau, exècre les médecins et les apothicaires. Il méprise ses concitoyens qui s'effraient à le voir rire dans la rue. La ville l'étouffe. En revanche, le soleil l'inspire. Nous n'en avons pas parlé dans le chapitre précédent, mais l'astre solaire occupe une place importante dans la Chaopolis de Mathias Clou. Tandis que ce dernier arpente les rues de la ville qu'il a créée, le soleil irradie la foule marchant avec lui. Il se voit comme « rayonnant dans [sa] laideur radicale » (*Bannière de bave*, p. 253) Sa « déesse de l'immondice », Tlazolteotl (*ibid.*, p. 269) possède un nom qui rappelle une divinité aztèque, civilisation dont le soleil comptait parmi les divinités principales. Si Moreau loue le dionysiaque et méprise l'apollinien³⁴⁶, s'il oppose à la vérité du jour les tumultes nocturnes, l'astre solaire y est souvent perçu comme puissance inspiratrice. Cependant, le soleil, ici, n'est pas loué en tant que source de lumière génératrice, mais comme brasier destructeur, telle la folie blottie en chaque homme qu'il s'agit de faire émerger afin d'embraser notre prétendue civilisation. La

³⁴⁵ Moreau, M., *Julie ou la dissolution*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1994, p. 12.

³⁴⁶ Voir Von Rossom, C., *Marcel Moreau : l'insoumission et l'ivresse*, op. cit., p. 89.

lumière que produit le soleil est fréquemment flanquée de l'épithète « pourrie », la lumière décompose, détruit ce monde de pacotille qu'est devenu le monde occidental moderne.

Suite au départ d'une employée, le patron de Hasch, répondant au nom de Vachet, doit engager une nouvelle dactylographe. Outre son nom rappelant le ruminant, Vachet est d'une laideur caricaturale, il représente tout ce que Moreau hait dans ce monde : l'homme de bureau carriériste, matérialiste, sans force ni imagination. Son portrait est logiquement peu flatteur :

Vachet m'a fait asseoir. Je l'ai trouvé ridicule. J'ai songé que la revue était dirigée par des mal-bâtis. En effet, ceux qui incarnaient l'autorité formaient une véritable cour des Miracles dorée, pourrie de bonnes manières et de vaines connaissances. Mais Vachet était raté de partout. Ce nabot, qui venait des bandes dessinées, n'en était sorti (en raison de son incompétence) que pour échouer dans la pafture (terme que j'avais fini par substituer à CULture). Lorsqu'il marchait, sa jambe droite d'élevait irrégulièrement comme pour un pipi de chien. Ou alors c'était un mouvement odieux d'accroupissement sans défécation. Ses bras trop courts s'efforçaient en vain à l'onctuosité : ils se terminaient en moignons dentelés dont il se servait comme de mains et qui lui retombaient le plus souvent, en une sorte de lassitude essoufflée, sur le bedon. Il avait une voix de confesseur mondain et de petits yeux pleins de finances ; clignotant dans sa disgrâce, ceux-ci s'allumaient aussi à la vue des jeunes et jolies femmes. Par bonheur pour elles, Vachet ne pouvait abuser que de la Grèce, ce dont il ne se privait guère. Et quand les mots "Apollon" ou "Vénus anadyomène" lui sortaient du rictus, on peut supposer que toute la beauté du monde s'en convulsait de dégoût. Malheureusement, sa laideur n'était même pas fascinante. Tout son être était une réfutation du bizarre. Médiocre rationaliste, il rêvait de plier les caracollements du réel à la loi des nombres finis. En outre, il avait une peau de reptile. Bref, la pafture avait trouvé son héraut. (*Julie ou la dissolution*, pp. 55-56)

Le reste des collègues de Hasch sont quant à eux décrits sans animosité ni enthousiasme : on sait d'eux uniquement que ce sont de bons et ternes employés qui suivent scrupuleusement les règles. Seule Yvette possède une vague ferveur révolutionnaire, mais qui n'est guère à prendre au sérieux : « Hier elle a crié vive la révolution ! et tout le monde a souri » (p. 15). Car nous avons vu que la révolution telle que l'entend Moreau ne peut en aucun cas naître des mouvements syndicalistes que représente Yvette. Ce qui va bouleverser l'existence du narrateur et de ce petit monde, c'est l'arrivée de la nouvelle dactylographe : Julie Malchair.

Julie entre pour la première fois dans le bureau et irradie de sa beauté la pièce et ceux qui l'occupent. Lorsqu'il la touche le narrateur ressent « un événement dans [sa] chair » : « Pas une érection, non, mais un serpentement doux et en quelque sorte fiévreux. J'ai pensé à un jour J, je ne sais pourquoi » (pp. 21-22). Julie est d'une beauté bouleversante, lumineuse, solaire :

La beauté de Julie s'est installée tout de suite aux quatre coins de la pièce, devenue silencieuse et inutile. Son œil, d'une somptuosité hagarde, s'est placé au centre du groupe. [...] Ses lueurs d'une eau

rare semblaient tourner sur elles-mêmes, en passant du verre au gris, puis au bleu, sous les cils sombres. [...] Tout le monde a vu les cheveux de Julie, blonds, abondants et pleins d'ondes. (p. 22)

Son arrivée dans la vie du narrateur est effectivement un jour J. Julie est une véritable divinité solaire (nous verrons par la suite l'insistance de Moreau sur cette composante) venue d'on ne sait où et qui ouvre une nouvelle temporalité. Nous étions dans l'avant Julie nous sommes maintenant dans « l'après-Julie » (p. 48).

Très vite, plusieurs éléments la caractérisent comme un nouveau messie, mais un messie comme l'entend Moreau, qui va porter désordre et l'ivresse dans l'Ordre tant méprisé. Outre à la nouvelle datation que la jeune femme introduit, divers attributs divins l'accompagnent. Yvette « palpe *pieusement* » la jupe de la nouvelle arrivée (p. 31). Mais cette robe est « or et sang », « les couleurs du Mexique ». Or et sang peuvent symboliser l'exubérance, la folie d'un monde lointain et la mort que nous lions souvent au folklore mexicain. Car n'oublions pas que si Julie est une déesse, il s'agit d'une déesse portant en elle la violence nécessaire à renverser l'ordre établi et à faire ressortir les instincts castrés de l'homme. Elle n'est pas le messie chrétien malgré certaines apparences. Elle oscille constamment en contraire entre chrétienté et paganisme. Elle porte également en elle les sorcelleries sud-américaines et africaines, elle est avant tout une païenne comme nous allons avoir l'occasion de le constater. À ce propos, lorsqu'elle détache ses cheveux face au narrateur, celui-ci réagit avec violence : « j'ai bandé. Ce que je venais de lire m'est apparu sous l'espèce d'une saleté. Mon passé m'a choqué. Il y avait en moi comme une multiplication de groins » (p. 32). Désir charnel puissant d'abord, suivi par un dégoût ce qui l'environne et de lui-même. Julie ouvre un nouvel ordre de valeurs. Durant le déjeuner qui suit à la cantine, elle « [verse] de l'eau dans son assiette. Elle y [trempe] un doigt tout en levant son beau regard étonné » (p. 37), faisant ainsi de son plat un bénitier improvisé, mais s'abstenant de bénir l'assemblée. Le repas terminé, elle et Hasch se dirigent « d'instinct » vers « le bistrot d'en face ». Nous avons vu que l'ivresse occupe un grand rôle dans l'œuvre et la pensée de Moreau, *Julie ou la dissolution* ne déroge pas à la règle, bien au contraire. Tous deux boivent copieusement, sans retenue aucune. À propos des collègues qu'ils viennent de quitter, Julie demande : « Ils boivent, "eux" ? » Et Hasch de répondre « Non. Nous ne connaissons pas ça, chez nous. C'est interdit » (pp. 39-40). Voilà la différence posée entre un nous et un eux. Ancien et nouvel ordre, ancienne et nouvelle religion. La sobriété de la vie de bureau va devoir très vite s'incliner devant sa nouvelle déesse.

3.7.2. Puissance de vie/Puissance de mort, le solaire et la décomposition

Hasch se voue entièrement au culte de Julie, il comprend que son salut en dépend : à nouveau, la vie conjugale est vue non seulement comme monotone, mais aussi comme dangereuse pour l'individu. Lorsqu'il rentre chez lui, Hasch observe sa femme, toujours alitée. Une crainte l'habite : qu'elle guérisse. Il songe :

Depuis mon arrivée, je n'avais pas prononcé un mot. J'ai examiné ses hanches, son ventre, ses seins soulevés de soupirs. J'étais comme un mécanicien, mais je vérifiais la marche du pourri. Il était immobile. *Guéri, ce corps serait dangereux. Il pourrait encore me reprendre, me mettre dans ses plis, pomper, souffler tout mon être.* J'ai fait quelques pas en arrière. (p. 48, nous soulignons)

Face au danger de ce corps qui ne demande qu'à le capturer, Hasch va très vite se diriger vers Julie, vue comme incarnation de la liberté, comme en témoigne son attitude au bureau. Celle-ci a été engagée comme dactylographe, travail répétitif et sans aucune fantaisie dirait sans doute Moreau, le plus abrutissant des travaux de bureaux possibles étant donné qu'il consiste à recopier fidèlement et passivement une série d'énoncés. Mais Julie est exécrable dans cette tâche : étant maladroite et primesautière, ses épreuves sont truffées d'erreurs, quand elle ne s'amuse pas tout simplement avec sa machine à écrire, improvisant des amas de mots et de néologismes sans aucun sens apparent. Lorsqu'elle tape son premier manuscrit, le narrateur l'observe d'un œil bien différent de celui dont il contemple sa femme mourante :

Lorsque la machine a crépité, il m'a semblé que ce n'était pas tellement normal. J'ai eu l'impression que Julie visait mal, ou plutôt qu'elle tapait en dépit du *bon sens*. Sa frappe m'a intrigué par son côté hasardeux ; c'était un acte tout à la fois magnifique et précaire, plein de sons empoisonnés. J'ai trouvé poignants ces gestes qui n'allaient nulle part, et en même temps j'avais envie de rire parce que les mains de Julie titubaient elles aussi. À un moment donné, Julie a disparu presque entièrement sous sa chevelure et le chariot m'a fait l'effet de glisser tout seul. Comme un bout de l'oreille de Julie éclairait le tout, je n'ai pas pu ne pas la contempler. (p. 33)

Étrange lexique que celui de Moreau où les valences de bien et de mal sont mises tête-bêche, les épithètes connaissant une inversion de leur connotation par rapport au sens commun, la précarité étant magnifique et la maladresse la grâce suprême. Les autres employés du bureau semblent bien moins enthousiastes, craignant de mécontenter Vachet. Ils hésitent même dans un premier mouvement à dénoncer Julie, mais le narrateur les en dissuade. De toute manière, leur conversion a rapidement lieu.

Julie possède le don curieux de dilater le temps et l'espace, elle est une véritable manifestation surnaturelle à laquelle il est impossible de rester indifférent, en témoigne un tête à tête les jours suivants toujours entre elle et Hasch :

Au bout de quelques minutes, ses paupières ont battu vivement, et c'est tout le décor autour de moi qui s'est décontracté. Ses lèvres s'ouvraient au même rythme que les ailes des objets et que les plis des murs. [...] Je me demandais ce qu'elle allait faire. Je vivais des secondes lourdes, sensuelles, qui roulaient dans ma gorge. (p. 59)

Mais cette manifestation est également un danger, d'où le titre du roman d'ailleurs : tout ce qui s'approche de Julie risque de se perdre, de se dissoudre en elle. Après le passage que nous venons de citer le narrateur n'ajoute-t-il pas : « lorsque [ces secondes] éclateraient, je serais comme anéanti, jamais menace ne me fut plus voluptueuse » ? N'oublions pas qu'« il y avait la Julie des rires et des espiègleries. Et il y avait l'autre, grave, oppressante, noire de secrets » (p. 69). Avec Julie, la mort est omniprésente, elle habite désormais le bureau où Hasch est attiré : « comme vers une charogne. Les mouches qui tout autour de ma tête dansaient ne pouvaient m'incommoder. Elles faisaient partie de la famille solaire, à laquelle j'appartenais, moi aussi, non par les liens de la lumière, mais par ceux de la brûlure et de la soif » (p. 51). À nouveau, le solaire apparaît, mais comme source de brûlure, non pas de lumière. Au chapitre XI, Julie nous apprend que son ancien amant, Pierre, est mort dans un accident de voiture à un carrefour de la ville. Le même auquel se trouvait Hasch dans l'incipit du roman. « D'un geste de la main, elle désignait tout le carrefour. Elle m'a dit : "c'est ici qu'il est mort". Son ex-amant, Pierre, victime d'un accident de voiture, arrivait tout droit du Chili. "Il venait me chercher. Nous allions partir pour l'Afrique". J'étais avide de savoir » (p. 77). « Vous aimez tellement l'Afrique ? Oui, elle était africaine par le rythme ». À nouveau, les images de mort et du solaire s'entremêlent, ainsi que les terres lointaines d'Amérique du Sud et d'Afrique. Ces deux continents sont vus chez Moreau comme espaces solaires et de sorcellerie. L'Afrique se propose comme la cousine de l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud à laquelle Julie est liée par son ancien amant en provenance du Chili et par la robe mexicaine qu'elle porte dans les premières pages du récit. Le paganisme solaire tend ses bras au narrateur qui se jette avec enthousiasme dans le brasier, le processus de *dissolution* va pouvoir s'enclencher :

En fait, je suis retourné au bistrot. Julie n'était pas là. C'est par désespoir, cette fois, que j'ai bu. Les clients semblaient me huer. Pourtant, c'est grâce à ce vin que je suis entré comme un *enfant* dans l'ordre... de la fascination. Mes idées politiques et mes soucis d'argent ont disparu comme par enchantement et je suis resté seul avec mon corps lié à une image en allée. Julie absente, je n'étais plus qu'un être dépossédé. Mais devant elle j'étais riche d'une faiblesse, d'une dépossession qui avait un sens. (p. 63)

Et un peu plus loin :

Le soleil a pesé sur nous. Il était comme un catcheur ivre ; ses membres jaunes et obèses nous tenaient serrés contre son ventre. J'ai aimé sa recrudescence, qui n'était ni saharienne ni divine. C'était comme

une puissance vermoulue, diffusant un éclat violent, mais ignoble. À s'y baigner, on risquait la décomposition, la fièvre. (p. 67)

L'auteur souligne ici que le solaire n'est pas à entendre comme source de lumière ou comme divinité, du moins pas en tant que divinité porteuse de rédemption et de vérité. Apollon est toujours tenu à distance. La divinité de Moreau est brûlure, décomposition. À ce propos, René Girard notait comment, à partir du romantisme et surtout chez les contemporains de Proust, le désir humain conduisait irrémédiablement à l'anéantissement, faisant fi de la tempérance bourgeoise :

Au-delà de la diversité et de l'intermittence, c'est donc une nouvelle forme de permanence qui se dégage. Chaque homme n'a qu'une façon de désirer les femmes, de rechercher l'amour ou le succès, c'est-à-dire la divinité. Mais cette permanence n'est plus la permanence dans l'être dont se targue la conscience bourgeoise : c'est une permanence dans le néant. Le désir, en effet, n'atteint jamais son véritable objet : il conduit à l'oubli, à la déchéance, à la mort³⁴⁷.

Le désir de Hasch est tout concentré vers l'objet de son culte. La mort semble être ce qu'il désire, la dissolution complète est son but.

Au fil du récit, Julie s'affirme de plus en plus comme l'au-delà à atteindre. Elle a « déclenché » Hasch (p. 94) qui paraît prêt à franchir le pas ultime, celui de la dissolution dans l'au-delà. Mais avant de s'élever à un tel état de conscience, Hasch tente d'abord de posséder physiquement Julie : alors qu'ils dansent furieusement dans un local nocturne, le narrateur peine à réfréner ses ardeurs :

J'ai léché ses dents, entre les miennes, j'ai pris son nez, je lui entrai dans les narines, mes doigts tenaient l'anus. La musique passait de ma chair dans la sienne, qui la rendait à mes sens. Nous étions inondés, mais elle ne m'aimait pas. Je savais qu'après ça une force misérable nous détacherait l'un de l'autre. Elle disait : « je ne suis rien, je ne veux pas exister, vous m'inventez ». (p. 87)

Julie Malchair ne serait-elle qu'une création de Hasch ? Existe-t-elle corporellement ? Elle semble confirmer cette idée lorsqu'elle répond à ce dernier : « Entre vous et moi l'érotisme est secondaire » (p. 88). Ces paroles « déchirent » Hasch qui veut absolument la posséder. Tel un néophyte platonicien, Hasch est encore prisonnier de l'amour des corps. Il va devoir se débarrasser de cet attrait s'il souhaite élever son esprit. Plutôt qu'une simple possession physique qui ne mènerait à rien, Hasch va peu à peu y renoncer afin de privilégier la dissolution complète dans l'objet de son désir. D'ailleurs, c'est à ce moment que disparaît pour la première fois le pronom sujet de la phrase, phénomène qui revient à intermittences toujours plus fréquentes à mesure que la fin du récit se rapproche : « La curiosité même qu'elle m'inspirait était blessée. *Ai* ralenti la

³⁴⁷ In *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 239.

cadence » (p. 88, nous soulignons). Une fois rentré chez lui, dans la routine aliénante de la vie conjugale, Hasch fantasme de retourner dans le giron maternel. À défaut de pouvoir se dissoudre en Julie, il rêve d'une solution alternative :

Je ne suis pas allé voir Rose. Je n'en avais nulle envie. C'est sans hésiter que je suis passé près de la porte close de sa chambre. Dans la mienne, j'ai retrouvé le même désordre enchanteur, les livres déchirés, une vague odeur d'urine. Rose, qui est-ce ? Étonné de ma propre question, j'ai répondu, pour éviter toute réflexion, mais aussi pour dire vrai : le contraire de Julie. Puis, je me suis vu dans le miroir. Pendant quelques minutes, je ne me suis pas quitté des yeux. Les choses n'étaient pas si simples que cela. Je me suis haï, je me suis donné des ordres : "Va-t'en" ou bien "Maigris vite, tout de suite, atrocement" et enfin "disparais". Soudain j'en ai eu assez de ma carrure, qui ne me servait de rien. Puis, je devenais pâle, perdais toutes mes forces. Pour terminer, j'entrais à reculons dans un immense vagin ouvert derrière moi. Avant qu'il se referme, j'ai dit adieu à cette vie qui me faisait honte. (pp. 89-90)

À ce stade du récit, Hasch opte pour une dissolution *in utero*. C'est le retour à l'état préorganique dont parlait Freud³⁴⁸. Il préfère un retour *in utero*, donc à rebours, plutôt qu'une dissolution dans l'au-delà qui demande plus d'effort. Il ne vaut ainsi guère mieux que ses concitoyens qu'il méprise tant. « À mesure que le rôle du métaphysique grandit, dans le désir, le rôle du physique diminue », écrit encore René Girard³⁴⁹. Julie Malchair atteindra-t-elle un tel degré métaphysique aux yeux du narrateur que celui renoncera à toute volonté d'empire physique sur elle pour choisir la dissolution ?

C'est le cap qu'il va effectivement franchir au chapitre XI. À l'improviste, la narration à la première personne disparaît. Le je s'efface complètement pour laisser la place au il impersonnel. Ce chapitre s'ouvre d'ailleurs ainsi : « Les jours suivants, les rapports de Hasch et de Julie se sont compliqués... Il y avait un côté bureau et un côté rue. Au bureau, c'était la magnétisation. Les grands yeux de Julie plantés dans les siens, et en lui *l'abolition du moi* [...] » (p. 93) Julie s'impose ici comme la divinité qui va sauver les employés de leur morne existence. Mais ce salut se situe dans l'anéantissement :

Il y aurait une fin à cet exténuement, mais laquelle ? À plusieurs reprises, il s'est dit : "C'est ma sauveuse, celle qui va me *déclencher*". Il n'avait plus la force de penser plus loin. Elle pouvait beaucoup pour lui : intervenir, apparaître, miraculer. D'ailleurs, il comptait sur elle pour sortir de la vie de chien, oui de la vie de chien. "Si vous saviez la force que vous me donnez... Non la force qui fortifie... Mais la force qui érode... l'érosion, ici, c'est la délivrance..."³⁵⁰ (p. 94)

³⁴⁸ Voir *Au-delà du principe de plaisir* (1920).

³⁴⁹ In *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 91.

³⁵⁰ On trouve de nombreuses résurgences de l'idée d'érosion, notamment aux pp. 102, 123 et 141 de notre édition.

Divinité salvatrice à mi-chemin entre l'apparition céleste et la sorcière africaine, objet de désir autant que puissance de mort, Julie Malchair a pleinement conquis le narrateur qui accepte de se perdre en elle :

Il lui a dit qu'elle était une puissance de mort. Elle n'a pas répondu. La mort de Pierre et la maladie de Rose tournaient en images fabuleuses autour de lui. Elles venaient s'ajouter aux rythmes qui la poussaient vers elle. Les odeurs mêmes des victimes, cette senteur particulière des fins de chair, cadençaient sa longue marche d'envouté³⁵¹.

Hasch semble avoir franchi le pas, mais qu'en est-il des autres personnages du roman ?

3.7.3. La contamination du désir

Le désir métaphysique est éminemment contagieux, note René Girard. Il écrit, à propos du *Don Quichotte* :

À plusieurs reprises nous voyons les amis de Don Quichotte simuler la folie pour guérir leur voisin de la sienne ; ils se lancent à sa poursuite, se déguisent, inventent mille enchantements et s'élèvent, par degrés, jusqu'au sommet d'extravagances où les a précédés le héros. C'est là que Cervantès leur a donné rendez-vous. Il s'interrompt et feint de s'étonner à la vue de ces médecins non moins enragés que leur patient. [...] Cervantès veut tout bonnement nous montrer que Don Quichotte répand autour de lui la maladie ontologique. La contagion, manifeste dans le cas de Sancho, étend ses effets à tous les êtres que fréquente ce héros et surtout à ceux que scandalise ou indigne sa folie³⁵².

Pas à pas, comme nous y avons fait brièvement allusion, Julie distille son poison dans le bureau. Lorsque Hasch lui dicte un article, il prononce le mot « reptile » : « à ce mot, les yeux de Julie ont brillé plus fort » (p. 75). Tel le serpent dans le jardin d'Éden, Julie va faire sortir les employés de la revue de la léthargie dans laquelle ils sont plongés :

La beauté de Julie, peu à peu, a occupé le centre du groupe. Cela s'est fait sans heurts, avec une grande simplicité dans l'emprise. Ils n'ont pas pu se libérer, ni de son regard, ni de ses gestes, ni même de ce don d'extrême gentillesse qui était le sien. Certes, la raison et la science étaient encore debout. Le scandale des maths, les poisons de la chimie comme le langage contre nature des sciences naturelles circulaient entre nous, soufflant vers nos visages leurs ardeurs stériles. Pourtant, parmi ces toutes-puissances de mort, une petite fleur de folie poussait ; mais c'était plutôt une érection dont on ne voyait pas le terme, la montée oblique et charnelle d'une magie qui déjà nous traversait de part en part. (pp. 74-75)

Et, surtout, un peu plus loin :

Ainsi petit à petit, ils ordonnaient leur vie en fonction de Julie. Julie était l'axe autour duquel leurs gestes impuissants se perdaient dans le néant d'une revue pour gens raisonnables. Hasch observait avec une stupeur ravie que les mimiques, les itinéraires, les élans et les reculs de chacun passaient à travers Julie, qui prenait le corps de déesse. (p. 99)

Julie amène de plus en plus de bouteilles de vin au bureau et ses collègues, initialement choqués par un tel comportement, plongent plus fréquemment et avec moins de

³⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

³⁵² In *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., pp. 101-102.

scrupules dans l'ivresse. Ils sont moins attentifs à leur travail, au grand dam de Vachet, et commencent à braver l'autorité eux aussi. Hasch en est ravi :

Pas plus tard qu'hier, il lui a parlé des rédacteurs, de leur métamorphose : ils étendent leurs discours à des domaines moins rigoureux ; ils abandonnent leur raison non seulement à la folie et au sexe, mais ils en discutent avec moins d'assurance qu'ils n'en eussent montré naguère ; ils lisent les livres interdits : ils descendent, le pied encore hésitant, dans la profondeur de l'inouï ; ils s'émerveillent de ce qu'ils découvrent, et parfois reculent, rougissent de leur propre invention, de leur douce dérive ; leur langage déraile, le remarques-tu ? Oh ! ce n'est pas bien... *extrême*. Mais ils peuvent faire des progrès, le naufrage aidant. Il suffit que tu les regardes avec plus d'insistance encore, que tu t'asseyes un peu plus souvent sur leurs genoux, que tu te penches sur Yvette, que nous buvions davantage. [...] Ils [sont] tous tendus vers quelque chose de "grandiose". (pp. 103-104)

Tout cela est également mérite de Hasch, prosélyte de la nouvelle divinité : « bientôt ils voudraient jongler eux-mêmes avec le soleil et la mort, avec la grande absence d'équation. Ainsi parlait Hasch » (p. 111). Ses collègues sont maintenant prêts : la déraison s'est suffisamment subvertie à la raison, ils ont osé creuser assez loin dans leurs propres souterrains, ils n'ont plus de certitudes, uniquement de l'émerveillement devant l'abysse de l'incroyable. Les chapitres deviennent de plus en plus brefs, le dénouement est proche. Julie propose d'organiser une fête le 28 juillet. « Pourquoi le 28 juillet ? » se demandent les protagonistes. Julie maintient le secret, mais le lecteur, lui, sait que le 28 juillet correspond à la déclaration de guerre de l'Autriche-Hongrie à l'adresse du royaume de Serbie qui marqua le début des hostilités de la Première Guerre mondiale. Et, comme nous allons effectivement le voir, cette fête prend effectivement très vite les airs d'une bataille enragée.

Ce jour-là, Hasch se présente au bureau avec un visage « plus pâle que d'ordinaire ». « Il semblait rongé, dévoré au suprême degré : la consommation profitait à Hasch. Il en devenait beau, mais d'une beauté traquée par le temps : celle des grands dissolus » (p. 123). Il se barricade, en compagnie de Julie et de ses collègues, dans le bureau. Tous commencent à boire sans modération aucune, à chanter et à danser au son du jazz. Les bacchanales sont prêtes à triompher de la lumière apollinienne. Julie saisit une « rose » dans ses mains qu'elle « [broie] sous le regard halluciné de Hasch ». Elle élimine ainsi symboliquement la femme de ce dernier qui se voit libérer de toute entrave : « la rose morte c'était la libération » s'écrie-t-il (p. 132). Tous mâchent frénétiquement les roses du bouquet, se livrant par là à un acte symbolique de cannibalisme les rapprochant un peu encore du primitif. Tous commencent à se déshabiller pour « imposer doucement le faste élémentaire du sexe » (p. 136). Bien que la fête soit loin de son apogée elle ressemble déjà furieusement à une célébration païenne avec en son centre, Julie, idole

adorée. Les insectes aux multiples sexes et anus que celle-ci a dessinés sur les parois du bureau tout au long du récit parachèvent le tableau :

Tout le monde était surpris par la métamorphose du bureau. Les crinoïdes semblaient renverser les murs, éjaculer avec eux vers un lointain espace. Mille et Raulier faisaient le tour de la pièce en poussant des cris adaptés aux cadences du jazz. Yvette, agenouillée aux pieds de Julie, avait posé sa tête sur ses genoux. Puis on a frappé, c'était Bosc. Hasch l'a présenté rapidement aux rédacteurs. Ceux-ci, loin de le considérer avec méfiance, l'ont comblé de vin et d'herbe. (p. 136)

La présence de Bosc, ami écrivain de Hasch dont nous n'avons pas encore parlé, n'est pas anodine : en tant que scripteur, c'est à ce nouvel évangéliste qu'il incombe de mettre par écrit les événements dont il va être le témoin afin de pouvoir porter la bonne nouvelle au monde extérieur :

Pour Hasch aucun doute n'était permis : Bosc n'était pas là par hasard. C'était un témoin, et peut-être même un prophète. Plus tard, lorsque tout serait fini, il quitterait les lieux comme il était venu, sur la pointe des pieds, et s'en irait dire au-dehors, au plus grand nombre d'hommes possible, ce qu'il avait vu et entendu. Certes, Bosc parlait bas. Sa voix portait mal et ce n'était pas l'un des moindres paradoxes de sa vocation de prophète. Mais les murmures convenaient admirablement à la nature de ce qu'il fallait répandre. Ce seraient des poisons, de longues histoires sourdes et scandaleuses appelées à ramper, à s'introduire dans les anfractuosités de l'Ordre. (p. 137)

À trois heures, « la bataille peut vraiment commencer ». Les convives déchirent les livres, hurlent, lancent traités et dictionnaires à travers la pièce. Yvette est totalement nue et fait une fellation à Raulier, mais le point culminant est encore à venir : le sacrifice des Dioculs (notons le jeu de mots sur « Dioscures »), deux secrétaires de la revue baptisées ainsi en raison de leur insupportable assiduité au travail et à la mesquinerie de leur personne, pour ne pas parler leur incroyable laideur.

Attirées par Hasch dans le bureau où l'orgie se déroule, toutes deux vont être immolées sans pitié par les participants :

En titubant, Mille et Raulier s'approchèrent d'elles. Ils les inspectèrent en ricanant [...]. Ils avaient l'air de dénombrier leurs rides, leurs varices ; pour un peu ils eussent soupesé leurs seins, quitte à en vomir. Cet effarement de dindes coincées leur inspirait des joies où il était question de vit, et de foutre. Mais l'ordre de Hasch était formel et silencieux : les enfileur. Il les fit asseoir et les bâillonna, acte qui fit monter la fièvre. (p. 144)

« Vit » ? « Foutre » ? Deux femmes bâillonnées livrées aux caprices d'une assemblée et de Hasch dont l'ordre est « silencieux », c'est-à-dire qu'il n'a pas besoin d'être exprimé pour être exécuté ? C'est Sade qui fait ici son entrée. Le bureau jadis tranquille se transforme en château de Sibling où l'on torture des innocents, où l'on s'abandonne à des actes obscènes et où souvent, les pleurs qui s'ensuivent deviennent « un moment privilégié » (p. 144). L'intertextualité convoque également Sade lorsqu'il évoque le fait que Fanny, une des deux Dioculs, n'a qu'un sein, le deuxième lui ayant été retiré. Outre

qu'une des suivantes des *120 journées de Sodome* se nomme Fanny, le sein manquant de la secrétaire (pour ne pas parler de la description physique peu flatteuse qui suit) rappelle la Fanchon (à noter en outre l'assonance entre les deux prénoms), une des quatre duègnes de Sade³⁵³. L'orgie se poursuit encore pendant quelques pages avec le viol des deux Dioculs ainsi que les maltraitances infligées à Vachet qui était venu tenter de remettre de l'ordre au milieu de ces bacchanales. Bataille fait lui aussi brièvement apparition lorsque Hasch dessine sur le cou de Fanny « un œil énorme, dilaté, cyclopéen » (p. 149), remémorant *l'Anus solaire*. Moreau s'inspire de différents éléments que l'on peut trouver chez les deux penseurs cités. La valorisation des passions et de la nature pour ce qui est Sade ainsi que l'attrait pour un être libéré de tout carcan idéologique ou religieux, de tout surmoi, qui vit sa vie en suivant ses impulsions pour ce qui est de Bataille (et qui vaut également pour le divin marquis). L'idée d'un « monstre heureux » ne semble effectivement pas être pour déplaire à Moreau.

Pourtant, Hasch, « à bout de force », décide de quitter la fête tandis que les employés « conchient » Vachet, placé sur les Dioculs inanimées. Il saisit Julie par la main et sort du bâtiment. Le lecteur est pris au dépourvu : Hasch dit adieu à Julie « le plus simplement du monde. [...] Il trouvait, lui aussi que même une étreinte eût été dérisoire » : « Quant à l'amour, il n'en était plus question. D'ailleurs, comment avait-il pu l'aimer ? [...] Ni lui ni elle n'étaient faits pour aimer. Chacun sentait qu'au-delà de la possession il quitterait l'autre sans pitié ni regrets » (p. 153). Hasch résiste, il ne se dissout pas dans l'au-delà. Les graines de la révolution ont été semées et Bosc est parti « répandre la bonne nouvelle » (p. 154) et cela semble suffisant. Hasch a laissé s'en aller celle qu'il a aimée si violemment. Il se conduit ainsi comme un Tristan des temps modernes qui, plus intéressé au fait d'aimer qu'à l'objet de son amour, décide de ne pas passer à l'acte alors qu'il a enfin atteint, au prix de nombreux efforts, son but. Peut-être parce que bien souvent, comme le note René Girard, « le sujet désirant recule, effrayé, devant l'idée du renoncement absolu³⁵⁴ ». Malgré les exhortations continues de Moreau contre la société moderne, celle-ci semble avoir raison de ses rêves dionysiaques ainsi que de ceux de ses personnages. Dans les dernières lignes du roman (pp. 155-156), après une brève ellipse du récit, le je narratif refait son apparition. Hasch ne s'est pas consumé totalement, bien au contraire : il fréquente Blanche, la sœur de Rose ses

³⁵³ Voir Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, pp. 78-79.

³⁵⁴ In *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 272.

jours sont « dures, âpres, aliénantes » dans un bureau sans doute en tout point semblable à celui qu'il occupait précédemment. « Soudain, Blanche m'a demandé comment je passais mes jours. Par exemple, aujourd'hui, disait-elle. Je lui ai répondu que j'étais comme MORT ». Le roman se clôt sur ce mot écrit en majuscule. Mais il ne s'agit pas, malheureusement pour Hasch, de la mort due à la dissolution dans l'au-delà. Mais de celle lente et sans panache à laquelle l'homme moderne est irrémédiablement condamné :

Le moderne, l'homme de la passion attend de l'amour fatal quelque révélation, sur lui-même ou la vie en général : dernier relent de la mystique primitive. De la poésie à l'anecdote piquante, la passion c'est toujours *l'aventure*. C'est ce qui va changer ma vie, l'enrichir d'imprévu, de risques exaltants, de jouissances toujours plus violentes ou flatteuses. C'est tout le possible qui s'ouvre, un destin qui acquiesce au désir ! Je vais y entrer, je vais y monter, je vais y être "transporté" ! La sempiternelle illusion, la plus naïve et – j'ai beau dire ! – la plus "naturelle" pensera-t-on... Illusion de liberté. Et illusion de plénitude³⁵⁵.

³⁵⁵ De Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 304.

3.8. David Mourão-Ferreira : *Um Amor Feliz*, un premier roman tardif

En 1986, David Mourão-Ferreira publie son premier roman, *Um Amor Feliz*, alors qu'il est déjà âgé de 59 ans. Il était jusqu'à présent reconnu pour ses poèmes, ses nouvelles, ainsi que ses paroles de chansons de *fado*. Il choisit comme environnement pour son récit la bourgeoisie cosmopolite lisboète des années 80, classe sociale dont il s'était d'ailleurs déjà moqué à de nombreuses reprises dans ses poésies et ses nouvelles, attaquant son conformisme et sa feinte vertu³⁵⁶. La trame de *Um Amor Feliz* n'est pas sans nous rappeler *La noia* (ce qui n'est guère curieux lorsque l'on connaît l'attrait qu'a exercé l'Italie et sa littérature sur Mourão-Ferreira³⁵⁷) : Fernão, sculpteur à succès, tombe amoureux, lors d'une réception donnée par un couple de diplomates sud-américains et collectionneurs d'art, d'Y, jeune fille mariée à un riche industriel portugais. Fernão prend en charge la narration de ce qui devient alors une sorte de roman épistolaire dont la destinataire est une femme à laquelle Fernão s'adresse en disant « você » (forme de politesse du portugais). La communication intra diégétique circule entre quatre entités différentes : « Você, o seu amigo. A Y e eu », comme nous pouvons le lire au début du chapitre XXVII. José Martins Garcia résume ainsi cet entrelacement complexe :

O circuito da comunicação processa-se maioritariamente entre os quatro factores indicados. “Você” é a narratária principal, englobante, sempre anónima, tendencialmente sobreposta às narratárias acidentais que irrompem, aquém e além, na reconstrução do passado erótico de Fernão. O “seu amigo”, o amigo de “você” é David-personagem, “sócio” de Fernão, destinatário primeiro dos poemas de “você”, os quais poemas, por capricho dos deuses, vêm depois para as mãos de Fernão. A Y, por um singular desequilíbrio estrutural, não tem nada a comunicar a David-personagem, ao passo que “você”, amante de David-personagem, tem muito a replicar a Fernão. E aquele “eu”, Fernão, incumbido de conduzir a narrativa, parece querer renovar, mas com uma notável impureza, o chamado *romance epistolar*³⁵⁸.

Fernão dialogue donc, majoritairement avec você, personnage féminin dont on sait au final peu de choses, si ce n'est qu'elle est bien plus jeune que lui, qu'elle est une auteure de poésie et qu'elle fréquente un certain David sur lequel nous devons revenir par la

³⁵⁶ Voir “La présence de l'étranger”, in Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira : Poète portugais, européen et citoyen du monde*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³⁵⁷ Voir “Un itinéraire culturel tourné vers l'étranger : dilettantisme et humanisme”, in Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira, op. cit.*

³⁵⁸ In *David Mourão-Ferreira, Narrador*, Lisboa, Veja, 1988, p. 125, « Le circuit de communication intradiégétique procède majoritairement entre les quatre facteurs indiqués. “Vous” est la narrataire principale, englobante, toujours anonyme, généralement sous-exposée aux narrataires accidentels qui font irruption, ici et là, dans la reconstruction du passé érotique de Fernão. “Votre ami”, l'ami de “vous” est David-personnage, “associé” de Fernão, destinataire premier des poèmes de “vous” dont les poèmes, par quelque caprice des dieux, se retrouvent par la suite entre les mains de Fernão. Y, par un singulier déséquilibre structurel, n'a rien à communiquer à David-personnage, tandis que “vous”, amante de David-personnage, a beaucoup à redire à Fernão. Et ce “je”, Fernão, à qui il incombe de conduire la narration, paraît vouloir renouveler, mais avec une impureté notable, ce que l'on nomme *roman épistolaire* ».

suite. Mais você est surtout celle qui a donné au narrateur ce conseil capital afin de connaître une « relation extra-conjugale à succès » :

Uma pessoa casada, repetiu você, só com outra pessoa casada. E que de preferência uma delas seja mais velha. De preferência o homem. De preferência mesmo um tanto mais velho, pouco desposto a correr novos riscos, particularmente capaz de não cair na tentação de embarcar em mais outro *outboard* conjugal³⁵⁹.

Cette relation extra-conjugale sera celle que Fernão vivra avec Y, jeune femme énigmatique de laquelle le lecteur ne connaît qu'une seule chose avec certitude, son âge, trente-cinq ans (soit effectivement vingt et un de moins que le narrateur) et le fait qu'elle est mariée à un riche industriel. Tout devrait être donc être parfait, selon les prédictions de você, pour que Fernão, lui-même déjà marié, vive une relation adultère heureuse en compagnie de sa nouvelle flamme. Pourtant, une fois les premiers rendez-vous passés, le rapport entre Y et Fernão perd rapidement de son caractère idyllique. Des complications surgissent rapidement et les absences désormais répétées d'Y provoquent la jalousie et la rage de son amant. Leur rapport se transforme rapidement et nous rappelle curieusement la relation de Dino et Cecilia. Comme le souligne d'ailleurs rapidement le narrateur (Fernão): « Os amores felizes não têm história³⁶⁰ » (p. 53). Mais plus que *La noia* cela ne nous évoquerait-il pas plutôt quelque chose de bien plus ancien ? « L'amour heureux n'a pas d'histoire » est en effet une des premières phrases que l'on peut lire dans *L'amour et l'Occident*³⁶¹.

Si ce roman traite donc d'amour, de désir, et des liens entre hommes et femmes, la critique est divisée sur les conclusions à tirer de la mise en scène de Mourão-Ferreira. Parmi les principaux critiques qui se sont livrés à l'analyse de ce roman, on peut noter deux camps totalement opposés. Dans le premier se trouvent José Martins Garcia, que nous venons tout juste de citer, João Minhoto Marques³⁶² et Teresa Martins Marques³⁶³. Tous trois voient dans Fernão un grand enfant n'ayant pas réussi à couper le cordon ombilical et cherchant à travers ses nombreuses conquêtes des substituts maternels, Y

³⁵⁹ Mourão-Ferreira, D., *Um Amor Feliz*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 17, « Une personne mariée, vous avez répété, uniquement avec une autre personne mariée. Et que de préférence une d'entre elles soit plus âgée. De préférence l'homme. De préférence même sensiblement plus âgé, peu disposé à courir de nouveaux risques, particulièrement capable de ne pas tomber de la tentation de s'embarquer dans un *outboard* conjugal supplémentaire ».

³⁶⁰ « Les amours heureux n'ont pas d'histoire ».

³⁶¹ de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 15.

³⁶² Avec «A verdade da ficção em *Um Amor Feliz* de David-Mourão-Ferreira», in Petrov, P. (dir.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2008.

³⁶³ Avec «Regressando à Mater», in *Clave de Sol – Chave de Sombra : Memória e inquietude em David Mourão-Ferreira*, Âncora Editora, Lisboa, 2016.

n'étant au final, dans cette configuration, qu'une figure maternelle parmi tant d'autres, une femme de plus parmi tant d'autres femmes. Le deuxième camp est constitué de la seule Lucia Da Silva³⁶⁴. Bien que minoritaire, celle-ci développe un point de vue extrêmement intéressant qui identifie dans le désir qui anime Fernão, le désir profond de chaque homme de se fondre avec un au-delà. Le lien avec la femme est un lien direct avec le cosmos. De notre point de vue, la vérité se trouve entre ces deux analyses : moitié déesse, moitié femme-objet, Y représente le pont vers le divin, mais a été maculée par une société phallocratique qui transforme les femmes en bibelots. Le couple Fernão – Y est un parfait exemple de la profanation du mythe de Tristan et Iseut à notre époque moderne. Mais non pas une profanation irréfléchie comme celles auxquelles se livre Hollywood : il s'agit d'un constat mi-amer, mi-amusé de David Mourão-Ferreira qui, avec ce roman, se révèle encore une fois (il l'a déjà été par le passé avec ses poèmes) un témoin attentif des convulsions que connaît son pays natal dans le dernier quart du XX^e siècle.

3.8.1. « Y », un étrange pseudonyme

Pourquoi ce pseudonyme de « Y » nous demandons-nous d'emblée. Notons d'abord que ce choix n'est pas inédit dans l'œuvre de Mourão-Ferreira. *Beatriz e o Cãozinho de Trela*, troisième nouvelle du recueil *As Quatro Estações*, s'ouvre ainsi : « Elle s'appelait Ivone. Mais elle était grande comme un arbre de haute taille, et si majestueuse et si exubérante dans sa façon de lever les bras en l'air, qu'on ne pouvait imaginer son nom qu'écrit avec Y³⁶⁵ ». Dans l'incipit du roman qui nous occupe à présent, Y est décrite d'une manière similaire :

Deitada de través em cima do largo divã, os seus braços tomam de súbito a postura de dois ramos oblíquos, na quase pânica expectativa de sentir-se adorada. Devagar os vai depois estreitando, até que ficam inteiramente estirados para trás ; mas já as pernas entretanto começaram a reproduzir, em posição inversa, o grafismo da mesma letra³⁶⁶. (p. 11)

Le choix de la lettre Y pour symboliser la jeune femme a été expliqué par de nombreux critiques, dont Lucia Da Silva, cette lettre exerçant une véritable fascination sur l'auteur : « d'une part parce qu'il s'agit de la lettre de l'alphabet qui a l'aspect le plus

³⁶⁴ Avec David Mourão-Ferreira : *Poète portugais, européen et citoyen du monde*, op. cit.

³⁶⁵ Mourão-Ferreira, D., « Beatriz e o cãozinho de trela », in *As quatro estações*, Lisboa, Editorial Presença, 1994 (1980).

³⁶⁶ « Allongée au travers du large divan, presque paniquée dans l'attente d'être vénérée, ses bras tout à coup prirent la posture de deux branches obliques. Lentement, elle les ramena l'un à l'autre, jusqu'à ce qu'ils furent complètement serrés derrière elle ; mais déjà, au même moment, ses jambes avaient déjà commencé à reproduire, dans la position inverse, le motif de la même lettre ».

humain, avec ses bras ouverts, d'autre part parce qu'elle a une saveur exotique vu qu'il n'existe pas dans la langue portugaise de mots commençant par un "y"³⁶⁷ ». Le narrateur se surprend d'ailleurs à murmurer de temps à autre le nom de cette lettre presque magique « Ípsilon » (p. 11).

Immédiatement, Y va s'inscrire dans la dichotomie qui régit l'ensemble du roman, celle du terrestre et du divin. La jeune femme est d'emblée parée des attributs de ces deux mondes. Y ne se sépare en effet de son sac *Hermès* qui apparaît dès la première page. Celui-ci est rempli de boîtes de crème, d'une bombe de laque, d'une brosse à cheveux et d'une fiasque de parfum, en somme tous les accessoires nécessaires de la femme-objet ingénue que représente (en partie) Y. Mais elle n'est pas uniquement cela. À la page suivante, avec force recours au lexique religieux, elle est décrite au lecteur comme une véritable déesse :

E os ombros nus : quando falo dos ombros nus estou a pensar também na nudez de tudo o resto.
O *deslumbramento*, a renovada surpresa, de vê-la entrar aqui no atelier, *luminosa* e plácida, como se fosse uma *deusa* que só por engano anda vestida.
O *júbilo* de assistir, minutos depois, nesse divã, nesta poltrona, à sua rápida metamorfose em comovedora bacante, quase aterrada por assim se descobrir.
O *religioso furor*, mas também a lucidez de ser eu próprio e provocar essa metamorfose, de participar activamente na *liturgia* desse *delírio*.
O *orgulho*, enfim, de melhor ainda lhe contemplar, depois do auge, o grande corpo devastado e todavia *renascido*³⁶⁸. (p. 12, nous soulignons)

Notons en outre que le Y, ou du moins sa représentation graphique, est souvent utilisé pour représenter le sexe féminin. Y est donc la Femme universelle par synecdoque (transcendance), mais cette synecdoque repose sur le rappel à l'appareil génital (corporalité). Le cœur de notre analyse se situera dans la perpétuelle oscillation entre ces deux pôles à laquelle Y est soumise, mais permettons nous tout d'abord une brève digression qui nous aidera à mieux cerner le caractère de l'œuvre et de son auteur.

³⁶⁷ Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira : Poète portugais, européen et citoyen du monde*, op. cit., p. 56.

³⁶⁸ « Et les épaules nues : quand je parle des épaules nues je pense également à la nudité de tout le reste. L'émerveillement, la surprise renouvelée, de la voir entrer ici dans l'atelier, lumineuse et placide, comme si elle était une déesse qui était habillée seulement par méprise. La jubilation d'assister, quelques minutes plus tard, sur ce divan, sur ce fauteuil, à sa rapide métamorphose en émouvante bacchante, presque atterrée de devoir se découvrir ainsi. La religieuse fureur, mais également la lucidité, de provoquer moi-même cette métamorphose, de participer activement à la liturgie de ce délire. L'orgueil, enfin, de pouvoir encore mieux la contempler, après l'orgasme, le grand corps dévasté, et toutefois ressuscité ».

3.8.2. Parenthèse : Mourão-Ferreira, entre lusitanité et cosmopolitisme

Y est également une figure du cosmopolitisme, thème cher aux yeux de Mourão-Ferreira. Effectivement, une des premières indications que le narrateur nous donne d'Y est que celle-ci est étrangère :

Estrangeira, sim. Ou em parte estrangeira. Do lado do pai, uma bisavó e um bisavô portugueses, ambos oriundos daquela burguesia de ideias largas e de olho vivo para o negócio, depois nobilitada no tempo do liberalismo. Só nos derradeiros arrancos da última guerra, é que este ramo cosmopolita da família voltou aqui a enraizar-se : a própria Y já nasceu em Portugal ; e em Portugal tem passado as maiores temporadas da sua vida. Escandinava? Eslava? Inglesa, alemã ou norte-americana ? Não interessa³⁶⁹. (p. 12)

Cet extrait pourrait sembler anodin s'il ne mettait en exergue différents traits que l'auteur prête à l'étranger, la branche de laquelle descend Y étant marquée par les « idées larges » et le « cosmopolitisme ». Nous pourrions déduire plus loin dans le texte, au fur et à mesure de la lecture des petits billets qu'Y fait parvenir à Fernão, que celle-ci est française (ou du moins originaire d'un pays où l'on parle cette langue), la confusion dans l'usage des prépositions portugaises trahissant une émissaire francophone. Notons cependant que la provenance de tel ou tel pays n'a que peu d'importance pour Fernão : Y pourrait être scandinave, anglaise ou allemande, cela ne ferait aucune différence. Le point capital est d'appartenir à une autre nation que celle portugaise.

L'étranger occupe une place importante non seulement dans la pensée, mais également dans la vie de notre auteur. Mourão-Ferreira est un grand amant de l'Italie, pays qui revient souvent dans ses œuvres, mais également de la France et de l'Europe en général. Il est on ne peut plus sceptique vis-à-vis du salazarisme et spécialement de sa politique isolationniste qui coupe tous liens culturels avec un continent dans lequel le petit état enclavé dans l'Espagne avait eu une chance de s'intégrer avant le coup d'État militaire de 1926. Dans sa jeunesse, Mourão-Ferreira travaille comme assistant à la faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne. Il connaît un rapide succès grâce à ses poésies et devient secrétaire général de la Société Portugaise des Auteurs³⁷⁰. Il voyage ainsi beaucoup en Europe et devient un critique actif, à travers sa poésie et ses paroles

³⁶⁹ « Étrangère, oui. Ou en partie étrangère. Du côté du père, une bisaïeule et un bisaïeul portugais, tous deux natifs de cette bourgeoisie aux idées larges et à l'esprit affuté pour le commerce, par la suite anoblie au temps du libéralisme. C'est seulement durant les ultimes soubresauts de la dernière guerre que cette branche cosmopolite de la famille revint ici pour s'enrichir : Y elle-même naquit au Portugal ; et au Portugal elle avait passé la plus grande partie de sa vie. Scandinave ? Slave ? Anglaise, allemande ou américaine ? C'est sans importance ».

³⁷⁰ Pour ces questions voir Da Silva, L., "Un itinéraire culturel tourné vers l'étranger : dilettantisme et humanisme", in *David Mourão-Ferreira, op. cit.*

de *fado*, du régime salazariste. Pour ce faire, il se sert de ses outils favoris, l'amour et l'érotisme :

Le propre thème de l'amour ou de l'érotisme, fréquent dans ma poésie, a aussi sa teneur politique et même historique. Tout le faux moralisme de *l'Estado Novo* se manifestait ainsi dans le tabou de l'érotique, et l'exprimer, de façon autant que possible libre, était une forme de protestation, de subversion³⁷¹.

Da Silva ajoute :

L'utilisation de thèmes comme l'homosexualité, par exemple dans les nouvelles *Nem Tudo é Historia* ou *Trepadeira Submersa* d'*Os Amantes*, relève de cette provocation et de cette revendication de liberté, la liberté sexuelle étant le symbole d'une liberté plus générale d'expression et de comportement³⁷².

Ce phénomène se manifeste également dans le roman que nous allons analyser, roman dans lequel le chapitre XXXI s'ouvre sur le dépucelage du protagoniste, alors adolescent, par la couturière de la famille. C'est l'occasion pour Mourão-Ferreira de se moquer du puritanisme bourgeois et de la cellule familiale de cette classe qui devrait être un parangon irréprochable de vertu.

Notre auteur regarde donc vers l'Espagne, la France ou l'Italie qu'il insère dans ses œuvres. Il ne s'agit pas là d'un simple penchant pour l'exotisme ou le folklore, mais d'exemples démocratiques à suivre pour le Portugal : l'étranger y est valorisé comme terre d'évasion, tout comme pouvait l'être par exemple la dimension du rêve, dimension qui était moins facilement sanctionnée par la censure, très présente dans les nouvelles de Mourão-Ferreira précédant la chute de *l'Estado Novo*. Malheureusement, cette faculté de rêver a été perdue par les Portugais, selon les paroles de l'auteur³⁷³, à l'ère du conformisme et de la massification des comportements. Ses écrits ont donc également pour but de réhabiliter cette contrée oubliée, mais nous reviendrons là-dessus. Y, nous l'avons dit, est une femme étrangère, elle ne parvient d'ailleurs jamais à prononcer correctement le prénom du narrateur à cause de la nasale qui le clôt et commet des erreurs de syntaxe dans les billets qu'elle lui envoie. Elle est d'une très grande beauté, son ingénuité est charmante et elle est très libre sexuellement.

Les femmes étrangères se trouvent valorisées dans l'œuvre de David Mourão-Ferreira. Elles sont belles et plus libres que les femmes portugaises soumises dans leur grande majorité à une morale puritaine et à une éducation très rigide. Ainsi, au début du chapitre VI d'*Um Amor Feliz*, est dépeinte

³⁷¹ "O Canto de Eros", *J/L*, 31/01/96, cité in Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira, op. cit.*, p. 65.

³⁷² Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira, op. cit.*, p. 65.

³⁷³ Voir *ibid.*, p. 67.

la Lisbonne des années 50 avec ses interdits sexuels et ses préjugés à travers le portrait de la femme du narrateur lorsqu'elle avait vingt ans³⁷⁴.

Les libertés individuelles sont fortement valorisées dans l'œuvre de Mourão-Ferreira : la dictature empêchait les citoyens portugais de s'exprimer, de voyager, de vivre, et même de penser tel qu'ils l'entendaient. La société des loisirs qui lui a succédé a généré, chez pour les rares personnes à l'aise financièrement tout du moins, un snobisme généralisé et une effarante superficialité qui a contaminé les cercles fréquentés par le narrateur. Ce dernier peine donc à trouver dans son pays natal des personnes qu'il pourrait juger de façon favorable. C'est donc tout naturellement qu'il se tourne vers l'étranger, une terre où existent encore des personnes aux « idées larges ». Dans cette optique, le cosmopolitisme est vu comme modèle et même comme moyen de régénérescence d'un Portugal moribond.

Toutefois, « l'étranger occupe une place ambivalente dans son œuvre. Il est à la fois un modèle, un cadre et une source d'inspiration, mais en même temps, il suscite une critique lorsqu'il se relève trop envahissant³⁷⁵ ». Et c'est de ce phénomène qu'est symptomatique « aquela sanguenta mixórdia de borracha esponjosa e de nervos picados, pomposamente apresentada sob o pseudónimo de *hamburger*³⁷⁶ » que le narrateur ingurgite au milieu du récit (p. 110). L'étranger est bien entendu également représenté dans ce récit par le couple sud-américain, tant antipathique à Fernão, et que celui-ci rebaptise les « incas » ou les « aztèques ». Le patron du salon de coiffure, où il a l'habitude de se rendre est également la cible de ses foudres : Palminha (c'est le nom du patron) a hérité de son père le salon de coiffure qu'il a dans un premier temps baptisé « Barberia Palma ». Avec le passage des ans, le salon change plusieurs fois de nom. Il va être rebaptisé une première fois « Salão Palm Beach », avec la mention « Cabeleiro de Homens ». Les langues anglaise et française prenant petit à petit le dessus sur la langue portugaise, le salon s'appelle successivement « Palm's, salon de coiffeur » puis finalement « Palm's, Men's hair Stylist » avec un « *lettering* actualisé ». Au passage, Palminha a réussi à agrandir son salon grâce à « des manigances d'achat et de vente d'actions » (p. 171). Le coiffeur arriviste est le parfait exemple de la victime de la société moderne qui utilise les anglicismes jusqu'à la caricature et dont l'unique

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁷⁶ « cette sanguinolente mixture de caoutchouc spongieux et de nerfs, pompeusement présentée sous le pseudonyme de *hamburger* ».

préoccupation est celle d'agrandir son négoce. Mais arrêtons là notre digression et revenons à la relation narrateur – Y.

3.8.3. Fernão, séducteur impénitent ou Œdipe non résolu ?

Fernão est donc, à premier abord, un véritable Don Juan, un séducteur impénitent. Bien qu'il soit émerveillé devant la beauté presque divine d'Y, certaines de ces réflexions trahissent un esprit tout attaché au jeu la séduction : « Aí está outra coisa : a idade. Tanto come o nome, ainda menos que o nome, também a idade não deveria ter grande importância. Mas tem. Oh, se tem³⁷⁷ ! » (p. 13). Lui-même se présente comme un grand charmeur, évoquant volontiers son passé érotique et énumérant ses nombreuses conquêtes à você. Pourtant, au fur et à mesure que progresse le récit de sa relation avec Y, une présence, presque inquiétante, va s'affirmer petit à petit, celle de sa mère. Cette dernière, qui n'apparaît en personne que tardivement dans le récit, révèle un pan moins glorieux des conquêtes de Fernão : celle de ses insurmontables difficultés à entrer dans l'âge adulte et la recherche qui en découle d'un substitut maternel. Pour le dire avec les mots de Teresa Martins Marques : « Se Y é clave de Sol, a mãe é chave de sombra que o narrador transporta, porque não soube, não quis, ou não pôde fazer a *sevrage* que sempre teira de ser feita, para se ser adulto. Fernão cresceu em idade cronológica, mas não cresceu em idade emocional³⁷⁸ ».

Directement après ses considérations sur l'importance de l'âge chez une femme, Fernão se remémore un lointain souvenir d'enfance marqué par l'attitude moqueuse de son beau-père vis-à-vis de lui (nous apprendrons plus tard que son père biologique a été tué par une balle perdue sur la praça do rato). Son beau-père, qui demeure durant l'enfance de Fernão « o senhor doutor » et avec qui il n'a jamais réussi à entretenir de véritable lien affectif (pp. 47-48), peine donc à tenir le rôle de figure paternelle. Dans le souvenir de Fernão, alors que celui-ci connaît son premier amour, le docteur tient des propos terriblement blessants sur l'élue de l'adolescent : « O meu padraço, por sua vez, designava a minha amiga como “esse pau de virar tripas” ; e punha em dúvida que

³⁷⁷ « Il y a encore une autre chose : l'âge. Tout comme le nom, encore moins que le nom, l'âge lui aussi ne devrait pas avoir grande importance. Mais il en a. Oh combien il en a ! ».

³⁷⁸ In “Regressando à Mater”, *op. cit.*, p. 625. L'expression “chave de sombra”, inventée en l'occurrence par Martins Marques est intraduisible en français, elle renvoie à l'idée d'un outil pour se protéger, mais “sombra” signifie également bien sûr “sombre” : « Si Y est la clé de sol, la mère est la [chave de sombra] que le narrateur transporte, car il n'a pas su, pas voulu ou n'a pas pu effectuer le sevrage qui doit être effectué afin de devenir adulte. Fernão a grandi en âge chronologique, mais n'a pas grandi en âge émotionnel ».

alguém de bom gosto pudesse “achar graça aquele cabide” » (p. 13). Le docteur fait certes quelques efforts pour amadouer l’enfant, mais demeure fondamentalement froid vis-à-vis de lui. Cette absence de père va pousser Fernão toujours un peu plus dans les bras de sa mère, figure qui va occuper pour lui une place par trop essentielle et, de ce fait, l’empêcher de ne jamais véritablement grandir, l’enfant-Fernão étant perpétuellement à la recherche d’une nouvelle mère.

Voyons par exemple cette singularité qui le pousse à appeler sa femme « a minha pediatra ». Cette dernière est donc désignée presque systématiquement comme pédiatre (métier qu’elle exerce effectivement), mais également comme *la pédiatre de Fernão*. Elle occupe vis-à-vis de lui le rôle de mère. Tous deux n’ont d’ailleurs plus aucun rapport sexuel. Ce rapport parent-enfant, s’illustre également dans le comportement du sculpteur, par exemple lors de cette soirée où lui et sa femme rencontrent você et son mari. Le mari de você est également pédiatre, en plus d’être le collègue de la femme de Fernão. Lorsque ce dernier se trouve en compagnie de você durant la réception des « aztèques » où il rencontre Y, il adopte, tout comme son amie d’ailleurs, une attitude puérile : ils se mettent à critiquer leur mari et leur femme respectifs et se mettent à rire dans leur dos. Você lui fait d’ailleurs remarquer : « olhe que estamos a ser mauzinhos », « attention, nous commençons à être de petites pestes » (p. 24). Fernão relève également, plus en amont dans le récit, qu’aucun d’eux n’a d’enfant : « O facto imagina-se ! – de ela e eu *não termos filhos* » (p. 88) et c’est là l’auteur qui donne encore plus de poids à cette information en la mettant en italique. Ils ne pourraient effectivement en avoir, tous deux étant dépendants « da meu pediatra e da seu pediatra ». Le double rôle que joue la femme de Fernão, à la fois mère et épouse, s’affirme tout au long du roman. Un autre exemple révélateur apparaît lorsque son mari lui compte ses mésaventures amoureuses avec Lidia « na verdade Laurentina ». Telle une mère aimante, elle adopte immédiatement une attitude protectrice envers l’enfant-Fernão qui a été trompé sur l’âge de la « créature » qu’il pensait bien plus jeune : « Palavra que é só curiosidade, não tenho nada contro ela. [...] Aquela sujeita parece que te come com os olhos. [...] Não tira os olhos de cima de ti... Deus me perdoe, mas tem todo o ar de quem *come criancinhas*³⁷⁹ » (p. 39, nous soulignons).

³⁷⁹ « Je donne ma parole que c’est seulement de la curiosité, je n’ai rien contre elle. [...] Celle-là, on dirait qu’elle te mange des yeux. [...] Elle n’arrête pas de regarder... Dieu me pardonne, mais elle a tout l’air d’une qui *mange les petits enfants* ».

S'agit-il vraiment seulement de curiosité de la part de la femme de Fernão ? Certes, tous deux ne sont pas encore mariés au moment de cet épisode, mais elle pourrait ressentir de la jalousie vis-à-vis d'une femme lorgnant sur son futur mari. La suite du texte nous prouve qu'elle est sincère : elle ne témoigne jamais d'une quelconque jalousie envers Fernão, car un tel sentiment relèverait de l'inceste³⁸⁰. Elle ne réprimande d'ailleurs jamais son mari ni à propos du fait qu'il la trompe constamment ni pour le peu de temps qu'ils passent ensemble (leur dernier voyage ensemble date de vingt ans)³⁸¹. Leur entourage se rend également compte de cette situation plus qu'ambiguë : quand il évoque le fait que et lui et você n'ont pas d'enfant, celle-ci réplique : « Que ? Que bobagem tá dizendo aí ? Tu quer é ser sempre filhino [da sua mulher]³⁸² » (p. 88). Ce rapport de dépendance maternelle semble être inscrit jusque dans les astres. En effet, Fernão, grand lecteur de l'horoscope, cherche à savoir quel avenir connaîtra sa relation avec Y. Il est Taureau ascendant Poisson tandis qu'Y est Cancer ascendant Scorpion. Une mauvaise surprise l'attend à la lecture d'un magazine : son signe est particulièrement attiré par celui de la vierge. Sans surprise : « para não falar já da inexistência de virgens no mundo de hoje, Virgem é o signo da minha mulher³⁸³ » (p. 124). Même son horoscope souligne qu'avant d'être attiré par les autres femmes, Fernão est attiré par sa femme-mère, cette dernière étant en outre représentée sous le signe de la virginité, qualité que tout garçon prête automatiquement à sa mère dans ses premières années. Sa femme est parfaitement consciente de cette situation, au contraire de Fernão. Celui-ci pense que sa femme le laisse agir à sa guise, car elle pourrait le perdre si elle lui reprochait sa conduite, mais il est ainsi bien loin de la vérité :

Tudo aponta noutro sentido : ela faz de conta que não existe, sendo ela quem o controla com uma aparente permissividade. Falso poder o de Fernão com as mulheres. A ligação tem vínculo legal forte mas é de corrente fraca : “Em dez anos de casados, é a primeira vez que estamos juntos no estrangeiro”. Ela conhece bem a incapacidade dele para pôr fim ao casamento, por mais que em certos momentos o possa desejar. O forte deste homem não é a capacidade de escolher ; por isso mais não faz do que acumular. Fernão desconhece a tirania da passividade, não tomando dele conhecimento³⁸⁴.

³⁸⁰ Voir Martins Marques, T., “Regressando à Mater”, *op. cit.*, p. 632.

³⁸¹ « - Sabes há quantos anos é que lá estivemos os dois ? - Deve ter sido há muitos. - Vai fazer vinte », « - Sais-tu combien de temps cela fait que nous étions là-bas tous les deux ? - Cela doit faire longtemps. - Cela va faire vingt ans » (p. 146).

³⁸² Mourão-Ferreira, D., *Um Amor Feliz*, *op. cit.*, p. 88, « Quoi ? Quel bobard est-ce que vous racontez ? Vous êtes toujours le petit enfant de votre femme ».

³⁸³ « Sans même parler de l'inexistence des vierges dans le monde d'aujourd'hui, Vierge est le signe de ma femme ».

³⁸⁴ Martins Marques, T., “Regressando à Mater”, *op. cit.*, p. 630, « La réalité est toute autre : elle agit comme s'il n'existait pas, c'est elle qui le contrôle avec une apparente permissivité. C'est le faux pouvoir de Fernão sur les femmes. Leur rapport est uni par des liens légaux forts, mais le courant est faible : “En dix ans de mariage, c'est la première fois que nous nous trouvons ensemble à l'étranger”. Elle connaît

La figure de Fernão comme mâle alpha est fortement écornée par ces révélations. Il n'est en rien maître de lui dans sa multiplication de conquêtes, il est en réalité soumis à la « tyrannie de la passivité » et ne fait « qu'accumuler » au lieu de choisir. Il est victime sans le savoir, comme d'ailleurs son homologue Don Juan, de ce que les Grecs nommaient *akrasia* et *akolasia*³⁸⁵. Il souffre tout en ayant le sentiment de triompher. Lucia da Silva note également : « Il n'y a pas de donjuanisme chez David Mourão-Ferreira. Au contraire, les personnages de séducteurs sont la plupart du temps caricaturés dans la mesure où ils apparaissent sous la forme populaire du mythe, de laquelle est retirée toute définition métaphysique³⁸⁶ ». Sa femme qui le traite de « clown » de manière répétée n'est, elle, pas dupe. Cette accumulation se retrouve jusque dans la conception de son art :

E depois, ou antes, como se já isto não bastasse, aquela necessidade de uma espécie de orgasmo, de repetido orgasmo, que tanto existe no desejo de atirar umas palavras contra as outras como na fúria de fundi ou de confundir uns quantos materiais de natureza muito diversa³⁸⁷. (p. 19)

Cet orgasme répété, cette volonté d'unir de manière répétée des mots de natures diverses ne nous rappellent-ils pas la fuite des signifiants dont parlait Lacan³⁸⁸ ?

Nous pourrions citer de nombreux autres exemples témoignant de l'infantilité du sculpteur, par exemple le chapitre XXVI où Fernão décrit sa relation avec les trois tantes de sa femme, qui ont fini par « l'adopter » et par enseigner à leur nièce son futur rôle de mère : « Era isso ; é isso : mãe. Com as tuas tias é que tu aprendeste a ser mãe. Com todas elas principiaste a fazer o tirocínio do que virias a ser para mim e para os teus alunos, para os teus doentes, os teus assistentes³⁸⁹ » (p. 11). Il est temps cependant pour nous de revenir à la mystérieuse Y.

bien son incapacité à mettre un terme à leur mariage, même s'il pourrait éventuellement le désirer. Le point fort de cet homme n'est pas de choisir ; c'est pour cette raison qu'il ne fait qu'accumuler. Fernão méconnaît la tyrannie de la passivité, n'en ayant aucunement conscience ».

³⁸⁵ Voir Foucault, M., « La problématisation morale des plaisirs : Liberté et vérité », in *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

³⁸⁶ Da Silva, L., « L'amour et l'Occident : Don Juan et Tristan », in *David Mourão-Ferreira, op. cit.*, pp. 109-110.

³⁸⁷ « Et après, ou avant, comme si cela ne suffisait pas, cette nécessité d'une espèce d'orgasme, d'orgasme répété, qui est si fortement présent dans le désir d'attirer les paroles les unes contre les autres comme dans la furie de fondre ou de confondre des matériaux de natures diverses ».

³⁸⁸ Voir *supra*, p. 47.

³⁸⁹ « C'était cela, c'est cela : la mère. C'est avec tes tantes que tu appris à être mère. Avec elles tu commenças à faire l'apprentissage de ce que tu allais être pour moi et pour tes élèves, pour tes malades, pour tes assistants ».

3.8.4. Y, déesse et humaine

Nous l'avons esquissé plus haut, une des lignes directrices du roman qui nous occupe est l'oscillation entre le sacré et le profane, et Y se trouve être au centre de cette oscillation. Fernão est à la recherche d'une chose (si l'on excepte le retour dans le giron maternel), la Beauté : « Quanto mais os anos passam, mais os anos passam mais me interessa encontrar, na própria vida, aquela chamada Beleza – se possível com B grande – de que pareço fazer troça em quase todos os “objectos” que me saem das mãos³⁹⁰ » (p.°19). Ces « objets » que crée Fernão sont problématiques à ces yeux, il ne sait s'il doit les appeler « *hobbyjectos* » ou « *hollyjectos* » (p. 19). Dans l'art également se pose la question de l'appartenance au sacré ou au profane. Ce phénomène s'illustre également lorsque Fernão, aux prises avec une statue et voulant évacuer la tension qui l'habite s'écrie tour à tour « Ah ! deusa ! » et « Ah ! putinha ! » (p. 29). Mais Fernão sent que le profane l'emporte dans ses sculptures : les *hollyjectos* ne font que singer la grande beauté pour ne représenter la plupart du temps qu'un *hobbyjecto* qui n'a que l'intérêt de lui assurer de confortables revenus grâce à son « marchand de Lausanne » qui lui garantit « une petite fortune » par la vente de ses œuvres. Nous apprendrons d'ailleurs quelques pages plus loin, et à ce point du récit nous ne pouvons nous douter de l'importance capitale de cette information que Fernão est en réalité un « écrivain frustré » (p. 24). Lorsqu'Y entre véritablement dans le récit, elle reprend à son compte la dichotomie que la sculpture avait posée :

A insatisfação com a arte escultória leva Fernão a enunciar uma interessante reflexão acerca do estatuto dos seus “objectos” artísticos. Nomeando-os ora de “*hobbyjectos*”, ora de “*hollyjectos*”, e hesitando nessas designações assumidas cumulativamente, estabelece um horizonte para a arte que recobre simultaneamente o sagrado e o profano, num diálogo entre a vida sensível, o prazer, o divertimento e a transcendência [...]. O interesse desta concepção de arte não diz apenas respeito à sua eficácia, concretizada nessa indefinível figura que é Y, a mulher e a deusa; a importância desta poética prende-se com o modo como, no interior da narrativa, se relacionam, centrando-se no narrador, a escultura e a literatura³⁹¹.

³⁹⁰ « Plus les années passent, plus il m'intéresse de rencontrer, dans ma propre vie, celle que l'on nomme Beauté – possiblement avec un B majuscule – dont j'ai l'impression de me moquer à travers presque tous les objets qui me sortent des mains ».

³⁹¹ Minhoto Marques, J., “A Verdade da Ficção em *Um Amor Feliz* de David-mourão-Ferreira”, in Petrov, P. (dir.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2008, p. 89, « L'insatisfaction vis-à-vis de la sculpture pousse Fernão à énoncer une réflexion intéressante à propos du statut de ces “objets” artistiques. En les appelant tour à tour “*hobbyjectos*” et “*hollyjectos*”, et en hésitant dans ces désignations assumées cumulativement, il établit un horizon pour l'art qui recouvre simultanément le sacré et le profane, dans un dialogue entre la vie sensible, le plaisir, le divertissement et la transcendence [...]. L'intérêt de cette conception de l'art ne porte pas uniquement sur son efficacité, concrétisée dans cette figure indéfinie qu'est Y, la femme et la déesse ; l'importance de cette poétique réside dans le mode avec lequel, à l'intérieur de la narration, elle établit un lien, en se concentrant sur le narrateur, entre la littérature et la sculpture ».

Nous reviendrons en fin de chapitre sur les deux formes d'art. Voyons d'abord de plus près comment est introduite Y.

Os olhos, enormes, inexcelsivelmente bem talhados, mais que verde, mais que azuis, na zona do inverosímil, já à beira do impossível. Tenho aí, dentro dessas pastas, dezenas ou até centenas de esboços, uns com o modelo à vista, outros bosquejados de memória, do pescoço da Y, dos ombros e do peito da Y, dos braços da Y, de todo o corpo da Y. Só nunca me atrevi a desenhar-lhe o rosto. Muito menos os olhos³⁹². (p. 19)

L'auteur insiste souvent sur ce côté inaccessible d'Y. Celle-ci est à la limite de l'impossible, de l'irréel, telle une apparition divine, d'où l'impossibilité pour l'artiste de représenter son visage. Notons au passage que plusieurs religions interdisent la représentation de la figure divine. Petite curiosité, les yeux qui changent de couleurs étaient également évoqués chez Moreau à propos de Julie Malchair : « Son œil, d'une somptuosité hagarde, s'est placé au centre du groupe. [...]. Ses lueurs, d'une eau rare, semblaient tourner sur elles-mêmes, en passant du vert au gris, puis au bleu, sous les cils sombres » (*Julie ou la dissolution*, p. 22). Y contraste d'ailleurs fortement avec la médiocrité ambiante de la haute société lisboète, environnement quotidien du narrateur malgré ses remontrances répétées envers ce milieu. Lorsque Fernão et sa femme se rendent à la première réception des diplomates latino-américains, celui-ci ne cache pas son mépris pour cette grotesque et artificielle représentation :

Um daqueles casais [os diplomatas] que devem dar-se ao pacientíssimo trabalho, semanas a fio, de criteriosamente agrupar esses manequins em alegóricas parselhas, conjugais ou não, para que do modo mais adequado eles representem, sei lá, a Política, a Literatura, a Diplomacia e a Técnica, a Economia e o Foro, a Música e a Indústria, a Televisão, os Transportes, o Turismo, o Teatro, o Toureiro³⁹³. (*Um Amor Feliz*, p. 22)

En acceptant de participer à cette mascarade, le narrateur se fond dans la masse. Mais ce n'est pas le cas d'Y qui est incapable (par intermittence du moins) de s'abaisser au monde terrestre :

Nessa noite se não me engano, a minha mulher e eu simbolizaríamos a Medicina e a Arte : tudo era demasiado genérico para que pudéssemos simbolizar, mais especificamente, a Pediatria e a Escultura. E, quando por fim chegou aquele casal de estrangeiros relativamente aporluguesados [...] ninguém terá ficado com grande dúvidas : se o marido representava a Finança, a Agricultura ou o Investimento

³⁹² « Les yeux, énormes, remarquablement bien taillés, plus que verts, plus que bleus, proches de l'in vraisemblable, à la limite de l'impossible. J'ai ici, dans ces cartables, des dizaines voire des centaines d'esquisses, certaines exécutées avec le modèle sous les yeux, d'autres en farfouillant dans ma mémoire, du cou d'Y, des épaules et de la poitrine de Y, des bras d'Y, de tout le corps d'Y. Jamais par contre je n'ai osé dessiner son visage. Encore moins ses yeux ».

³⁹³ « Un de ces couples [les diplomates] qui devaient se dédier au minutieux travail, durant des semaines d'affilée, de regrouper méticuleusement ces manequins en paires d'allégories, mariés ou non, afin qu'ils représentent de la manière plus adéquate, en étant là, la Politique, la Littérature, la Diplomatie et la Technique, l'Économie et le Barreau, la Musique et l'Industrie, la Télévision, les Transports, le Tourisme, le Théâtre, la Corrida ».

Estrangeiro, a mulher, essa, não poderia ali comparecer senão como perfeita imagem da Beleza³⁹⁴. (p. 22)

Ce contraste et cette perfection sont mis en exergue de manière encore plus évidente lors de la deuxième réception organisée par les diplomates. L'amour pour cette femme est alors définitivement conçu comme une élévation au-dessus de la masse du commun des mortels :

Confrontando com casos que tais é que o meu amor pela Y ganhava subitamente uma auréola mais luminosa, uma como que dimensão de absoluto. [...] O que entre nós ocorria mostrava-se de facto incompatível com a mascarada do meio social que até certo ponto nos era comum³⁹⁵. (p. 100)

C'est également lors de cette réception que Vana, une amie de Fernão, fait ce commentaire à propos d'Y : « Linda. Realmente linda. Mas parece a Morte³⁹⁶ » (p. 108). Cette remarque ne nous rappelle-t-elle pas les mots prononcés à propos de Julie Malchair³⁹⁷ ? Presque inhumaine, d'une beauté qui conduit fatalement à la mort ? Mais Y n'est pas seulement l'image parfaite de la Beauté, elle est également une jeune femme faite de chair et d'os. Elle se présente comme une jeune fille dont l'ignorance est charmante et non privée d'intelligence pratique : « Sabe que não conheço nenhum trabalho do senhor. A culpa é minha. Sou muito ignorante³⁹⁸ » (p. 25). Teresa Martins Marques rappelle, à juste titre, le parallèle avec Marilyn Monroe : « Beleza e ingenuidade, verdadeira ou fingida, funcionam como *cocktail* de explosiva sedução. Lembro, a este respeito, o portentoso papel de belíssima ingénua, desempenhado por Marilyn Monroe, na personagem de Elsie Marina, nó classico *The Prince and the Showgirl*³⁹⁹ ». Mais, dans un premier temps, Fernão fait fi de cela pour ne voir Y qu'uniquement composée de « la matière des dieux » (p. 25). Il se focalise sur sa perfection et rêve déjà d'une idylle avec elle : lorsque, peu avant la fin de la réception, ils échangent leurs sentiments sur l'Italie, pays que tous deux apprécient énormément, Y

³⁹⁴ « Dans cette nuit, si je ne me trompe, ma femme et moi symbolisons la Médecine et l'Art : tout était trop générique pour que nous puissions symboliser, plus spécifiquement, la Pédiatrie et la Sculpture. Et, quand finit par arriver ce couple d'étrangers relativement emportuguisé [...], personne n'aura eu de doutes : si le mari représentait la Finance, l'Agriculture et l'Investissement Étranger, la femme, elle, ne pouvait apparaître d'une autre manière que comme la parfaite image de la Beauté ».

³⁹⁵ « C'est en le comparant avec de tels cas [les couples de convives] que mon amour pour Y gagnait subitement une auréole plus lumineuse encore, une sorte de dimension d'absolu. [...] Ce qui se passait entre nous était de fait incompatible avec la mascarade, avec la mascarade du milieu social qui jusqu'à un certain point nous était commun ».

³⁹⁶ « Belle. Vraiment belle. Mais elle ressemble à la Mort ».

³⁹⁷ Voir *supra*, p. 174.

³⁹⁸ « Vous savez que je ne connais aucun de vos travaux ? C'est de ma faute. Je suis très ignorante ».

³⁹⁹ « Regressando à Mater », *op. cit.*, p. 636, « Beauté et ingénuité, véritable ou feinte, fonctionnent comme un cocktail explosif de séduction. Je rappelle, à cet effet, le mémorable rôle de beauté ingénue, créée pour Marilyn Monroe, du personnage Elsie Marina, dans le classique *The Prince and the Showgirl* ».

prononce cette phrase sibylline qui devient par la suite leur réplique favorite « Roma, para sempre ». Fernão adopte immédiatement ces mots qui ne sont autres que l'anagramme de « amor para sempre », l'amour pour toujours.

Au chapitre V, Y se rend pour la première fois dans l'atelier de Fernão, tout de suite leurs mains s'enlacent et tous deux commencent à s'embrasser. Y est symboliquement placée sur un piédestal lorsqu'elle se présente devant le sculpteur : « É um tudo-nada, mais alto que eu⁴⁰⁰ » constate ce dernier (p. 34). Mais, très rapidement, Y descend de son socle :

E já nos estamos a beijar. E não só com as bocas : com os dedos também, que vão de leve modelado o volume das testas, o relevo das pálpebras, o contorno das orelhas, a espessura dos cabelos. É como se fôssemos afinal uma cega e um cego, de há muito conhecidos, de há muito separados, que ainda mal acreditam no milagre de se reencontrarem. E cegos, às cegas, mutualmente nos arrastamos, ou nos deixamos conduzir, desde a entrada até aí, aos pés do divã. Então, sem se curvar, socorrendo-se apenas da pressão de cada um dos calcanhares sobre o outro, liberta-se de ambos os sapatos. Agora, sim, estamos exactamente na mesma altura⁴⁰¹.

Cet instant de symbiose parfaite, ces deux aveugles qui se connaissent depuis toujours et qui sont miraculeusement réunis ont justement interpellés Lucia Da Silva qui souligne le parallèle de ce passage avec celui de la prise de parole d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon. Car Mourão-Ferreira, fidèle à son époque à ce propos, tient à « réhabiliter l'érotisme » et « un amour de la femme anti platonique et charnel » :

[Mourão-Ferreira] est en effet sensible à la conception que les Surréalistes se font de l'amour. Contre la tradition qui prétendait qu'on ne peut unir que les âmes, ils posent l'amour sexuel comme idéaliste, fusionnel et extatique. La fusion rêvée depuis l'androgynisme platonicien est toujours recherchée au 20^e siècle par les Surréalistes, mais non plus tant dans les âmes que dans les corps. Pour Breton, l'amour, comme la poésie, est un "court-circuit" qui donne sens à la vie. L'amour fou de Breton a un volet mystique, mais ce mysticisme est d'essence sexuelle et correspond à une sublimation de la chair. On trouve une conception de l'amour semblable dans l'œuvre de David Mourão-Ferreira⁴⁰².

Dès leur deuxième rencontre, Y et Fernão deviennent amants. Ils pratiquent l'adultère, mais sans l'ascèse du désir qui caractérisait Tristan et Iseult. Le mythe est profané, car l'ascèse n'est plus au goût du jour. Mais ce roman est bien plus subtil qu'il ne pourrait paraître lors d'une rapide lecture superficielle : il s'agit plus d'une actualisation du

⁴⁰⁰ « Elle est un rien plus grande que moi ».

⁴⁰¹ Mourão-Ferreira, D., *Um Amor Feliz*, op. cit., p. 34, « Et tout de suite nous sommes en train de nous embrasser. Et pas seulement avec la bouche : avec les doigts aussi, qui modèlent légèrement le volume des fronts, le relief des paupières, le contour des oreilles, l'épaisseur de cheveux. C'est comme si nous étions au final un aveugle et un aveugle, qui se connaissent depuis longtemps, qui ont été séparés depuis longtemps, qui ne parviennent encore à croire au miracle d'être réunis. Et aveugles, à l'aveuglette, nous reculons mutuellement, ou nous nous laissons conduire, depuis l'entrée jusqu'ici, au pied du divan. Là, sans se courber, en s'aidant uniquement de la pression de chacun des talons sur l'autre, elle se libère de ces deux chaussures. Maintenant, oui, nous sommes exactement à la même hauteur ».

⁴⁰² Voir David Mourão-Ferreira, op. cit., p. 139.

mythe que d'une vile profanation. La construction complexe du personnage d'Y en est la preuve. Voyons à présent l'autre facette de ce dernier, celui de la corporalité et de la femme-objet.

Nous avons déjà parlé du sac *Hermès* qu'Y porte toujours avec elle, accessoire incontournable de la femme-objet moderne. Au chapitre IX, la perfection quasi divine de la jeune fille commence lentement à s'effriter : Fernão, qui tient le châle blanc d'Y dans les mains et voyant cette dernière triste, tente de se livrer au jeu de « Roma para sempre » :

Limitei-me [...] a dizer “Roma” - como já era costume, também a propósito do xaile – e, desta vez, para ver se um pouco a desanuviava. Mas a Y, em lugar de entrar no jogo, em lugar de responder “para sempre”, como sempre igualmente acontecia, deixou escapar por entre os lábios esta simples informação, enquanto os olhos, nesse momento mais verdes que azuis, alternadamente fitavam os meus olhos e fitavam o xaile: “Foi numa *boutique* de Via Condotti”⁴⁰³. (p. 49)

Et c'est là la première fois (mais pas la dernière) qu'Y trahit son essence divine, l'être humain matérialiste qui est en elle ne cesse d'affleurer : au lieu de répéter son serment, sa promesse d'amour éternel, elle évoque une boutique d'une des rues les plus coûteuses de la ville éternelle.⁴⁰⁴ À partir de ce moment, la jeune femme fait voir toujours un peu plus son côté superficiel. Lorsque par exemple elle entretient le narrateur sur les maillots de bain : « Este ano já não ponho biquini. Ainda bem que voltaram a usar-se os *maillots*⁴⁰⁵ » (p. 63). C'est au même chapitre qu'elle questionne Fernão sur l'âge de você, percevant cette dernière comme une rivale, car plus jeune qu'elle (et n'oublions pas qu'Y n'a que trente-cinq ans et Fernão cinquante-six). Elle finit d'ailleurs par se jeter sur le divan en s'écriant « Ah ! Porquê ? Porquê ? Porque é que você não havia de me ter conhecido quando eu era mais nova⁴⁰⁶? » (p. 49). À noter que cette préoccupation occupe également Fernão qui, loin de considérer l'âge comme un élément secondaire, recherche des femmes jeunes afin de se sentir probablement jeune lui-même. En témoigne la chanson de Sinatra qu'il écoute dans sa voiture (p. 123), *You Make me Feel so Young*, dans le titre de laquelle, comme par un heureux hasard, la première lettre du titre comme du mot *Young* est un y. Nous avons là un bon exemple de

⁴⁰³ Mourão-Ferreira, D., *Um Amor Feliz*, *op. cit.*, p. 49, « Je me limitai [...] à dire “Roma” – comme il était coutume, également à propos du châle – et, cette fois, pour voir si cela la dériderait un peu. Mais Y, au lieu de jouer le jeu, au lieu de répondre “pour toujours”, comme cela se passait d'habitude, laissa échapper d'entre ses lèvres cette simple information, tandis que ces yeux, en ce moment plus verts que bleus, fixaient alternativement les yeux et le châle. “Ce fut dans une boutique de Via Condotti” ».

⁴⁰⁴ Voir également “Regressando à Mater”, *op. cit.*, p. 639.

⁴⁰⁵ « Cette année je ne porte pas de bikini. Même si les maillots sont revenus à la mode ».

⁴⁰⁶ « Ah ! Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ne m'avez-vous pas connue lorsque j'étais plus jeune ? »

la moquerie vis-à-vis du donjuanisme dont parlait Lucia Da Silva : Fernão-pygmalion créateur d'Y, artiste méprisant ceux qu'il côtoie (alors que rien ne l'oblige à le faire), n'est en fait qu'un vieux séducteur affrontant la fameuse crise de la cinquantaine et avec un complexe d'Œdipe non résolu prononcé, et de qui est de surplus en quête d'une cure de jouvence passant par la fréquentation de femmes plus jeunes que lui. Dans cette configuration, une femme-trophée telle qu'Y est parfaitement idoine pour atteindre ce but. Y se révèle en effet toujours plus comme étant une femme qui dépend entièrement des hommes qu'elle fréquente. La discussion qu'elle a avec Fernão à propos des vacances que tous deux devraient passer ensemble en est révélatrice (chapitre XXIII) : Y n'a aucune autonomie et laisse son mari lui dicter sa conduite. Jamais elle ne prend le risque de lui désobéir afin de se retrouver seule avec son amant.

Mais la chute de la déesse n'est jamais autant frappante qu'au chapitre XI que Martins Marques a d'ailleurs nommé (d'une manière quelque peu péremptoire à notre avis cependant et nous allons revenir sur ce point très vite) le « centre géométrique du roman⁴⁰⁷ ». Fernão constate que la voiture d'Y est immobilisée dans la cour de l'atelier et que la jeune femme demeure immobile dans l'habitacle du véhicule :

O Sol, nessa manhã de Junho, quase a pino mas ainda oblíquo (embora no relógio já passasse do meio-dia e meia-hora), ofuscava um pouco os vidros da janela e não me facilitava por aí além, sobretudo àquela distância, uma adequada percepção das coisas. Mas acabei por distinguir, dentro do carro, um irisado volume de cabelos louros ligeiramente inclinados sobre o volante⁴⁰⁸. (p. 58)

Le changement de saison, comme l'a noté Martins Marques⁴⁰⁹, correspond à un changement dans l'amour. Déjà Y, obsédée par la fuite du temps a perdu de sa superbe. Cette matinée de juin, au sortir de sa voiture, elle n'est qu'une femme-objet vieillissante comme les autres, elle n'est plus qu'une « déesse triste », un ange déchu marchant avec peine sous un soleil de plomb :

Sempre com extrema lentidão, meteu as chaves dentro da pequena carteira, lançou-a depois sobre o ombro esquerdo (de onda ficou suspensa por uma corrente), soergueu com a mão direita o saco do *Hermès* – que aliás parecia, mais pesado que de costume – e, em vez de atravessar a Praça em diagonal [...], encaminhou-se antes pelo paredão, ao longo do rio, com largas passadas imensamente vagarosas, de quando em quando respirando fundo, de quando em quando suspendendo a marcha, come se não só o saco lhe pesasse, como se também a terra e a proximidade do rio lhe travassem os passos, como se até o Sol e o céu lhe atirassem para cima dos ombros um invisível manto de fadiga, para não dizer de angústia. Trazia um vestido, verde ou azul, muito simples, que parecia feito de uma

⁴⁰⁷ Voir «Regressando à Mater», *op. cit.*, p. 640.

⁴⁰⁸ «°Le Soleil, en cette matinée de juin, presque à son point culminant, mais encore oblique (même si l'horloge indiquait déjà midi et demi passé), frappait les vitres de la fenêtre et, ainsi, surtout à une cette distance, me privait d'une perception adéquate des choses. Mais je finis par distinguer, à l'intérieur de la voiture, un volume irisé de cheveux blonds, légèrement inclinés sur le volant ».

⁴⁰⁹ «Regressando à Mater», in *Clave de Sol – Chave de Sombra*, *op. cit.*, p. 209.

espécie de malha de seda e cuja saia *évasée*, largamente ondulando, a cada passo, um pouco abaixo dos joelhos, mas ainda acentuava o aspecto hierático e pungente da sua marcha, que dir-se-ia, nessa manhã de Sol, a marcha ritual de uma deusa triste⁴¹⁰. (p. 59)

C'est d'ailleurs quelques pages plus loin que Y, emmenée par son mari qui doit s'absenter du Portugal, car ses trafics ont été mis à jour (le nom de la griffe *Hermès*, patron des commerçants et des voleurs, gagne encore un peu plus de sens), disparaît du récit pour laisser le devant de la scène à la jeune Zu. Si Y continue à obséder le narrateur, elle ne refait surface que dans la dernière partie du roman dont nous parlerons un peu plus loin.

3.8.5. Y comme figure maternelle ?

Ajoutons à cela qu'Y est également, au même titre que les autres femmes que Fernão a fréquentées, une figure maternelle. Lorsque Fernão se rend à la maison de retraite où se trouve sa mère, que note-t-il immédiatement lorsque celle-ci entre dans la pièce ? « Ao primeiro relance, o coração deu-me um salto : a Y, quando envelhecesse, poderia vir a parecer com ela⁴¹¹ » (p. 194). La première image, pour le moins étrange, qui lui traverse l'esprit à la vue de la vieille femme est Y. Mais le parallèle ne s'interrompt pas là. La mère de Fernão est bergamasque. Tout comme Y, elle n'est jamais parvenue à prononcer correctement le prénom de son fils « par faute de ce maudit diphtongue nasal » qui le termine : « Ah ! Morreira sem perder o sotaque da rapariguinha que tinha nascido em Bérghamo em 1905 [...]. O que em criança mais me espantava era que nem pronunciasse o meu nome como devia ser. E a Y? Alguma vez o conseguiria? Alguma vez o conseguiria⁴¹² ? » (p. 195). Enfin, la mère de Fernão porte un *tailleur* et a des yeux « verts ou bleus ». Tout en elle lui rappelle Y. Cette dernière ne serait donc qu'une femme parmi tant d'autres^o? La déesse, l'image parfaite de la beauté ne serait-elle

⁴¹⁰ « Toujours avec une extrême lenteur, elle mit les clés dans son petit sac à main, qu'elle lança par-dessus son épaule gauche (où il resta suspendu par une lanière), elle releva avec sa main droite le sac *Hermès* – qui d'ailleurs semblait plus lourd que d'habitude – et, au lieu de traverser la place en diagonale [...], elle se dirigea d'abord vers le mur, le long du cours d'eau, avec de longues enjambées terriblement lentes, de temps en temps respirant profondément, de temps en temps interrompant sa marche, comme si ce n'était pas seulement le sac qui lui pesait, comme si également la terre et la proximité du cours d'eau entravaient ses pas, comme si jusqu'au soleil et au ciel lui couvraient les épaules d'un invisible manteau de fatigue, pour ne pas dire d'angoisse. Elle portait un habit, vert ou bleu, très simple, qui semblait fait d'une maille de soie et dont la jupe évasée, ondulait largement, à chaque pas, un peu en dessous des genoux, mais accentuait encore l'aspect hiératique et poignant de sa marche qui ressemblait, ce matin ensoleillé, à la marche rituelle d'une déesse triste ».

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 194, « Au premier coup d'œil, mon cœur fit un saut : Y, lorsqu'elle vieillira, pourrait lui ressembler ».

⁴¹² « Ah ! Elle mourrait sans perdre l'accent de la petite fille qui naquit à Bergame en 1905 [...]. Ce qui me terrorisait le plus étant enfant était qu'elle ne prononçait jamais mon prénom correctement. Et Y ? Réussirait-elle un jour ? Réussirait-elle un jour ? »

qu'un produit de l'imagination du narrateur ? C'est ce que Martins Marques semble penser. Elle note d'ailleurs, en rappelant l'épigraphe de Stendhal placée au début du roman, que la *crystallisation* d'Y a lieu durant son *absence* : « A recordação assume um papel amplificador da paixão, e isso mesmo se verifica na escrita que Fernão faz na ausência de Y, em que a inventa, idealiza e cristaliza⁴¹³ ». Elle conclut son chapitre consacré à *Um Amor Feliz* sur le fait qu'Y n'est qu'une construction de la part de Fernão qui est victime inconsciente d'un Œdipe non résolu :

Há experiências muito simples como esta, mas que valem por muitas páginas de teoria. Enganamos, gostamos de nos enganar e nada fazemos para desfazer o engano. Tudo devia incitar os amantes a uma certa reserva, depois de más experiências no passado. Mas a memória fala mais alto, é preciso reinventar as perdas. O mito romântico do amor para sempre, que constitui o anagrama de “Roma para sempre”, faz ver a Fernão uma mulher que não existe a não ser como construção. Ele procura a Mulher entre todas as mulheres e durante um tempo permanece persuadido de que Y é a Mulher, e, por isso, vai construí-la como mito de Beleza⁴¹⁴.

Soulignons que la clôture du chapitre XVI va d'ailleurs parfaitement dans ce sens :

No rosto de Y, sempre de perfil, as pestanas e as pálpebras e o lábio inferior deixaram subitamente de tremer. Tão imóvel e tão hierática de repente se tornou que doravante se me afigura possível, não que se evolva ou desapareça de um momento para o outro, como há pouco eu temia, mas que pelo contrário ali fique de pedra até à consumação dos séculos, para me sufocar com a visão de que está presente. De que está presente – *mas não existe*⁴¹⁵. (p. 85, nous soulignons)

Fernão va d'ailleurs faire la liste, dans le chapitre suivant, de toutes les amantes qu'il a connues avant Y. Insistant clairement sur le fait que, à différence de cette dernière, toutes étaient bien *réelles*, toutes ont existé, jusqu'à Xo, seule femme à lui avoir tenu tête et à ne pas avoir cédé à ses caprices. Même si l'idée d'Y comme mythe construit nous convient parfaitement, le problème selon nous est l'insistance de Martins Marques a ramener cette construction à un simple complexe non résolu. Sans vouloir contredire totalement sa théorie, la réalité du texte nous semble quelque peu différente, mais continuons pour un instant à aller dans son sens.

⁴¹³ “Regressando à Mater”, *op. cit.*, p. 614, « Le souvenir assume un rôle amplificateur de la passion, et cela même se vérifie dans l'écriture que Fernão produit pendant l'absence d'Y, c'est là qu'il l'invente, l'idéalise et la cristallise ».

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 652, « Il existe des expériences très simples, comme celle-ci, mais qui valent plus que de longues pages de théorie. Nous nous trompons, nous prenons plaisir à nous tromper et nous ne faisons rien pour rompre l'enchantement. Tout doit inciter les amants à une certaine réserve, à la suite de mauvaises expériences dans le passé. Mais la mémoire prend la parole, il faut alors réinventer ce que l'on a perdu. Le mythe romantique de l'amour pour toujours, que constitue l'anagramme de “Roma para sempre”, fait voir à Fernão une femme qui n'existe pas si ce n'est comme construction. Il cherche la femme parmi les femmes et pendant un moment est persuadé qu'Y est la Femme et, pour cela, va la constituer comme mythe de Beauté ».

⁴¹⁵ « Sur le visage d'Y, toujours de profil, les cils et les paupières et la lèvre inférieure cessèrent subitement de trembler. Tellement immobile et tellement hiératique tout à coup que je crus qu'elle allait, si je pensais cela possible, non pas s'envoler ou disparaître d'un moment à l'autre, comme il y a peu je craignais encore, mais au contraire se transformer en pierre jusqu'à la fin des temps, pour me suffoquer avec la vision de ce qui est présent. De ce qui est présent – *mais qui n'existe pas* ».

3.8.6. Épigraphes et mise en abyme, le narrateur se moque du lecteur

Le chapitre XLIV a de quoi confondre le lecteur : ce dernier pensait jusqu'à ce point du récit, et à juste titre d'ailleurs, que Fernão était un personnage possédant de nombreux points communs avec l'auteur du roman (artiste lisboète, grand séducteur, méprisant la classe politique nouvelle comme la dictature passée et s'indignant du conformisme de ses concitoyens qui calquent les modes étrangères sans même réfléchir). Pourtant, dans ce chapitre, Fernão, dont jusqu'alors nous ignorions le prénom par ailleurs, rencontre finalement l'ami de você, un certain David. Le lecteur réalise vite que si l'auteur s'est amusé à se représenter lui-même dans son roman, le personnage de David (au-delà du prénom) possède plus de points communs avec lui que Fernão, ou plutôt que Fernão et David sont en fait un double, représentant chacun d'eux certaines facettes de Mourão-Ferreira. Loin d'être anecdotique, ce passage nous éclaire sur le sens des épigraphes placées en ouverture du roman et sur la construction du mythe de Beauté.

Tout d'abord, David écrit. Cela est, rappelons-le, outre évidemment le travail de Mourão-Ferreira, le rêve de Fernão qui est un écrivain frustré. Deuxièmement, Fernão découvre avec surprise que David connaît et apprécie énormément Alberto Savinio, mieux connu sous le pseudonyme de Giorgio de Chirico, également fort apprécié par Mourão-Ferreira. Si la première épigraphe est tirée de *De l'amour* de Stendhal, « Ne pas aimer, quand on a reçu du ciel une âme faite pour l'amour, c'est se priver soi et autrui d'un grand bonheur », et si cette citation reflète parfaitement le premier mouvement du roman, c'est-à-dire l'élan sans concession de Fernão vers Y, la femme qu'il aime, la deuxième épigraphe est de de Chirico et renvoie au deuxième mouvement du livre, c'est-à-dire le doute qui s'installe chez le sculpteur à propos de son amante : « L'amore propriamente non esiste. È una ipotesi, una grande, una smisurata ipotesi ». L'amour existe-t-il ou n'est-il qu'une illusion ? Le lecteur commence à comprendre dans ce chapitre, ce que le narrateur lui avait discrètement signalé dès les premières lignes du chapitre II en s'adressant à você, c'est-à-dire qu'il est un menteur : « Nem sei porque me apetece contar-lhe a si, precisamente a si, esta vulgaríssima história de um amor feliz. Mentira ! Claro que sei⁴¹⁶ » (p. 16). Y a disparu. Bien que le narrateur ne cesse de penser à elle, il passe toujours plus de temps avec la jeune Zu, la fille de sa femme de

⁴¹⁶ « Je ne sais pas pourquoi cela me plaît tellement de vous raconter, à vous, précisément à vous, cette vulgaire histoire d'un amour heureux. Mensonge ! Bien sûr que je le sais. »

ménage et qui, selon la grammaire du féminin établie par Fernão (Vana, Xô, Y, Zu) devrait prendre la place de sa dernière amante. Y existe-t-elle ? Fernão l'a-t-elle aimée ? C'est là où la troisième épigraphe, toujours de Savinio, ainsi que David entretient en jeu : « Il modo più sicuro di felicità è il movimento mentale : il “gioco” mentale ».

Les deux doubles de l'auteur entrent dans un bar à fado dans le Bairro Alto. Après quelques instants, la chanteuse qui s'exhibe dans le local se dirige vers les deux compagnons et annonce à l'assemblée que David a écrit les paroles de la chanson qu'elle va à présent interpréter. Surprise pour le lecteur, ce fado est tiré du répertoire d'Amália Rodrigues et fut écrit par David Mourão-Ferreira :

*Fui a praia e vi nos limos
a nossa vida enredada...
Ó meu amor, se fugirmos,
ninguém saberá de nada⁴¹⁷!*

Au-delà du fait qu'il s'agisse d'une chanson écrite par l'auteur lui-même, il s'agit également d'une chanson contre la guerre et la dictature, censurée donc par le régime salazariste. David se rapproche ainsi un peu plus de son auteur en se présentant comme un auteur subversif. Il pense d'ailleurs la même chose que Fernão à propos du rôle politique de la littérature : « Acho que escrever também é uma forma de dizermos não ao Estado, ao estabelecido...⁴¹⁸ » (p. 271). Comme Fernão, comme Mourão-Ferreira (notons au passage l'étrange assonance entre le prénom Fernão et le nom de famille de l'auteur), David méprise la nouvelle classe dirigeante du Portugal ainsi que l'élite qu'il fréquente. Tous deux regrettent peut-être de ne pas avoir eu le courage de leur maître à penser commun, Niassa, qui exérait le gratin lisboète et les politiciens et qui s'en tenait conséquemment le plus à distance possible.

Mais pourquoi l'auteur de ce roman a-t-il placé ces deux doubles dans le récit ? Quel est leur rôle ? À un certain point de leur conversation, Fernão et son nouvel ami commencent à faire de curieuses considérations : David peine à écrire un nouveau roman et Fernão souhaiterait en écrire un. David lui dit alors : « Será talvez necessário que tu queiras escrevê-lo para que eu possa escrevê-lo. O que é o pobre autor diante dos poderes e dos caprichos do narrador⁴¹⁹ » (p. 268). C'est donc le narrateur-personnage

⁴¹⁷ « Je suis allée à la plage et je vis dans le limon notre vie prise au piège... Ô mon amour si nous fuyions, personne n'en saurait rien ! »

⁴¹⁸ « je pense qu'écrire est aussi une forme de dire non à l'État, à l'ordre établi... »

⁴¹⁹ « Ce sera peut-être nécessaire que tu souhaites l'écrire pour que je l'écrive. Qu'est-ce que le pauvre auteur face au pouvoir et aux caprices de son narrateur ? »

qui jouit des pleins pouvoirs et mène l'intrigue, tel le Lafcadio des *Caves du Vatican*. Ce narrateur-personnage, Fernão donc, répond à David : « imagina-lá que isso já está mesmo a acontecer. [...] Imagina também que até resolvo colocar-te, no romance em causa, como simples comparsa, como personagem de secundaríssima ordem, que é o que tu mereces⁴²⁰ » (*Ibid.*). Grâce à cette mise en abîme, nous sommes finalement face au Fernão-narrateur qui a créé le David-personnage à qui il conseille d'ailleurs d'écrire sur Stendhal et sur Savinio. C'est Fernão-narrateur qui a donné naissance à cet espace textuel, espace dans lequel il a lui-même créé Y :

Caí a seguir na imprudência de sumariamente lhe descrever a principal figura feminina. Tive apesar de tudo o bom senso de lhe dizer que a tinha apenas imaginado, que não correspondia a algum modelo propriamente dito : “Uns olhos mais que verdes, mais que azuis... Estrangeira, sim. Ou meai estrangeira... Uma autêntica personificação da Beleza”. E fui por ali adiante, travejando cenas, carreando pormenores, bosquejando o comportamento da protagonista. Em dada altura, o seu amigo soltou uma insultuosa gargalhada : “Mas a quem julgas tu que vais “vender” uma personagem assim”? Pelo que me dizes [...] ninguém vai acreditar numa figura tão inefável...”⁴²¹ (p. 270)

La sculpture se révèle être insuffisante pour Fernão-narrateur qui se voit comme un « Pygmalion inversé » lorsque sa relation avec Y se dégrade. C'est dans l'écriture que se trouve le véritable plaisir :

Não é pela glória... E agora a sério : sabes que escrever representa para mim, nem sei como te hei-de explicar, qualquer coisa muito mais completa que a própria escultura ? Não sei se contigo acontece o mesmo... Mas, para mim, escrever é primariamente fazer amor com as palavras...⁴²² (p. 271)

La sculpture est incomplète, c'est dans l'écriture que résident les pleins pouvoirs et le plaisir suprême. Et c'est là le quatrième mouvement du roman qui correspond à la quatrième épigraphe, tirée de *La chartreuse de Parme*, livre de chevet, à nouveau par un heureux hasard, de Fernão : « Le vrai métier de l'animal est d'écrire un roman dans un grenier, car je préfère le plaisir d'écrire des folies à celui de porter un habit brodé qui coûte huit cents francs ». Le narrateur avait glissé jusqu'alors plusieurs indices de la toute-puissance de l'écriture : lorsque son amie lui envoie une série de poèmes qu'elle a

⁴²⁰ « Imagine donc que cela soit déjà en train de se passer. [...] Imagine aussi que je réussisse à te convoquer dans le roman en question, comme simple comparse, comme un obscur personnage de seconde zone, ce que tu mérites d'ailleurs ».

⁴²¹ « Je commis ensuite l'imprudence de lui décrire sommairement la principale figure féminine. J'ai eu toutefois le bon sens de lui dire que je venais à peine de l'imaginer, qu'elle ne correspondait à aucun modèle à proprement parler... “Des yeux plus que verts, plus que bleus... Étrangère, oui. Ou à moitié étrangère... Une authentique personification de la Beauté”. Et je continuai dans cette direction, traçant des scènes, décrivant des détails, esquissant le comportement de la protagoniste. À un certain moment, votre ami éclata d'un rire injurieux. “Mais à qui penses-tu vendre un tel personnage ? De ce que tu me dis, [...] personne ne va croire dans une figure si incroyable” ».

⁴²² « Ce n'est pas pour la gloire... Là je suis sérieux : sais-tu qu'écrire représente pour moi, je ne sais pas comment te l'expliquer, quelque chose de beaucoup plus complet que ma propre sculpture ? Je ne sais pas s'il t'arrive la même chose, mais, pour moi, écrire c'est d'abord faire l'amour avec les mots ».

écrits en vacances, ceux-ci portent l'annotation « Lisboa », mais ont été postés à Venise tandis que son auteure est censée se trouver dans le sud de l'Espagne :

Intitulavam-se : O Verão, este Verão. Vinham dentro de um soberbo envelope remetido de Itália, com carimbo de Veneza. Mas, em folha separada, estas duas menções de lugar e de tempo, dactilografadas também : Lisboa, Julho. Assim se concluía que os versos, no essencial do seu conteúdo, se encontrariam já desactualizados ; ou que tinham miraculosamente vencido as circunstâncias que lhes estavam na origem. Outro grande prodígio era o da ubiquidade que você revelava : no Sul da Espanha, segundo o seu marido supunha ; e, ao que parecia, simultaneamente em Veneza. Paz na terra aos homens de boa-fé ! Glória aos poderes da poesia⁴²³ !

Il plaçait déjà à ce point du roman la poésie comme toute-puissante, comme appartenant à un ordre céleste, les autres arts étant relégués au royaume terrestre. C'est dans cet espace textuel, crée par Fernão-narrateur, qu'est crée Y, le mythe de Beauté. Mais cette création est-elle uniquement le fruit du rapport que le narrateur entretient avec sa mère ? Certes, mais nous aimerions insister sur cette essence divine dont est faite Y et qui se réaffirme avec force dans les derniers chapitres du roman tandis que celle-ci fait à nouveau apparition.

3.8.7. Le retour d'Y, « a beleza é o começo do terrível »

Au chapitre XL, Y fait son retour, plus belle que jamais, d'une beauté presque angoissante : « O verde-azul dos seus olhos, raiado agora de vermelho, ora parecia mais verde que azul ora mais azul que verde, de uma beleza quase arrepiante, que eu não sabia ao certo se me exaltava ou confrangia⁴²⁴ ». (p. 236) Malgré sa superbe, Y semble paniquée, perdue. Le regard qu'elle lance au narrateur inverse cependant les rôles :

Mas o mais provável era ser eu hipnotizado, diante do prodigioso relevo daquelas pálpebras, das rigorosas linhas e dos bem talhados volumes daquele rosto, quase inumano à força de tão perfeito. Quem disse um dia que a beleza é o começo do terrível ? Alguém o disse ; não recordo quem : mas tinha razão⁴²⁵. (p. 237)

⁴²³ « Ils s'intitulaient : L'été, cet Été. Ils provenaient d'une superbe enveloppe émise depuis l'Italie, avec un timbre de Venise. Mais, sur une feuille séparée, se trouvaient deux mentions de lieu et de temps, dactylographiées également : Lisbonne, juillet. Ainsi j'arrivais à la conclusion que les vers, pour l'essentiel de leur contenu, se lisaient déjà comme n'étant plus d'actualité ; ou alors qu'ils avaient miraculeusement vaincu les circonstances qui les liaient à l'origine. Autre grand prodige que celui de l'ubiquité que vous démontriez : au sud de l'Espagne selon les suppositions de votre mari ; et, à ce qu'il semblait, simultanément à Venise. Paix sur la terre aux hommes de bonne foi ! Gloire aux pouvoirs de la poésie ! »

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 236, « Le bleu-vert de ses yeux, irisé à présent de rouge, semblait par moments plus vert que bleu et par moment plus bleu que vert, d'une beauté presque effrayante et que je ne parvenais pas à comprendre si elle m'exaltait ou si elle me brisait ».

⁴²⁵ « Mais le plus probable était que ce serait moi qui serai hypnotisé, devant le prodigieux relief de ces paupières, devant les lignes précises et les traits si bien dessinés de ce visage, presque inhumain à force de tant de perfection. Qui a dit un jour que la beauté est le commencement du terrible ? Quelqu'un l'a dit ; je ne me rappelle plus qui, mais il avait raison ».

Ce quelqu'un dont Fernão cherche à se souvenir est Rilke, qui écrivit dans *Les élégies de Duino*, que « le beau n'est rien que ce commencement du terrible que nous supportons encore⁴²⁶ ». Rilke parle ici de la beauté de ses « anges terribles », qui ne sont pas les anges chrétiens, mais une manifestation du monde invisible, invisible et terrifiant dont nous pouvons parfois avoir l'intuition.

Si Y est d'une beauté éclatante, et presque inquiétante, elle est définitivement « descendue du piédestal » sur lequel Fernão l'avait placée. Celui-ci semble avoir abandonné, excédé par la réticence d'Y, le projet de vivre avec elle : « Por tempo de mais me tinha atraído [...] a hipótese de amar uma deusa, para que já fosse altura de vislumbrar, em lugar dela, a existência de uma simples mulher, cujas fraquezas subitamente me desapontavam e enterneciam⁴²⁷ » (p. 85). Nous l'avons vu, Y est idéalisée pendant son absence, une fois revenue le narrateur se rend compte qu'elle a des défauts. Lorsqu'elle disparaît à nouveau à la fin du roman, le narrateur se met à nouveau en quête de cette beauté qui est censée l'emmener « au sommet du monde » (p. 299). Le final du roman reste ouvert : Fernão reçoit une lettre d'Y. Il ne sait si elle contient « la promesse d'un recommencement ou un adieu définitif ». Il préfère ne pas l'ouvrir et « maintenir l'illusion d'un amour heureux ». Flaubert écrivait dans *Madame Bovary* « Il ne faut pas toucher les idoles, la dorure en reste aux mains ». C'est dans l'absence d'Y qu'à lieu sa cristallisation au sens stendhalien du terme.

« O meu grande erro com a Y foi o de ter parvamente sonhado a idílica perspectiva de uma existência a dois^o: a partir daí tudo começou a desagregar-se⁴²⁸ » note Fernão (p. 295). La vie à deux, la crainte de la routine du mariage est souvent présente implicitement dans les grands romans d'amour occidentaux. Le narrateur soulignait d'ailleurs en ouverture du roman que « les amours heureux n'ont pas d'histoire ». Dans *L'amour et l'Occident*, Denis de Rougemont écrivit un commentaire qui résume parfaitement la situation finale d'*Um Amor Feliz* :

Supposons maintenant que, malgré tout, l'homme parvienne à se fixer sur un type, compromis entre ce qu'il aime et ce que le film le persuade d'aimer. Il rencontre cette femme, il la reconnaît. C'est elle, la femme de son désir et de sa plus secrète nostalgie, l'Iseult du rêve ; elle est mariée, naturellement.

⁴²⁶ Nous citons ici la traduction de Philippe Jacottet parue chez La Dogana en 2008, mais les différentes traductions abondent évidemment.

⁴²⁷ « Pendant longtemps m'avait attiré [...] l'idée d'aimer une déesse, avant que je ne sois apte à entrevoir, à sa place, l'existence d'une simple femme dont les faiblesses tout à coup me décevaient et m'attendrissaient ».

⁴²⁸ « Ma grande erreur avec Y fut d'avoir stupidement rêvé la perspective idyllique d'une existence à deux : à partir de là, tout commença à se désagréger ».

Qu'elle divorce et il l'épousera ! Avec elle, ce sera la "vraie vie", ce sera l'épanouissement de ce Tristan qu'il porte en soi comme son génie caché ! Et plus rien ne compte en dehors de la révélation mythique. (Pas même la couronne s'il est roi). Voilà le vrai "mariage d'amour" moderne : le mariage avec la passion ! Mais aussitôt paraît une anxiété dans l'entourage (ou le public) : l'amant comblé va-t-il encore aimer cette Iseult *une fois épousée* ? Une nostalgie que l'on chérissait est-elle encore désirable une fois rejointe ? Car Iseult, c'est toujours l'étrangère, l'étrangeté même de la femme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant, qui invite à la poursuite et qui éveille l'avidité de posséder, plus délicate que toute possession au cœur de l'homme en proie au mythe. C'est la femme-dont-on-est-séparé : on la perd en la possédant. Alors commence une "passion" nouvelle. On s'ingénie à renouveler l'obstacle et le combat. On s'imagine différente la femme que l'on tient dans ses bras, on la déguise et on l'éloigne en rêve, on s'acharne à dépayser les sentiments qui sont en train de se nouer dans une durée étale et trop sereine⁴²⁹.

Fernão propose en effet à Y de divorcer afin qu'ils puissent vivre ensemble. Mais jamais il n'atteindra ce stade où il serait nécessaire de « renouveler la passion », tous deux abandonnent avant. Et Y se retrouve ainsi idéalisée dans l'absence. Dans l'absence uniquement ? C'est là où nous trouvons l'affirmation de Martins Marques sur le « centre géométrique du roman » quelque peu discutable. Certes, le changement de saison qui annonce un changement dans l'amour fait également partie de la construction du roman. En outre, la construction d'Y, elle-même figure maternelle, par un le narrateur Fernão-enfant est tout autant pertinente. Cependant, à notre avis, le centre géométrique du roman se trouve ailleurs. Dans les dernières pages du chapitre XVIII, alors que Fernão contemple avec dégoût les convives des diplomates, il observe que les mots « pouvoir » et « pourri » s'écrivent, dans la langue portugaise avec les mêmes lettres (*poder, podre*). Les personnes superficielles et corrompues qui l'entourent lors de cette soirée sont symptomatiques d'un Portugal (et d'un monde en général) mesquin qui ne sait plus ni rêver ni aimer comme il se doit.

A Mulher – para eles nunca Rainha, muito menos Deusa – apenas a conseguiram situar como num arrabalde ; e nesse arrabalde, apenas lograriam entendê-la como um armazém, um albergue, uma estação de serviço, uma rampa de lançamento, quando muito um parque de diversões. Que ela seja, pelo contrário, o centro do centro, o eixo da vida, a porta do céu ou do inferno, a chave de tudo, a redenção do nada – eis o que decerto resultaria incompreensível para esse testículos sem alma, para estas almas sem testículos⁴³⁰. (p. 98)

Réduire la création de Fernão au complexe d'Œdipe, c'est par trop diminuer l'importance de l'amour de la Femme dans l'œuvre de Mourão-Ferreira. La Femme avec un F majuscule est « la clé de tout », c'est elle le centre de l'œuvre de Mourão-

⁴²⁹ Voir "Épouser Iseult ?", in de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, op. cit., pp. 306-307.

⁴³⁰ Mourão-Ferreira, D., *Um Amor Feliz*, op. cit., « La Femme – pour eux jamais Reine, encore moins Déesse – ils arrivaient tout juste à la situer dans une balieue; et dans cette balieue ils la considéraient tout juste comme un entrepôt, une auberge, une station-service, une rampe de lancement, quand ce n'est pas un luna-parc. Qu'elle soit en fait le centre du centre, l'axe de la vie, la porte des cieux et de l'enfer, la clé de tout, la rédemption du néant – voilà ce qui résultait totalement incompréhensible pour ces testicules sans âme, pour ces âmes sans testicules ».

Ferreira. Nous avons souligné tout à l'heure⁴³¹ que cet amour était également physique, résolument anti platonicien, d'où les « testicules sans âmes » et les « âmes sans testicules ». L'appétit sexuel y est également soif métaphysique. L'auteur notait d'ailleurs dans *Discurso directo* :

À travers la femme, malgré elle, ou à son initiative, l'humanité continue à avoir accès aux grandes expériences primordiales : la rupture du temps et de l'espace profanes, la révélation de la transe comme instrument de connaissance, le dialogue de l'esprit avec le chaos, l'intermittente poursuite de l'unité perdue...⁴³²

Um Amor Feliz, s'avère être construit d'une manière bien plus complexe qu'en apparence et traiter d'un thème autrement plus profond que du vague à l'âme d'un vieux séducteur. La femme élève au-dessus du monde comme le répète souvent Fernão. Son adoration, l'amour pour elle, permet d'atteindre un au-delà dont la médiocrité de la société moderne et son manque d'élévation spirituelle prive l'individu. Amour, sexualité et création artistique se combinent pour nous offrir un autre monde :

Le fait que David Mourão-Ferreira lie la sexualité à la spiritualité semble original à une époque où le sexe se confond souvent avec la pornographie. La sexualité est pour lui, comme la religion et l'art, un moyen d'accès à la spiritualité. La dimension érotique de son œuvre témoigne de son souci de s'inscrire dans un grand Tout, à un niveau cosmogonique⁴³³.

Mais il n'est pas un candide idéaliste. Il est un observateur attentif des transformations que connaît son Portugal natal. Il sait que ses concitoyens ne peuvent aspirer à l'Amour. Mourão-Ferreira fait donc les comptes avec un mythe qu'il n'est plus possible de proposer de nos jours, mais qu'il serait cependant si important de redécouvrir. Comme a écrit Bruno Blanckeman à propos du roman des années 80 :

Le roman renoue ainsi avec une fonction originelle: actualiser des figures, grandes ou petites, du destin humain. Le roman, c'est l'humanité basculée en Histoire, mais *en deuil de ses légendes, en quête d'atemporalité, éprise de mythes qu'elle aime accréditer et débouter tout à la fois*⁴³⁴.

⁴³¹ Voir *supra*, p. 193.

⁴³² Cité in Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira, op. cit.*, pp. 210-211, la traduction est également de Da Silva.

⁴³³ Da Silva, L., *David Mourão-Ferreira, op. cit.*, p. 216.

⁴³⁴ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 16, nous soulignons.

4. Troisième partie : L'éros et le sida

4.1. Introduction : les débuts des l'épidémie et la constitution d'un corpus

C'est en 1981 que Sandra Ford, technicienne dans un CDC (Center for Diseases Control and Prevention) new-yorkais, constate une demande inhabituelle de pentamidine, un médicament destiné à soigner un type de pneumonie rare résistante aux antibiotiques. Elle alerte tout de suite le chef du département des maladies infectieuses. Quelques mois auparavant, un médecin de San Francisco, Michael Gottlieb, se retrouvait face à un jeune patient, homosexuel, ayant perdu énormément de poids et souffrant du même type de pneumonie. Il alerte alors ses collègues et découvre que cinq cas analogues ont déjà été répertoriés dans les derniers mois en Californie. Il tire la sonnette d'alarme et avertit les autres CDC. La prise de conscience de l'émergence d'une nouvelle maladie infectieuse avait eu lieu⁴³⁵. La contamination galopante de la maladie, les souffrances qu'elle exerce et son mode de contamination dans un premier temps mystérieux (le virus HIV et son mode d'action ne seront identifiés de manière définitive qu'en 1983⁴³⁶) vont créer un choc formidable dans la conscience occidentale. En 1962, le prix Nobel australien Franck McFarlane Burnet déclarait : « Nous pouvons penser à la moitié du XX^e siècle comme au moment final de la plus importante révolution sociale de l'histoire – l'élimination virtuelle des maladies infectieuses comme facteur influant la vie de la société humaine⁴³⁷ ». L'individu occidental avait reçu la promesse de vivre bientôt dans un monde à la surface duquel les épidémies et les infections auraient totalement disparu (ce qui d'ailleurs focalisa pour une période l'attention du public sur le cancer). Si les populations du reste du globe continueraient à mourir en masse et dans le désintérêt le plus total, le triomphe sur les maladies n'était qu'une question d'années dans les pays riches. Le sida détruisit très rapidement et brutalement ce mirage.

Le virus du sida devient ainsi la quatrième crise (biologique cette fois) du dernier quart du vingtième siècle. Cette période constitue en effet un dur réveil pour l'Occident qui voit son mode de vie traditionnel brutalement redessiné, assiste à la crise des démocraties tandis que s'effritent ses croyances en la toute-puissance du capitalisme suite aux crises économiques de 73 et 79. Enfin, c'est le paradigme pasteurien, qui

⁴³⁵ Voir Pulcinelli, C., "L'apparizione", in *AIDS : Breve storia di una malattia che ha cambiato il mondo*, Roma, Carrocci, 2017.

⁴³⁶ Voir "La contesa", in *Ibid.*

⁴³⁷ Cité in *Ibid.*, p. 68, nous traduisons.

promettait depuis la fin du XIX^e siècle la guérison de toutes les maladies et l'éradication définitive des épidémies à la surface du globe, qui est balayé. En ce qui concerne le monde littéraire, c'est également dans ce dernier quart de siècle que va débiter une quatrième phase. Après les innovations esthétiques de Proust, Gide et Céline dans le domaine romanesque ainsi que les surréalistes principalement dans la poésie ; la littérature de l'engagement entre les années 30 et 50 avec notamment Camus, Sartre et Malraux ; la rupture esthétique qui suit les années 50 avec le Nouveau Roman ainsi que la foisonnante nouvelle critique littéraire :

Une quatrième période littéraire s'amorce ensuite, qui recoupe le dernier quart du siècle, un temps de crises : crise économique, depuis 1973 ; crise géopolitique, avec la décomposition accélérée des systèmes communistes qui aboutit, à l'aube des années 90, à une refiguration de l'espace international ; crise idéologique, avec, en France, une remise en cause des grands référents communautaires ; crise biologique, enfin, avec l'apparition d'une pandémie des plus dérangeante, le sida, et d'autre part, la redéfinition du principe même de vie en raison de possibilités scientifiques inédites. Non seulement la littérature doit composer avec ces crises accumulées, mais surtout elle en est issue. Cela se manifeste par l'état d'incertitude extrême qui double tout acte d'écriture⁴³⁸.

La littérature reflète la situation mondiale non seulement par l'inquiétude généralisée qu'elle véhicule, mais également par le retour à l'ordre qui s'opère en elle, retour à l'ordre caractéristique des grands moments de crise :

La catastrophe du sida suggère la *nécessité* immédiate de la limitation, de contraintes imposées au corps et à la conscience. Mais la réponse apportée au sida est plus que réactive, ce n'est pas la simple réaction de peur, donc appropriée, à un danger très réel. Elle exprime aussi un désir positif, le désir de limites plus strictes à la conduite de la vie personnelle. Il existe dans notre culture une vaste tendance que le sida renforce : la conviction qu'une époque touche à son terme ; un épuisement, pour beaucoup, des idéaux purement laïcs – de ces idéaux qui semblaient encourager le libertinage, ou du moins ne pas susciter son inhibition de manière cohérente – et dans lequel la réaction au sida trouve sa place. Le comportement stimulé par le sida fait partie d'un retour plus global, d'un retour souhaité vers ce qu'on percevait comme "les mœurs conventionnelles", ainsi le retour à la figuration et au paysage, à la tonalité et à la mélodie, à la narration linéaire et au personnage, à toutes ces choses rejetées avec dédain par le modernisme abscons dans le domaine des arts⁴³⁹.

Nous avons abordé plus haut ce « retour à l'ordre » qui voit le jour dans ce dernier quart de siècle⁴⁴⁰. Tant est vrai que si les livres que nous allons aborder dans ce chapitre peuvent avoir une structure narrative complexe (comme c'est surtout le cas chez Hervé Guibert), les écrivains de cette époque, également ceux mettant en scène le sida (voire même leur sida), prenant bien entendu acte des innovations stylistiques et des révolutions opérées par les avant-gardes tout au long de ce siècle, optent souvent pour une structure romanesque plus traditionnelle, pour le retour de l'intrigue et du

⁴³⁸ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 11.

⁴³⁹ Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, trad. fr. de Marie-France de Paloméra et Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009 (1989), pp. 211-212.

⁴⁴⁰ Voir *supra*, p. 84.

personnage, éléments que le Nouveau Roman avait bien malmené quelques années auparavant.

La littérature du sida n'est bien entendu pas uniquement un retour à l'ordre stylistique, elle marque un avant et un après dans le monde des lettres, tout comme l'émergence du virus a laissé des marques indélébiles dans la société. Le sida opère effectivement deux ruptures fondamentales dans le monde occidental : la crise du paradigme pasteurien ainsi que la rupture du silence vis-à-vis de la maladie, les personnes séropositives étant considérées comme des parias au début de l'épidémie, confinées, stigmatisées et considérées plus comme des coupables que des victimes (comportements perdurant malheureusement encore aujourd'hui). Rappelons pour mémoire que le sida avait d'abord été baptisé GRID (*Gay-Related Immune Deficiency*) par certains médecins américains, tandis que, parmi les médias et la population, pullulaient de tristes appellations telles que *gay cancer*, *gay pneumonia*, ou encore *gay plague*⁴⁴¹. Un autre phénomène inédit du sida est l'émergence rapide d'un nouveau type de malade, le sidéen, ni malade ni sain, mais virtuellement condamné, qui va également apparaître dans le corpus littéraire en voie de constitution :

En littérature enfin, même s'il s'agit peut-être moins d'une rupture que d'un décisif bond en avant dans le domaine de la représentation, l'écriture du sida aura non seulement introduit un nouveau personnage – *le sidéen* –, mais aura surtout mis en scène de nouveaux objets littéraires, à savoir les organes internes tels qu'ils sont observés par l'appareillage médical⁴⁴².

Certains auteurs choisissent donc de présenter un sidéen parmi leurs protagonistes, comme le fait marginalement Tondelli dans *Camere separate*. D'autres encore parlent sans ambages du virus qui les affecte personnellement, se choisissant comme personnage central de leur œuvre (c'est le cas par exemple d'Hervé Guibert). Stéphane Spoiden qualifie ce dernier type de roman de « romans hyperréalistes » (et non d'autofiction ou de témoignage), un statut nouveau requit par le mélange inédit de confessions et de mensonges qui coexistent dans ces œuvres (nous reviendrons là-dessus)⁴⁴³. Nous parlerons également dans ce chapitre de *Lunário* d'Al Berto : écrit aux débuts de l'épidémie, en 1986, ce roman ne mentionne pas explicitement le virus du sida, il y est question d'une peur diffuse, d'une contagion mystérieuse qui envahit la ville dans laquelle évoluent les personnages du récit. Ce qui est certain, c'est qu'une fois

⁴⁴¹ Voir "Stati Uniti : il cancro dei gay", in Pulcinelli, C., *AIDS, op. cit.*

⁴⁴² Spoiden, S., *La littérature et le sida : Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 34.

⁴⁴³ Voir "Un hyperréalisme ?", in *ibid.*

la maladie identifiée définitivement et que les malades (ainsi que certaines personnes les supportant) auront commencé à faire entendre leurs voix, les confessions sur le sida vont abonder. Mais il s'agit là d'une forme de confession inédite par rapport à l'autobiographie, forme privilégiée du roman de l'après-Mai 68 (si l'on fait exception des avant-gardes) :

Dans son ouvrage consacré à l'histoire culturelle de la France entre Mai 1968 et Mai 1981, Pascal Orly souligne l'importance du récit autobiographique dans la production littéraire actuelle. Plusieurs époques peuvent certes à bon droit afficher leur fougue autobiographique. La Renaissance, éprise de la valeur Homme, se complaît picturalement à s'autoportraiter, littérairement à s'introspecter, et Montaigne, bousculant la pratique, bascule le socle des statues en cycle du miroir. Le dix-septième siècle peut bien haïr le moi sous l'apparat essentialiste de l'honnête homme : le temps des Lumières n'est pas loin qui postulant les droits politiques de l'individu, exalte sa voix en littérature, du roman par lettres au genre des pseudo-mémoires, des dialogues philosophiques permettant à Diderot de se démultiplier aux rêveries et confessions rousseauistes. La constitution d'un référent privatif – la notion, alors inédite, de la vie privée –, l'habitude peu à peu validée de la lecture personnelle, le développement des journaux intimes tout au long du dix-neuvième siècle, favorisent l'avènement d'une nébuleuse du sujet écrit, où coexistent mémoires et romans à la première personne, journal intime et confessions. Vibrionnant de sacre proustien en consécration durassienne, lavé par la déferlante surréaliste, essoré par la marée psychanalytique, échaudé par les remous gidien et les tempêtes à la Genet, le vingtième siècle investit l'espace autobiographique, investit ses moindres recoins, inventorie ses caches et ses impasses, ses bas-fonds et ses traverses⁴⁴⁴.

Cette autobiographie moderne aura bien entendu peu à voir avec l'orthodoxie des écrits rousseauistes, par exemple. Témoignage et imagination, personnage réel et personnage fictif, tout s'entremêle afin de redimensionner totalement le paradigme autobiographique :

Les frontières littéraires de l'autobiographie se redéfinissent selon une cartographie nouvelle : des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité. Le récit autobiographique bascule d'une dominante – récit de vie/discours sur soi – à une autre – figuration/défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements romanesques ou méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnue de soi comme équation, l'appropriation de sa propre altérité comme mire. Récits indécidables – la vérité autobiographique se distingue mal de la fiction romanesque –, ils accélèrent ainsi la représentation d'un sujet indécidable. Les ambiguïtés littéraires qui en procèdent pourraient se formuler de la façon suivante : connaître l'autre de moi, par le biais du récit autofictionnel ; connaître le moi en l'autre, par le biais du récit transpersonnel⁴⁴⁵.

Cette mutation du récit autobiographique ou autofictionnel a donc deux origines : d'un côté l'évolution que la littérature a connue depuis les autobiographies de la Renaissance et de l'autre l'émergence d'une maladie qui a changé la face du monde. Avant de nous plonger dans l'analyse, voyons de quelle façon la société (et la littérature) ont accueilli et réagi face au retour des grandes pandémies.

⁴⁴⁴ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 20.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

4.1.1. Cancer et sida, similitudes et divergences des métaphores selon Susan Sontag

Susan Sontag a étudié minutieusement le réseau de métaphores que les médias, les politiques et le public ont associé à la nouvelle pathologie. Cette étude est d'une importance capitale, les métaphores influençant notre regard sur la maladie et les malades ainsi que notre façon de l'appréhender et d'envisager des traitements. Sontag note qu'au contraire du cancer, l'autre grande maladie occidentale du XX^e siècle, le sida possède une double métaphore : celle de l'invasion (qu'il partage avec le cancer) et celle de la pollution (qui le rapproche de la syphilis). Différence fondamentale entre les deux maladies donc, le sida vient de l'extérieur tandis que le cancer vient de l'intérieur⁴⁴⁶. Tout comme pour les autres grandes maladies contagieuses, les populations atteintes soulignent systématiquement l'origine étrangère du mal qui les frappe :

Les noms que portait la syphilis, lorsque son épidémie se répandit à travers l'Europe pendant la dernière décennie du XV^e siècle, illustrent de façon exemplaire le besoin d'accorder une origine étrangère à une maladie redoutée. Ce fut la vérole française pour les Anglais, *morbus germanicus* pour les Parisiens, la maladie de Naples pour les Florentins, le mal chinois pour les Japonais.⁴⁴⁷

Dans le cas du sida, c'est l'Afrique qui en Occident est vue comme la source de tous les maux tandis que des populations africaines attribuent l'origine du virus à des expérimentations scientifiques occidentales, comme c'est également le cas pour le virus Ebola⁴⁴⁸. Autre distinction notable entre les deux maladies, celle de la *latence* : si le cancer est une maladie dont on suit l'évolution à travers le temps, il s'agit surtout d'une progression *géographique* :

Certes, le cancer est décrit selon des "stades". Il s'agit là d'un outil essentiel du diagnostic, qui vise à décrire la maladie selon sa gravité, à déterminer son degré "d'avancement". Mais il s'agit surtout d'une notion "spatiale" : le cancer avance à travers le corps, voyage et migre selon des itinéraires prévisibles. Le cancer est avant tout une maladie de la géographie du corps, contrairement à la syphilis et au sida, dont la définition s'appuie sur une construction de séquences ou de stades temporels⁴⁴⁹.

Si Hervé Guibert donne également une description géographique de sa maladie, la latence est un élément fondamental de différenciation du sidéen qui est prisonnier, à différence du cancéreux qui est décidément *malade*, d'une entre-vie : ni malade ni sain, le temps est pour lui suspendu entre la vie et la mort et, comme nous allons le voir, ce laps de temps sera riche de conséquences dans l'écriture de la maladie⁴⁵⁰. Troisième

⁴⁴⁶ In *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, *op. cit.*, pp. 136.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 172-173.

⁴⁴⁸ Voir "Fantasie e realtà", in Pulcinelli, C., *op. cit.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁵⁰ Voir "Une nouvelle vie", in Spoiden, S., *op. cit.*

différence fondamentale entre cancer et sida, le rapport de honte vis-à-vis de la maladie. Une personne atteinte du cancer éprouve souvent, malheureusement, un fort sentiment de honte. C'est également le cas pour un malade du sida, mais les origines du sentiment diffèrent selon la maladie :

À cause de ce prolixe florilège métaphorique qui a fait du cancer le synonyme du mal, beaucoup de gens atteints du cancer ont vécu leur maladie comme une honte, donc comme une chose à cacher, et aussi une injustice, une trahison du corps. Pourquoi moi ? s'écrie avec amertume le malade atteint du cancer. Avec le sida, la honte est liée à une imputation de culpabilité ; et le scandale n'a plus rien d'obscur. Peu de malades se demandent : pourquoi moi ? En dehors de l'Afrique subsaharienne, la plupart des gens atteints du sida savent comment ils ont été infectés. Ce n'est pas un mal mystérieux qui semble frapper au hasard. En fait, être atteint du sida revient, dans la majorité des cas et jusqu'à aujourd'hui, à avouer son appartenance à un certain "groupe à risque", à une communauté de parias⁴⁵¹.

Ces nouveaux phénomènes vont également conditionner la littérature du sida.

Stéphane Spoiden a noté combien la maladie est relativement absente de la littérature occidentale au XX^e siècle une fois la tuberculose éradiquée. Une des principales raisons de ce phénomène est qu'une fois le péril des maladies infectieuses éloigné, la maladie qui accapare une grande part de l'attention des pays riches est le cancer. Or, comme l'a noté Susan Sontag, le sentiment de honte lié au cancer pousse la personne qui en est atteinte à demeurer muette, neutralisant ainsi le processus de confession. Il ne faut pas oublier en outre que, dans l'imaginaire populaire, on prête souvent à la tuberculose des vertus créatives : le tuberculeux est rongé par un feu intérieur, un véritable foyer de passions qui est souvent vu comme moteur expressionniste. Au tournant du XX^e siècle, déjà à partir du romantisme sans doute, c'est la folie qui va endosser ce rôle :

Au XX^e siècle, l'agrégat des images et des attitudes jadis associées à la tuberculose a éclaté pour être de nouveau rattaché à deux maladies. Certaines caractéristiques de la tuberculose sont attribuées à la folie, l'idée par exemple que le malade est une créature fiévreuse et désordonnée, extrême et passionnée, un être trop sensible pour supporter les horreurs du monde vulgaire et quotidien. D'autres traits vont au cancer, les souffrances intolérables qui ne seront jamais romantiques. C'est la folie, et non la tuberculose, qui véhicule le plus souvent aujourd'hui notre mythe séculaire d'autotranscendance. L'attitude romantique veut que la maladie exacerbe la conscience. Un rôle tenu naguère par la tuberculose, aujourd'hui par la folie qui, croit-on, portera la conscience au paroxysme et à l'illumination⁴⁵².

On délaisse donc les symptômes physiologiques pour se concentrer sur les troubles psychiques, troubles romantiquement perçus comme générateurs de créativité. En outre, si la maladie est abordée, ce sera presque exclusivement par des écrivains dits marginaux⁴⁵³, ce qui limite bien entendu l'émergence d'un véritable corpus.

⁴⁵¹ Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 145.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵³ Voir "Maladie et représentation", in *La littérature et le sida*, op. cit.

Cependant, au XX^e siècle, contrairement à ce que le public pouvait lire durant le XIX^e siècle et la période réaliste et naturaliste, les récits en je foisonnent. À partir du milieu des années 80, le cancer, qui ne possédait toujours pas de corpus littéraire⁴⁵⁴, cède sa place au sida, maladie que nombre d'auteurs commencent à décrire de manière très détaillée. Foucault, dans *Subjectivité et vérité* notamment, a abondamment décrit cette culture occidentale de l'aveu à laquelle la littérature n'échappe bien entendu pas : en Occident, l'individu, tout comme l'auteur, doit confesser absolument tout afin de se connaître lui-même. Cette maïeutique, qui concerne principalement la sexualité dans la culture chrétienne, touche également à la maladie qui, avec l'avènement du christianisme commence à être liée à l'individu⁴⁵⁵. Ce phénomène va rapidement progresser durant la période moderne car, outre l'émergence de l'individualisme, il s'agit également de la période de la psychologisation de la maladie : on commence souvent à identifier le mal comme émanation du caractère du patient. La tuberculose, par exemple, dans l'imaginaire occidental, vient de l'exaltation des passions, au contraire du cancer qui dérive, dans une période successive, de leur répression. La maladie permet alors de découvrir des désirs cachés chez le malade, comme en témoignent certains écrits de Rousseau :

À mesure que l'excessif dans les sentiments devient acceptable, on ne cherche plus à le discréditer en l'assimilant à une maladie redoutable. Au contraire, la maladie est alors considérée comme le mode d'expression des sentiments. La tuberculose rend manifeste le désir intense et dévoile, malgré l'individu et ses hésitations, ce qu'il veut taire. L'opposition ne se situe plus entre les passions modérées et les passions excessives, mais entre celles qui sont cachées et celles qui paraissent au grand jour. La maladie révèle des désirs dont le patient n'avait probablement pas conscience. Maladies – et malades – deviennent des énigmes déchiffrables. Désormais, l'on voit dans ces passions cachées la source de la maladie⁴⁵⁶.

Funeste conséquence de cette habitude, note encore Sontag, l'idée pernicieuse que le malade est responsable de sa maladie. Dans notre société matérialiste, la psychologie fonctionne comme compensation à la perte de la transcendance et vient ainsi combler un vide énorme. L'importance que cette nouvelle science prend dans notre imaginaire a une conséquence énorme sur notre façon d'appréhender la maladie ; car si cette dernière est étudiée sur un plan strictement psychologique, sa cause sera strictement liée à la psyché du patient : « Les théories psychologiques de la maladie constituent un moyen

⁴⁵⁴ Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas de corpus à proprement parler, mais, si l'on excepte *Mars* de Fritz Zorn, les romans sur le cancer sont en général tardifs si l'on considère que le cancer est une réalité connue depuis la fin du XIX^e siècle.

⁴⁵⁵ Voir Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 61.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

puissant de rejeter la faute sur le malade. Lui expliquer qu'il est, sans le savoir, la cause de sa maladie, c'est aussi ancrer en lui l'idée qu'il l'a méritée⁴⁵⁷ ».

C'est en outre avec la tuberculose que se développe l'idée de la maladie comme châtiment personnel. Alors que l'on ignore son mode de contagion, cette maladie est vue comme un mal mystérieux frappant un à un des individus pris au hasard. Le choléra, par exemple, ne sera jamais vu comme une maladie frappant l'individu, mais bien comme un fléau frappant une communauté entière. Le mode de traitement de la phthisie, à partir du XIX^e siècle, participe également à ce phénomène. Les malades étant isolés dans des sanatoriums, la maladie prend un aspect ascétique⁴⁵⁸. Avec l'importance grandissante accordée à l'individu depuis la Révolution française, importance qui popularise également l'écriture à la première personne, la maladie est prête à devenir sujet d'un récit personnel et quitter l'espace restreint du journal intime dans lequel elle était jusqu'alors confinée. *La montagne magique* de Thomas Mann est l'exemple paradigmatique d'un roman entièrement dédié à la tuberculose qui jusqu'alors apparaissait ça et là dans des nouvelles de Maupassant ou des romans russes, mais sans jamais être le moteur principal de la narration. La maladie personnelle va devenir un sujet de plus en plus courant en littérature (toujours si l'on excepte le cancer pour les raisons que nous avons vues), et va ainsi constituer un véritable corpus dans le cas du sida, les conditions étant réunies autant du côté de la société que de la littérature pour permettre cette constitution. Si l'on compte peu d'écrits ayant pour thème le combat d'un individu contre la maladie avant la pandémie, cette situation va radicalement changer.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

4.1.2. « Puntion divine » et mobilisations, les réactions face à la nouvelle maladie

« The sexual revolution has begun to devour its children. And among the revolutionary vanguard, as Gay rights activists, the morality rate is highest and climbing...The poor homosexuals have declared war upon nature, and now nature is exacting an awful retribution », écrivait Patrick Buchanan, ancien collaborateur de Richard Nixon⁴⁵⁹. À la différence de la tuberculose, qui était souvent représentée par l'art comme une autopuntion, la syphilis impliquait un jugement moral⁴⁶⁰. Cette dernière étant très rapidement identifiée comme une maladie sexuellement transmissible, elle est logiquement perçue comme une punition découlant d'un comportement immoral. Le sida, qui comme nous l'avons souligné plus haut partage avec la syphilis la métaphore de la pollution, est également vu, par les milieux conservateurs, comme une punition liée à des pratiques sexuelles ou à une hygiène de vie que la morale réproouve voire même, dans certains milieux, est purement et simplement considéré comme un châtement divin. À titre d'exemple, le 7 février 1985, le quotidien conservateur *The Sun*, intitulait sa une : « AIDS is the Wrath of God, Says Vicar ». Une curiosité à signaler est le fait que la trop grande liberté sexuelle est également signalée par certains activistes du mouvement gay comme étant la cause de l'épidémie. Dans *We Know Who We Are*, article paru en 1982 sur la revue gay *New York Native*, Michael Collen et Richard Berkowitz mettent en cause la trop grande promiscuité qui règne dans les milieux gays américains⁴⁶¹.

Les premiers malades recensés appartiennent pour l'écrasante majorité à des minorités ethniques ou alors sont homosexuels ou héroïnomanes. Cristiana Pulcinelli rappelle qu'aux débuts de l'épidémie, en 1982, les 6% des malades infectés par le virus sur le territoire des États-Unis étaient originaires d'Haïti et ceux-ci n'étaient pour la plupart ni homosexuels ni toxicomanes. Cette surreprésentation des Haïtiens parmi les malades du sida est sûrement due au fait que, après l'Afrique, Haïti ait été le deuxième endroit au monde où l'épidémie s'est diffusée de manière significative⁴⁶². Il semble

⁴⁵⁹ Cité in Shilts. R., *And the Band Played On : Politics, People and the AIDS Epidemic*, New-York, St-Martins Press, 1987, p. 45, « La révolution sexuelle a commencé à dévorer ses propres enfants. Et c'est parmi l'avant-garde révolutionnaire, comme les activistes gays, que le taux de mortalité est le plus haut et continue à grimper... Les pauvres homosexuels ont déclaré la guerre à la nature et, à présent, la nature exige une terrible compensation ».

⁴⁶⁰ Voir Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 61.

⁴⁶¹ Voir Pulcinelli, C., *AIDS*, op. cit., pp. 89-91.

⁴⁶² Voir "Haïti", in *ibid.*

donc, aux prémisses de l'épidémie, que le virus ne touchait que des personnes dites "déviantes" et qu'il était par la suite facile d'attribuer aux premiers malades blancs, aisés et hétérosexuels, des pratiques louches dans leur vie sphère privée. Il faut attendre l'année 1985 et la divulgation des véritables causes de la mort de l'acteur Rock Hudson pour que le grand public prenne conscience que la maladie peut également toucher ceux qui sont du côté des "vertueux"⁴⁶³. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à notre époque, où la population occidentale commence à baisser la garde vis-à-vis du virus, il ait fallu à nouveau qu'une célébrité expose sa maladie au grand jour, l'acteur Charlie Sheen dans ce cas-là, pour que l'on comprenne aux États-Unis que le sida était encore l'affaire de tous⁴⁶⁴.

En attendant ces révélations et les contributions de l'activisme (gay, des milieux médicaux, mais aussi de sympathisants à la cause), les milieux conservateurs et une bonne partie de la population⁴⁶⁵ pouvaient laisser libre cours à leur haine envers ceux qu'ils tenaient responsables de la crise des valeurs, de la désintégration de la cellule familiale et du désordre ambiant. Les sidéens étaient marginalisés, licenciés sans justification, stigmatisés dans l'indifférence la plus totale de l'administration Reagan et devaient organiser des manifestations et des protestations sans précédent afin de tenter d'obtenir des traitements économiquement abordables⁴⁶⁶. Mais si le sida a été un désastre de rare ampleur, il aura également été une maladie mobilisatrice. Les malades commencent à prendre la parole, nombre d'entre eux (ou des membres de leur famille) se mettant à écrire, décrivant leur terrible combat quotidien face à la maladie, mais également face à la société qui les repousse. À travers l'étude de *Lunário* (1986) d'Al Berto, *Camere separate* (1989) de Tondelli et de la trilogie du sida de Guibert⁴⁶⁷, nous analyserons une infime partie du corpus de cette littérature. En nous penchant sur l'analyse des différentes mises en scène de la maladie, nous tenterons de voir comment le sida est traité et perçu dans la littérature européenne, quel rôle et quel statut endosse

⁴⁶³ Voir "AIDS, malattia dei ricchi e famosi", in *ibid.*

⁴⁶⁴ Voir Ayers, J. W., "News and Internet Searches About Human Immunodeficiency Virus After Charlie Sheen's Disclosure", disponible sur^o:

<https://jamanetwork.com/journals/jamainternalmedicine/fullarticle/2495274> [consulté le 13 juin 2018].

⁴⁶⁵ Il est difficile de donner des chiffres précis, mais, pour exemple, 70% des sondés par la revue *Panorama* en Italie au début des années 2000, pensaient que le sida dérivait d'une vie "sexuellement ambiguë" et avaient des idées complètement erronées en ce qui concerne son mode de transmission. Voir Minerva, D. e Tomassetti, R., "AIDS e mass media", in Dianzani, F. e Ippolito, G. e Moroni, M. (a c. di), *AIDS in Italia 20 anni dopo*, Milano, Masson, 2004.

⁴⁶⁶ Voir "Da vittime a esperti", in Pulcinelli, C., *AIDS, op.cit.*

⁴⁶⁷ À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) et *L'homme au chapeau rouge* publié de manière posthume en 1992.

ce nouveau personnage qu'est le sidéen, et, surtout, quelles métamorphoses va connaître l'éros dans la pire crise qu'il a sûrement dû affronter au XX^e siècle qui est peut-être la plus noire (jusqu'à présent) de notre histoire.

4.2. Au début il y avait Al Berto : les prémices de la littérature du sida

L'article coécrit par Jean-Marie Volet, Hélène Jacomard et Philipp Winn, *La littérature du sida : Genèse d'un corpus*⁴⁶⁸, nous fournit de nombreuses indications bibliographiques sur le thème qui nous occupe. Fait intéressant, aucun livre cité ne fut publié avant 1986, année de parution de *Lunário*, livre d'ailleurs absent de cette liste. Nous sommes donc aux premières heures de cette nouvelle littérature. L'absence du roman qui va nous occuper ne doit pas nous étonner : *Lunário* ne traite pas explicitement du sida, on en devine uniquement la présence à certains moments de l'œuvre sans pouvoir toutefois affirmer avec certitude qu'il est bien question du nouveau virus. Nous ne sommes d'ailleurs pas même certains qu'Al Berto mourut effectivement du sida. En tant que membre actif du mouvement gay au Portugal, il a souvent pris la parole à propos de la marginalisation des malades et de la charge psychologique que l'on faisait peser sur eux en exprimant un jugement moral⁴⁶⁹. Il écrivit également un poème intitulé *Sida* dans son recueil de poésies *Horto de Incêndio*⁴⁷⁰. Si le journal *O Observador* est pour son compte convaincu que le poète est mort des suites du sida et que les journaux de l'époque ont choisi de taire les véritables causes du décès en raison de l'aspect encore scandaleux de la maladie⁴⁷¹, Al Berto est officiellement mort d'un lymphome dont nous ignorons la cause. Ajoutons à cela que le livre est publié au Portugal, pays marginal de la scène littéraire, si l'on fait exception de Fernando Pessoa et de José Saramago, et n'a, malheureusement, jamais été traduit dans aucune langue étrangère. En outre, ce livre passa presque inaperçu jusque dans le pays d'origine de l'auteur et trouver un article qui lui est dédié demeure extrêmement difficile, mis à part quelques récents mémoires universitaires⁴⁷² : Al Berto est surtout reconnu pour son œuvre poétique, espérons qu'il le sera un jour pour ce magnifique roman. Pourquoi alors avons-nous décidé de placer ce roman dans notre partie dédiée à la littérature du sida ? C'est ce que nous allons voir à présent.

⁴⁶⁸ *La littérature du sida : Genèse d'un corpus*, The French Review, Vol 75, No. 3, février 2002.

⁴⁶⁹ Voir par exemple Viegas, F. J., "Entrevista a Al Berto", Revista Ler, n 5, 1989, disponible sur : <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html> [consulté le 1 août 2018].

⁴⁷⁰ *Horto de Incêndio*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.

⁴⁷¹ Voir Horta, B., "Filme Sobre Al Berto Apaga Imagem de Poeta Maldito", disponible sur : <https://observador.pt/2017/08/08/filme-sobre-al-berto-apaga-imagem-de-poeta-maldito/> [consulté le 1 août 2018].

⁴⁷² Signalons toutefois la biographie d'Al Berto écrite par Anghel Golgona : *Eis-me Acordado Muito Tempo Depois de Mim : uma Biografia de Al Berto*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2006, dans laquelle il est question (très succinctement) de la genèse de *Lunário*.

La première chose à noter à propos de *Lunário* est, même si cela peut sembler une lapalissade, qu'il s'agit d'un roman essentiellement nocturne, comme son titre et son découpage l'indiquent : le premier chapitre du livre est intitulé *Crepúsculo*, s'ensuivent quatre chapitres qui suivent les phases de la lune (*Lua Nova*, *Quarto Crescente*, *Lua Cheia*, *Quarto Minguante*). À ces cinq premiers chapitres vont s'ajouter un épilogue, *Umbria* (un des protagonistes du roman narrant un voyage qu'il effectue en fin de récit), ainsi que le *Cântico* final. La quasi-exclusivité des scènes de *Lunário* se déroule la nuit : dans des bars de villes non identifiées, dans les rues de ces mêmes villes ainsi que dans les différents appartements occupés par Beno, personnage principal du roman. Les protagonistes de ce récit sont de véritables Nosferatu, que la lumière du soleil semble horrifier.

Outre à l'aspect nocturne du roman, aspect que nous allons bien entendu analyser plus loin, le récit s'inscrit sous le signe de la douleur et de la peur, deux sensations qui affleurent dans chaque chapitre composant le livre (si l'on fait exception du cantique final). L'épigraphe du roman est d'ailleurs une citation de l'œuvre d'Hector Bianciotti, *L'amour n'est pas aimé*. En plus du titre du recueil de nouvelles rappelant le cri de douleur souvent attribué à Saint François d'Assises, la citation parle d'elle-même : « La douleur, voilà le mystère, voilà la négligence des dieux, voilà le superflu qui nous réduit à n'être que pure conscience de la douleur ». Mais c'est surtout cette peur diffuse qui va particulièrement retenir notre attention. Que craignent donc tant les protagonistes du roman d'Al Berto ? Pourquoi refusent-ils de sortir de chez eux par moment ? Pourquoi sont-ils tant inquiets lorsqu'ils se promènent dans la rue ou dans leurs foyers ? La « fièvre constante », le « vertige », « l'excès » qui les habitent constituent-ils uniquement une réaction au conformisme de la société qu'ils cherchent à fuir et qui les considère comme des parias ou sont-ils les manifestations d'un mal plus concret, plus insidieux ? Nous ne souhaitons en aucun cas forcer notre analyse : le mot « virus », la maladie physique ne sont jamais évoqués dans *Lunário*. Il nous semble cependant troublant que ce roman suintant de peur, peur mystérieuse et anonyme, paraisse la même année que les premiers romans qui constituent le corpus de la littérature du sida et partage avec eux les principales caractéristiques de cette nouvelle littérature (activités frénétiques et mouvements constants de la part des personnages, métaphorisation du

désir)⁴⁷³. Nous allons voir, qu'après analyse, sa présence dans cette troisième partie nous semble parfaitement justifiée.

4.2.1. Beno, l'androgyne aux multiples visages

Le récit s'ouvre donc sur Beno, un jeune homme dont on ne sait pratiquement rien si ce n'est son jeune âge et qu'il est de sexe masculin, regardant la mer à travers la fenêtre. Tout dans cet incipit souligne l'isolement dans lequel est plongé Beno, isolement forcé ne semblant guère lui convenir par ailleurs. La vitre à travers laquelle regarde Beno est évoquée plusieurs fois : objet transparent, certes, mais également barrière invisible entre lui et le monde extérieur. Il est assis dans un canapé et boit du whisky au rythme des paroles de Laurie Anderson, « sun's going down like a big bald head ». Ce crépuscule est lugubre : « O dia começava a morrer. Beno sentiu-se envolto numa espécie de torpor que o cegava⁴⁷⁴ ». Le jour meurt et l'appartement se retrouve plongé dans la nuit, Beno est seul :

O telefone tocou. Foi atender, era engano. Desligou. Sentou-se [...] e encostou a testa às vidraças. Fechou os olhos um segundo. Havia meses, talvez anos, que ninguém lhe telefonava ou escrevia. Ninguém dava notícias e ele também não as tinha para dar. [...] Algumas semanas atrás, o telefone ainda tocava com frequência, mas sempre por engano. Outras vezes, batiam à porta e perguntavam se não era ali que morava o senhor Oliveira. Não, não era ali, o senhor Oliveira morreria ano e meio antes de Beno alugar aquele apartamento. Durante um tempo que ele não conseguia medir, devolvera ao carteiro a correspondência que chegava, com regularidade, para o antigo inquilino. Depois, a partir da certa altura, não chegaram mais cartas, e Beno começou a sentir-se abandonado [...] e agora, no silêncio, embiocava –se com certeza num luto sem consolo⁴⁷⁵. (pp. 12-13)

Beno semble cependant s'habituer à cet état d'isolement. Il s'enferme se sent comme sur « une île » où il « se recueille » (et cette métaphore marine reviendra régulièrement dans le roman). Le lecteur comprend peu à peu que l'incipit se situe au terme de l'axe temporel de l'histoire : de son appartement, Beno se remémore ses nombreux voyages et les rencontres qu'il a faites dans les différentes villes qu'il a sillonnées, villes qui demeurent indéfinies (nous ne pouvons pas même être sûrs que l'action du récit se

⁴⁷³ Voir «Le sidéen sidéral» in Spoiden, S., *La littérature et le sida, op. cit.*

⁴⁷⁴ Al Berto, *Lunário*, São Paulo, Assírio&Alvim, 2012 (1986), p. 12, « Le jour commençait à mourir. Beno se sentait enveloppé d'une espèce de torpeur qui l'aveuglait ».

⁴⁷⁵ « Le téléphone sonna. Il alla décrocher, c'était une erreur. Il raccrocha. Il s'assit [...] et appuya sa tête contre les vitrages. Il ferma les yeux un instant. Cela faisait des mois, voire des années, que personne ne lui téléphonait ou lui écrivait. Personne ne donnait de nouvelles et il n'en donnait pas non plus. [...] Quelques semaines auparavant, le téléphone sonnait encore fréquemment, mais toujours par erreur. D'autres fois, ils frappaient à la porte et demandaient si ce n'était pas ici qu'habitait monsieur Oliveira. Non, non ce n'était pas ici, monsieur Oliveira était mort un an et demi avant que Beno ne loue cet appartement. Pendant un temps qu'il ne saurait mesurer, le facteur distribuait le courrier qui arrivait, avec régularité, à l'ancien locataire. Ensuite, après un certain temps, les lettres n'arrivèrent plus, et Beno commença à se sentir abandonné [...] et à présent, dans le silence, il semblait décidément dans un deuil sans consolation ».

déroule au Portugal) et ce sont ces voyages divers qui vont constituer le récit de *Lunário*. Au terme d'un véritable voyage au bout de la nuit (et c'est plus que jamais le cas de le dire), Beno se retrouve donc dans cet appartement, libéré « d'àquela impressão estranha de sossego et d'inquietação⁴⁷⁶ » (p. 15). Il semble serein, délivré d'une peur qui l'habitait jusqu'alors. Le voyageur nocturne est rentré à bon port, pour utiliser ses propres métaphores marines. Il pense au « coração da noite, o eixo das paixões onde sempre me movi. O pulsar vertiginoso do mundo...⁴⁷⁷ » (p.15). Les tribulations de Beno et de ses amis sont, comme nous l'avons dit, exclusivement nocturnes et ceux-ci recherchent sans cesse l'excès de passion et cette mystérieuse « pulsation du monde » (rappelons à ce sujet que Al Berto passa beaucoup de temps dans des communautés *hippies*, ce qui peut expliquer la résurgence des thèmes chers à cet univers). Mais cette recherche, ces voyages ne sont pas de tout repos. Lorsque Beno commence sa narration, il se souvient d'un de ses premiers voyages : « “Aqui estou eu... só, dentro e fora de mim, último passageiro na minha noite interior.” E reprimiu as lágrimas⁴⁷⁸ » (p. 16). Les ténèbres extérieures sont dédoublées : elles occupent à la fois le dehors et le dedans des personnages, voyageurs nocturnes plongés dans les ténèbres et habités eux-mêmes par une nuit intérieure. La métaphore marine fait à nouveau son apparition pour décrire ce premier voyage : « Talvez tenha cantarolado baixinho uma dessas canções tristes que os pescadores solitários fazem vibrar nos lábios, em surdina per afastarem a morte e o medo no alto-mar⁴⁷⁹ » (p. 17). Le marin, seul au milieu de la mer est terrifié par la haute-mer et la mort qui le guette à chaque instant. Ainsi en est-il de Beno et de ses compagnons, marins nocturnes sillonnant les mers que sont les villes.

Beno sait qu'il est arrivé à un point de non-retour. Il commence en effet « a última viagem possível, aquela donde nunca se regressa – a do esquecimento...⁴⁸⁰ » (p. 18). En quoi consiste ce dernier voyage? C'est ce que nous allons découvrir au fil du récit et de notre analyse. Pour l'instant, notons que, à la différence des autres voyages que Beno a pu faire auparavant, celui-ci est entrepris sans peur ni angoisse. Il en est ainsi, car Beno a réussi à créer un nouveau je, « um outro ser, andrógino e belo » (p. 19). Cet être a pu

⁴⁷⁶ « de cette impression étrange d'angoisse et d'inquiétude ».

⁴⁷⁷ « Le cœur de la nuit, l'axe des passions sur lequel je me suis toujours déplacé. La pulsation vertigineuse du monde... »

⁴⁷⁸ « “Je suis ici... seul en moi et en dehors de moi, dernier passager dans ma nuit intérieure. ” Et il réprima ses larmes ».

⁴⁷⁹ « Parfois il chantonnait tout bas une de ces chansons tristes que les pêcheurs solitaires faisaient vibrer sur leurs lèvres, en sourdine, afin d'éloigner la mort et la peur en haute-mer ».

⁴⁸⁰ « son ultime voyage, celui dont jamais on ne revient – celui de l'oubli... »

être constitué grâce aux plaisirs qu'il a pris (ou plutôt emprunté) aux autres corps ; car pour Beno, le corps est à voir comme un lieu, un espace géographique à investir :

Dormitou, e dormitou sabendo que o corpo magro que transportara de um lado para o outro, sem descanso, fora sempre a sua única morada. E nele se habituara a viver, mal ou bem, e com ele rira ou chorara. Com ele morreria, ao mesmo tempo. O corpo, esse país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente. Território semelhante à noite das cidades em que se perdesse, ele e o seu corpo, propositadamente, para se abastecerem de sexo, de renovados desejos, inesperados seduções, pequenos perigos e emoções. Nocturno território onde alastrava a paixão na exacta medida da desolação que os sitiava⁴⁸¹. (p. 18)

Ce corps est donc à la fois une enveloppe que le je habite et un compagnon de route, lui aussi désirant, lui aussi assoiffé de sexe et de passion. Il lui faut trouver de nouveaux corps afin de se renouveler. Vision résolument anti-platonicienne : ici le sujet n'est pas prisonnier du monde des illusions. Il n'est pas non plus prisonnier de la chaîne des signifiants lacanienne comme d'autres personnages mis en scène dans les œuvres que nous avons analysées jusqu'ici. Le sujet désirant habite un corps qu'il lui faut satisfaire en séduisant sans cesse de nouvelles proies. Ce n'est pas une malédiction, c'est là sa fonction. Comme nous allons le voir, Beno croit en une toile d'amitiés et d'amours que différentes personnes tissent et partagent entre elles. Quant au corps, il a besoin de voir son désir apaisé comme sa faim ou sa soif. Corps et sujet désirent d'une manière presque extrême dans *Lunário*, et ce désir participe à la construction de l'identité de ce je et de ce corps, tous deux vagabondant à la recherche de « corps à louer » comme les appelle Beno. Ce dernier éduque son corps afin de le rendre le plus beau et le plus séduisant possible et ainsi lui permettre de rechercher ce plaisir, éternellement aiguillonné qu'il est par de nouveaux désirs :

Dera [ao novo ser] um nome, alimentara-o cuidadosamente, e terminara por arranca-lo de si num arrepio de terror e de orgulho. Olhara-o, olhando-se pela última vez, até que, num movimento imperceptível de ternura, acabara por sobrepor o seu rosto àquele que, atemorizado, fizera crescer dentro do espelho. Depois, ensinou-o a falar e emprestou-lhe também o seu silêncio. Explicou-lhe como se anda rente às paredes nocturnas da cidade, invisível. E como se rouba prazer aos corpos,

⁴⁸¹ « Il dort, et il dort en sachant que le corps maigre qu'il transportait d'en endroit à un autre, sans répit, avait toujours été son unique demeure. En lui il s'était habitué à vivre, mal ou bien, et avec lui il avait ri et il avait pleuré. Avec lui il mourrait, en même temps. Le corps, ce pays plus ou moins habitable, ne lui rappelait en rien ces autres pays géographiquement définis sur les cartes et que tout le monde insistait en lui disant qu'il s'agissait de son pays. Le corps lui évoquait toujours un autre lieu lumineux, distant, où il pouvait agir et respirer, penser et se mouvoir librement. Territoire ressemblant à la nuit des villes dans laquelle ils se perdaient, lui et son corps, volontairement, afin de se rassasier de sexe, de désirs renouvelés, de séductions inespérées, de petits dangers et d'émotions. Territoire nocturne où s'étendait la passion dans l'exacte dimension de la désolation qui les assiégeait ».

obrigando-os a gemer e a gritar para poder afastar a branca melancolia da noite nos quartos de pensão. Fez com que ele descobrisse a ilusão de quem alugar um corpo menos infeliz⁴⁸². (pp. 19-20)

Ce plaisir éprouvé par l'être à l'aide du corps qu'il habite et des autres corps qu'il emprunte pour une nuit, permet d'échapper à la mélancolie de vivre qui habite les personnages. Ils se réfugient dans leur monde nocturne afin de mieux se protéger contre la menace du monde extérieur qui les asservirait, s'il le pouvait, à sa routine et ferait naître en eux cette morosité qui habite chaque individu occidental inséré dans la société.

Une autre mesure de protection (de prophylaxie ?) face à la terreur diffuse est le mouvement constant auquel Beno s'astreint : « Evitava que as cidades e seus habitantes se habituassem demasiado à sua presença, de dia para dia mais andrógina. Fugia, e sempre continuou a acreditar que a única maneira de continuar vivo e vigilante, é fugir⁴⁸³ » (p. 20). Et Beno, en effet, ne parvient jamais à rester bien longtemps au même endroit : le lecteur suit ses pérégrinations de ville en ville, jusqu'à arriver à ce moment de quiétude dont il est question dans l'épilogue. Tous les mouvements antérieurs (sur le plan de l'histoire s'entend) à cet incipit sont marqués par la recherche frénétique du plaisir et la terreur qui cohabite constamment avec celle-ci, mais qui ne suffit pas pour autant à pousser le protagoniste à y renoncer. Prenons par exemple le premier récit de Beno : alors qu'il se trouve dans « une ville du sud », il s'endort sur un banc public. À la tombée de la nuit, unique moment où il est concevable que commence l'aventure, deux jeunes hommes, Lúcio et Gazel, le réveillent et lui proposent de les accompagner dans une riche villa dans laquelle ils comptent entrer par effraction. Beno les accompagne, pensant avoir affaire à deux cambrioleurs, mais Lúcio et Gazel sont en fait deux exhibitionnistes, aimant avoir des rapports sexuels dans des maisons d'inconnus tandis qu'une tierce personne, Beno dans ce cas, les observe. Une vision somme toute plutôt légère et frivole de la sexualité, le jeune homme assistant mi-apeuré, mi-amusé à cette scène. Pourtant, immédiatement après, surgit un souvenir bien moins plaisant : celui d'une orgie entre « vieux pédés et enfants de rue » dans une villa privée :

⁴⁸² « Il avait donné [à son nouvel être] un nom, il l'avait alimenté avec soin et il avait fini par l'arracher à soi dans un frisson de terreur et d'orgueil. Il l'avait regardé, se regardant pour la dernière fois, jusqu'à ce que, dans un imperceptible mouvement de tendresse, il avait fini par superposer son visage à celui apeuré qu'il faisait grandir dans le miroir. Ensuite, il lui apprit à parler et il lui prêta aussi son silence. Il lui expliqua comment raser les parois nocturnes de la ville, invisible. Et comment on volait du plaisir aux corps, les obligeant à gémir et à crier afin de pouvoir échapper à la blanche mélancolie de la nuit dans les chambres de pensions. Il fit en sorte qu'il découvrit l'illusion de quelqu'un qui loue un corps moins malheureux pour une nuit ».

⁴⁸³ « Il évitait que les villes et ses habitants ne s'habituaient trop à sa présence, de jour en jour plus androgyne. Il fuyait et il continuait à croire que l'unique manière de continuer à être en vie et vigilant, c'était de fuir ».

Do que acontecera Beno guardara presente á náusea que o cheiro acre dos corpos suados lhe provocara. Tivera dificuldade em livrar-se daquele cheiro. Correrá até ao porto e andará pela marginal até encontrar, entre os rochedos, um sítio onde pudesse despir-se e mergulhar no mar. Sentia-se sujo. Passou três dias quase sem comer, enjoado, estendido em cima dum rochedo. Deixava-se fustigar pelo vento. Convenceu-se de que só o vento seria capaz de o limpar daquela sujidade invisível, daquele cheiro a corpos envelhecidos e a sexo. [...] Acordara ressacado, num enleio de corpos nus, de esperma e de merda, de garrafas vazias e roupa rasgada. O caos por toda a casa. Fugira enquanto os outros ainda dormiam, abandonara a cidade rapidamente, porque sempre o assustara muito mais a velhice e a sujidade dos corpos que a morte⁴⁸⁴. (pp. 31-32)

Ce n'est donc pas tant l'idée de la mort qui effraie Beno, mais bien le dépérissement du corps, de cette enveloppe, de ce compagnon qui permet à l'être de jouir tout en apaisant les besoins du corps, d'où les soins qui lui sont accordés comme la saine alimentation que nous avons évoquée à la page précédente. Rien de bien nouveau par rapport au chapitre précédent de notre travail semble-t-il : un jeune libertin obsédé par la peur de vieillir qui cherche la jouissance maximale, rien de plus, pourrait-on se dire. Mais d'où vient ce sentiment de terreur qui s'empare des personnages à tout bout de champ ? De la simple peur de vieillir ? Beno en tout cas s'est rasséréiné : il décide peu à peu de s'abandonner aux « tractions et aux déambulations de la ville et à l'ivresse de l'alcool, des drogues, et des passions ». Mais il décide également de ne plus craindre « l'imminent péril du sang versé dans la furie des corps et des sexes » (p. 34). De quel péril parle-t-il ? Des violences que peut engendrer la passion incontrôlée ou d'un mal plus insidieux ? C'est en tout cas après être plongé dans l'abîme que Beno cesse de se préoccuper :

Beno decidira despertar no fundo de si a sua maneira de ser diferente e de sentir, essa fera tantos anos amansado pelo medo de rasgar, de despedaçar. Perdeu o medo de si próprio, e uma espécie de voracidade voluptuosa tomou-lhe conta de alma e do coração. Saiu para a rua, embrenhou-se na espessura da noite. Amou e traiu. Seduziu e deixou-se seduzir. Morreu um pouco todas as manhãs, e nunca mais regressou ao que tinha sido⁴⁸⁵. (p. 34)

Beno a décidé de libérer ses instincts, il n'a plus peur de souffrir ou de faire souffrir : la bête qui habite les personnages du roman (que ceux-ci comparent souvent à des tigres)

⁴⁸⁴ « De ce qui s'était passé, Beno avait conservé la nausée que l'odeur des corps transpirants lui avait provoquée. Il avait eu des difficultés à se libérer de cette odeur. Il avait couru jusqu'au port et s'en était allé par la *marginal* jusqu'à trouver, entre les rochers, un endroit où il avait pu se dévêtir et plonger dans la mer. Il se sentait sale. Il passa trois jours presque sans manger, écœuré, étendu au sommet d'un rocher. Il se laissait fouetter par le vent. Il se convainquit que seul le vent serait capable de laver cette saleté invisible, cette odeur des corps vieillissants et du sexe. Il s'était réveillé avec la gueule de bois, dans une confusion de corps nus, de sperme et de merde, de bouteilles vides et d'habits déchirés. Le chaos dans toute la maison. Il avait fui pendant que les autres dormaient encore, il avait abandonné la ville rapidement, parce que le vieillissement et la saleté des corps l'avaient toujours plus effrayé que la mort ».

⁴⁸⁵ « Beno avait décidé de réveiller au fond de soi sa manière d'être différent et de sentir, cette bête sauvage domestiquée depuis tant d'années par la peur de déchirer, de dépecer. Il perdit la peur de soi-même, et une voracité voluptueuse prit en charge son âme et son cœur. Il sortit dans la rue, s'enfonça dans l'épaisseur de la nuit. Il aime et trahit. Séduisit et se laissa séduire. Il mourut un peu chaque matin, et jamais il ne redevint ce qu'il avait été ».

est libre. Mais cette bête qui surgit est également symbole de destruction et de non-retour : une fois un certain cap franchi, une fois que le désir s'est exprimé sans bride aucune, au maximum de sa puissance, il est illusoire de penser pouvoir revenir en arrière. Voyons quelles explications nous offrent les chapitres suivants.

4.2.2. Les compagnons de route de Beno : fragmentation des corps, polyamour et métaphorisation du désir

Le chapitre *Lua Nova*, dans lequel s'embraie définitivement le récit, s'ouvre dans un café (inutile de préciser qu'il fait nuit). C'est là que Beno va rencontrer son premier compagnon de route qu'il baptise Nému. Ce dernier, très jeune, s'approche de lui et lui demande s'il peut boire un peu de son vin. Les deux jeunes hommes se fixent, le désir émerge. Beno, automatiquement, replonge dans ses souvenirs, il pense au « passage des corps » et au sien que souvent : « o tratara mal, tantas vezes abusara dele. Recordava-se : fora-lhe muito difícil preservá-lo dos limites e do excesso sexual, e da fúria do sangue, donde *nunca se regressa ileso*⁴⁸⁶ » (p. 49, nous soulignons). À nouveau surgit cette idée du non-retour liée à l'excès sexuel. Autre particularité à relever, à peine Beno commence à regarder le jeune homme que surgissent d'autres souvenirs de rapports sexuels avec d'autres partenaires, comme c'était le cas lorsque celui-ci observait Lúcio et Gazel. Susan Sontag avait noté que, avant l'émergence du sida, l'idéal de l'acte sexuel était « l'expérience du présent pur (et la création de l'avenir) » pour deux personnes. Avec l'émergence de la pandémie, les choses vont drastiquement changer : « La sexualité n'arrache [plus] les partenaires à la sphère sociale, ne fût-ce qu'un seul instant. On ne peut plus la considérer comme un simple rapport à deux ; c'est une chaîne, une chaîne de transmission qui relie au passé⁴⁸⁷ ». À nouveau, nous n'affirmons rien. Nous soulignons simplement le fait qu'avec Beno le désir pour une autre personne, tout du moins avant qu'il ne parvienne à rejoindre cet état de perpétuelle sérénité, renvoie systématiquement au souvenir d'autres partenaires et fait naître chez lui un sentiment de peur, sentiment que Nému distingue immédiatement dans les hésitations de sa proie : « Medo de viver ? – sussurou o rapaz. E Beno estremeceu outra vez, mas não disse nada⁴⁸⁸ ».

⁴⁸⁶ « il l'avait mal traité, de nombreuses fois il avait abusé de lui. Il se rappelait : il lui avait été très difficile de le préserver des limites et de l'excès sexuel, et de la furie du sang, *d'où jamais on ne revient indemne* ».

⁴⁸⁷ In *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 205.

⁴⁸⁸ « Peur de vivre ? – susurra le jeune homme. Et Beno trembla une fois encore, mais il ne dit rien ».

Beno ne dit rien, mais est hanté par la terreur : alors qu'il se dirige vers son logis en compagnie du jeune homme, la neige se met à tomber. Il ne peut s'empêcher de comparer les flocons à son nouvel amour : « Beno e o rapaz caminharam, deixando pegadas que segundos depois se apagavam, como se ninguém tivesse alguma vez trilhado aquele caminho. Nevava, e Beno pressentiu que também o rapaz, um dia, se apagaria da sua vida⁴⁸⁹ » (p. 54). Les personnages d'Al Berto sont caractérisés par une grande fragilité. Ils ne sont que « sumo da terra » et « porra das estrelas⁴⁹⁰ ». Ce jeu de mots sur le terme poussière d'étoiles (« poussière » se dit *poeira* en portugais) revient régulièrement dans le récit, soulignant que l'homme n'a aucune essence divine pour Al Berto : il n'est qu'un vagabond occupant une enveloppe charnelle et qui est destiné à disparaître avec celle-ci. L'appellation « porra das estrelas » ne renvoie pas à une sexualité cosmogonique dont serait issu l'homme, mais rappelle la corporalité de l'homme, né de la fange, sa finitude comme en témoigne également le néant eschatologique véhiculé par le roman.

Lesdits corps sont d'ailleurs toujours décrits en tant que fragments assemblés. Si ce phénomène peut dépendre d'un élan fétichiste (comme les mains de Beno pour Nému, p. 46), il témoigne surtout de l'aspect mécanique du corps qui, plutôt que d'être décrit comme un unicum, est perçu comme un ensemble de pièces détachées à plusieurs visages (même si cela ne le prive pas d'une certaine beauté). Les exemples sont nombreux (un parangon de ce type de description se trouve à la page 56), mais citons ce passage où Beno regarde les photographies prises par Nému :

No entanto, encontrara em todas elas um sinal de Nému. Numa, o sorriso ou uma pálpebra, noutra, os cabelos, o sexo, ou a curva do pescoço... mas nunca o retrato completo. E estes frágeis e ténues vestígios, dispersos pelas imagens, perseguiam-no como se tivessem sido *graves incidentes* ao longo da sua vida⁴⁹¹. (p. 59)

Le récit se poursuit avec le *Quarto Crescente*, c'est le début de la vie à trois pour Beno, Nému et Alba, jeune fille avec qui Beno aura d'ailleurs un fils. Tous trois décident de « se retirer du monde », ne sortant de leur appartement que de nuit afin d'aller dans des bars. C'est également à ce moment du récit que commence à être évoqué le kid, un des

⁴⁸⁹ « Beno et le garçon avaient marché, laissant des traces de pas qui après quelques secondes disparaissaient comme si personne n'avait jamais emprunté ce chemin. Il neigeait, et Beno pressentit que le garçon également, un jour, disparaîtrait de sa vie ».

⁴⁹⁰ « jus de la terre », « foutre des étoiles » (p. 50).

⁴⁹¹ « Toutefois, il avait trouvé en chacune d'elles un signe de Nému. Dans une, le sourire, ou une paupière, dans une autre, les cheveux, le sexe ou la courbure du cou... mais jamais le portrait complet. Et ces vestiges ténus et fragiles, dispersés parmi les images, le poursuivaient comme s'ils avaient été de *graves accidents* au long de sa vie ».

amants auxquels Beno tient le plus. Sa compagne Alba, ne se formalise absolument pas de cette situation :

Alba sabia que Beno nunca deixara de andar com Kid. E uma noite, deitados, Beno dissera que lhe era completamente indiferente que a pessoa com que partilhasse sentimentos, ou emoções, fosse deste ou daquele sexo. Nunca tivera necessidade de justificar, ou afirmar, a sua sexualidade – como alguns dos seus amigos faziam, até ao cansaço e à vulgaridade, com espavento. A “moral” era uma treta que não lhe dizia respeito. Era-lhe alheia, pura e simplesmente alheia. O que sempre o fascinara e o seduzira era o amor, a amizade e a paixão que cada ser pode dar como um dom, e receber como uma dádiva. Sobretudo, era a qualidade intemporal dos sentimentos e dos prazeres que o atraíam, e isto, nada tinha certamente a ver com este ou aquele sexo⁴⁹². (pp. 81-82)

Voici un élément fondamental sur lequel nous allons revenir souvent dans ce chapitre de notre travail : si les descriptions crues d’actes sexuels abondent dans les deux premiers chapitres du roman, elles vont peu à peu disparaître afin de laisser la place à une ode au polyamour (au côté sentimental du polyamour) et à une métaphorisation du désir. Les catégories sexuelles s’effacent, le schéma classique d’un homme qui essaie de posséder une femme est révolu, il reste une communauté d’êtres humains qui éprouvent des sentiments d’amours et d’amitiés les uns vis-à-vis des autres et il s’agit d’un aspect dont il faudra constamment tenir compte lorsque nous nous plongerons dans la littérature du sida : même si cette idée de communauté n’est pas présentée avec autant d’insistance dans les romans que nous analyserons par la suite, nous verrons que l’amour vers le prochain occupe une place particulière dans la littérature du sida, effaçant peu à peu l’acte sexuel. Cet amour du prochain est toutefois contrebalancé par un autre mouvement, plus égoïste, tourné vers le sujet, qui prête une grande attention à son corps, comme c’est d’ailleurs le cas de Beno, obsédé par la décadence physique. Mais n’anticipons pas trop et revenons à notre récit.

L’existence des trois protagonistes se poursuit donc, à première vue, sereinement : Beno réfléchit sur l’amour, Nému peint des tigres symbolisant la bête qui vit au sein des hommes et Alba partage avec eux leur existence quotidienne et leurs aventures nocturnes. Pourtant la quiétude de l’appartement est souvent troublée par des bruits préoccupants qui proviennent du monde extérieur, monde auquel nos trois héros

⁴⁹² « Alba sabia que Beno n’aurait jamais arrêté de fréquenter Kid. Et une nuit, alors qu’ils étaient allongés, Beno lui avait dit qu’il lui était complètement indifférent que la personne avec qui il partageait des sentiments, ou des émotions, était de tel ou tel sexe. Jamais il n’avait senti la nécessité de justifier, ou d’affirmer, sa sexualité – comme certains de ses amis faisaient, jusqu’à l’épuisement et à la vulgarité, avec ostentation. La “morale” était une connerie qui ne le regardait pas. Elle lui était étrangère, purement et simplement étrangère. Ce qui l’avait toujours fasciné et séduit, c’était l’amour, l’amitié et la passion que chaque être peut offrir comme un don et recevoir comme un cadeau. Par-dessus tout, c’était la qualité intemporelle des sentiments et des plaisirs qui l’attiraient et cela n’avait décidément rien à voir avec l’appartenance à tel ou tel sexe ».

tentaient d'échapper : « Esparsos, distantes, chegavam-lhs os sons de uma ambulância, de uma porta a bater e de um grito. O trringue súbito dum telefone⁴⁹³ » (p. 90). Et, à nouveau, l'inquiétude, toujours elle, fait son apparition. Alba prévient Beno : elles et Nému un jour partiront. Mais ils ne « partiront pas comme ils sont venus », ils emprunteront « un autre chemin, que ni toi ni moi, ne pouvons entrevoir... » (p. 90). Que sont ces disparitions auxquelles les protagonistes font sans cesse allusion ? S'agit-il simplement d'esprits libres refusant la sédentarisation et cherchant perpétuellement de nouvelles aventures ? Ou alors cette disparition est-elle plus simplement la mort de l'enveloppe corporelle ? Le chapitre suivant, *Lua Cheia* semble pencher pour la deuxième hypothèse : si l'obscurité représentait un sanctuaire pour les protagonistes du récit, la lumière solaire envahit inopinément leur nuit. La mort, la souffrance s'introduisent dans leur foyer et la paix qu'ils avaient conquise cède la place à une terreur sourde. Les dernières lignes du chapitre *Quarto Crescente* résonnent comme une prophétie lugubre : « Mas a noite abria-se diante deles. Alhia a inteligente paixão de Nému por Beno, e a inesgóstavel cumplicidade de Alba com eles. Abria-se limpa de mortes et des desgostos, luminosa. Mas por muito pouco tempo...⁴⁹⁴ » (p. 92).

4.2.3. Pleine lune et contamination

La pleine lune, c'est l'apogée de la « fièvre constante », du « vertige » qu'expérimentent quotidiennement les protagonistes : « era preciso viver depressa e morrer, de preferênciã, ainda jovem⁴⁹⁵ » (p. 95). Et c'est Kid qu'en premier la mort « emportera dans un esquif de ténèbres et de douleur » (p. 96). Kid n'est pas décédé par suite d'une mystérieuse maladie. Le lecteur apprend en effet rapidement qu'il a succombé à une ingestion trop forte de produits stupéfiants. Suicide ? Accident ? Kid, de l'outre-tombe, s'adresse à Beno et lui dit combien il était « fatigué », mais le lecteur n'en saura pas plus. Mais ce qui frappe le lecteur (et qui justifie presque à elle seule le placement de ce roman dans notre troisième partie) est la réaction de Beno : « Meu Deus ! A cidade nunca mais será a mesma. E nós, nós começamos a morrer. Nada voltará a ter o mesmo sorriso, a mesma inocência... fomos atingidos, Nému. E não há

⁴⁹³ « De temps en temps, distants, arrivaient à eux les bruits d'une ambulance, d'une porte qui battait et d'un cri. Le trringue subit d'un téléphone ».

⁴⁹⁴ « Mais la nuit s'ouvrait devant eux. Elle accueillait l'intelligente passion de Nému pour Beno, et l'inépuisable complicité de Alba avec eux. Elle s'ouvrait vierge de morts et de dégoûts, lumineuse. Mais pour très peu de temps ».

⁴⁹⁵ « Il fallait vivre rapidement et mourir, de préférence encore jeune ».

regresso da morte, nem perdão para nada... *fomos atingidos...*⁴⁹⁶ » (p. 98, nous soulignons). À nouveau la question se pose : ont-ils été atteints dans leur sanctuaire par le mode de vie du monde extérieur ou un élément insidieux s'y est-il propagé ? La perte de l'innocence, l'obsession avec le non-retour ne témoignent-elles pas en faveur de la deuxième hypothèse ? Pourquoi leur retraite serait-elle définitivement compromise sinon ?

Le *Quarto Minguento* va se concentrer sur la folie d'un autre compagnon de route : Zohia qui se perd dans la folie malgré les tentatives de son amant, Alaíno, pour l'en préserver. Zohía, jeune poète, sombre chaque jour un peu plus dans la drogue et le délire, elle finit par se retrouver nue dans la rue, maculée du sang de ses règles, criant et se masturbant devant les passants. Elle a fini par être dévorée par le tigre qui l'habitait et qu'elle avait libéré :

Quando Zohía começara a despir-se e a enrolar-se violentamente num lençol, e a sair assim para a rua, falara daquele tigre enjaulado. Dissera que não podia mais mantê-lo prisioneiro, e que as garras dele a dilaceravam por dentro. Precisava de o deixar fugir quanto antes, de o devolver à selva nocturna das cidades⁴⁹⁷. (p. 118)

L'image d'une bête tapie en nous qui se déchaîne une fois libérée est une métaphore courante de l'inconscient ou, auparavant, de l'âme humaine. Depuis Platon (et sûrement avant encore), il est courant de parler d'un animal à domestiquer lorsqu'il est question des passions de l'homme. Il est cependant intéressant, dans le cas qui nous occupe, que cette métaphore soit également utilisée par Hervé Guibert pour décrire le virus qui ronge son corps :

Je l'ai compris comme ça, et je l'ai dit au docteur Chandi dès qu'il a suivi l'évolution du virus dans mon corps, le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner plein pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer⁴⁹⁸.

Certes, l'image du tigre aurait pu être inspirée à Al Berto par de nombreuses sources, nous pensons notamment au poème de William Blake *The Tyger* dans lequel revient cette image, utilisée également par l'auteur de *Lunário*, des « forêts » de la nuit :

⁴⁹⁶ « Mon Dieu ! La ville ne sera jamais plus la même. Et nous, nous commençons à mourir. Rien n'aura plus le même sourire, la même innocence... *Nous avons été atteints*, Nému. Et on ne revient pas de la mort, il n'existe de pardon pour rien... *Nous avons été atteints...* »

⁴⁹⁷ « Quand Zohia avait commencé à se déshabiller et à s'enrouler violemment dans un drap, et à sortir ainsi dans la rue, elle avait parlé de ce tigre en cage. Elle avait dit qu'elle ne pouvait plus le maintenir prisonnier et que ses griffes la lacéraient de l'intérieur. Elle avait besoin de le laisser fuir au plus tôt, de le livrer à la sève nocturne des villes ».

⁴⁹⁸ Guibert, H., *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17.

« Tyger ! Tyger ! Burning Bright / In the forests of the night ». Mais, quelle que soit l'origine de la métaphore, il est curieux de voir que celle-ci est précisément utilisée par nos deux auteurs.

Pour en revenir à Zohía, celle-ci laisse derrière elle une foule de papiers dans lesquels elle décrit sa progressive perte de raison. Elle conclut sur ces mots qui, dans un premier temps, demeurent énigmatiques : « Branco. Sou a mancha que fluctua à beira deste abismo. Em qualquer lugar da vida abandonei aqueles que amava. Onde ? Se tudo é branco. Branco⁴⁹⁹ » (p. 128). L'abysse de la mort est généralement associé au noir. Pourquoi cette insistance sur la couleur blanche ? Ces paroles prennent tout leur sens dans le chapitre suivant.

Cet avant-dernier chapitre est intitulé *Umbria*. S'agit-il de la région italienne ? C'est tout à fait possible, mais, comme pour les villes où se déroule le récit, le lecteur ne possède jamais aucune certitude quant au lieu précis de l'action. Toujours est-il qu'Alaíno, ravagé par la mort de la femme qu'il aimait, décide de partir en voyage. Alba a disparu, emportant avec elle son enfant :

Ali estavam Nému, Alaíno e Beno, os três sobreviventes de um qualquer desastre, de um qualquer naufrágio nocturno cuja embarcação se tivesse afundado em ausência e desolação sem deixar o mais pequeno rasto. [...] Tinham uma vaga impressão de feridas húmidas por todo o corpo. Doía-lhes qualquer coisa que por enquanto não sabiam nomear⁵⁰⁰. (pp. 135-136)

Beno se déplaçait continuellement. C'est ce qu'Alaíno fait également en entreprenant un long voyage dont ses deux amis survivants reçoivent des nouvelles de temps à autre. Dans les billets qu'il leur envoie, Alaíno décrit ses périples à travers des cités (nocturnes évidemment). Le jeune homme commence toutefois à s'éloigner des villes et des hommes pour y préférer la nature et l'isolement : il commence à décrire des forêts, des côtes, et parfois même des déserts. Il lui reste, après avoir vu tous les types de paysages possibles, à investir le dernier espace géographique qu'il ignorait jusqu'alors : son corps :

No dia seguinte caminhei rente à costa até que deparei com o deserto. Ali vivi muitos dias, entalado entre ele e o mar. Alimentei-me de mariscos e de peixe. Espiava o imperceptível movimento das areias, a mudança que o vento nocturno fizera na crista branca das dunas. Fui-me esvaziando do que

⁴⁹⁹ « Blanc. Je suis la tache qui fluctue au bord de cet abysse. En quel endroit de la vie ai-je abandonné ceux que j'aimais ? Où ? Si tout est blanc. Blanc ».

⁵⁰⁰ « Ils étaient là, Nému, Alaíno et Beno, les trois survivants d'un quelconque désastre, d'un quelconque naufrage nocturne dont l'embarcation avait coulé dans l'absence et la désolation, sans laisser la moindre trace. Ils avaient la vague sensation de blessures humides sur tout le corps. Toute chose leur faisait mal, sans qu'ils sachent cependant les nommer ».

do mundo se acumulara dentro de mim... Comecei a conhecer os meus órgãos, um a um, e todos os ossos, e o frémito quente do sangue nas artérias, e os nervos... e de olhos fechados pude então reconhecer lugares onde nunca estivera...⁵⁰¹ (p. 139)

Passage extrêmement riche de symboles, surtout après les derniers mots de Zohía. Le blanc est la couleur de l'abysse de la mort, ici représenté par la blancheur des dunes du désert. La mer, qui est en quelque sorte un autre type de désert, dispense ici la nourriture nécessaire à la vie. Le jeune homme se retrouve ainsi comme son amie, « tache » qui oscille entre la vie et la blancheur de la mort.

Un troisième élément géographique existe et doit être investi : celui du corps, composé d'une multitude d'organes qu'Alaíno apprend à connaître. Une des caractéristiques de la littérature fin de siècle, est la description minutieuse du corps, mais, à la différence de ceux qui ont pu être décrits jusqu'alors, dans la littérature du XIX^e siècle par exemple, la description va également traiter des organes internes. Nous reviendrons plus en détail par la suite sur le pourquoi d'une telle révolution, car l'on ne peut pas tout ramener à l'explication intuitive du progrès technique qui a permis, à travers les progrès et la diffusion de la radiologie, à chaque patient occidental de contempler au moins une fois de sa vie son cœur ou ses poumons. Notons d'ores et déjà que, à partir de *La montagne magique* de Thomas Mann, les descriptions d'organes se diffusent dans la littérature et explosent avec la littérature du sida⁵⁰². Nous sommes encore ici aux prémices de ce phénomène, mais il est intéressant de noter un point commun avec les autres livres de ce chapitre : l'importance accordée (même si ici très discrète) à l'intérieur du corps, pénultième étape du voyage de Alaíno. Car après avoir exploré tous ces endroits, maintenant qu'il n'a plus nulle part où aller, le jeune homme va pouvoir penser à son retour : « Resolvi voltar, quando descobri que não havia lugares desconhecidos para mim, ou onde não tivesse pernoitado. Regressei⁵⁰³ ».

Mais ce retour n'est pas, pour le voyageur, un retour dans ses foyers, mais un retour à la nature. La mer était le monde que les protagonistes habitaient jusqu'alors : Alaíno

⁵⁰¹ « Le jour suivant, je marchai le long de la côte jusqu'à arriver à un désert. Là, je vécus de nombreux jours, bloqué entre le désert et la mer. Je m'alimentai de fruits de mer et de poisson. J'épiais l'imperceptible mouvement du sable, le changement que le vent nocturne produisait dans la crête des dunes. Je commençai à me vider de ce que du monde s'était accumulé en moi... Je commençai à connaître mes organes, un à un, et tous les os, et le frémissement chaud du sang dans les artères, et les nerfs... et, les yeux fermés, je pus donc reconnaître des endroits où je n'étais jamais allé... »

⁵⁰² Voir «Le regard médical», in Spoiden, S., *La littérature et le sida*, op. cit, ainsi que Brooks, P., *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

⁵⁰³ « Je décidai de rentrer quand je découvris qu'il n'y avait plus d'endroits inconnus pour moi ou dans lesquels je n'avais pas encore dormi. Je rentrai ».

s'enfonce dans les terres et s'unit (littéralement) avec le monde qui l'entoure et la terre nourricière :

Bandos de aves fugiam ao fumo e ao cheiro nauseabundo. Corroía-me um desespero que até aí nunca sentira, comi bocados de tronco de uma árvore, mordi e fodi a terra, e o gosto seco da terra misturado ao esperma e ao acre da seiva da árvore ficou-me muito tempo na garganta. Não falei, não emiti um som, durante semanas... Até que me assolou uma sede terrível, uma sede de sangue e de esperma, uma sede incontrolável de corpos – e dei comigo a masturbar-me diante dum espelho, num quarto de pensão. Lembrei-me da árvore e da terra que comera, mas já esquecera o sabor acre da seiva e o gosto a esperma e a terra. Levei a mão à boca e bebi do meu próprio esperma...⁵⁰⁴ (p. 140)

Après s'être « vidé de ce que le monde avait accumulé en [lui]⁵⁰⁵ », Alaíno est libre de toute morale et de tout carcan. Tel le père de *Teorema*, il s'est libéré de ses chaînes et plonge dans un monde où il peut inventer de nouvelles règles. Malgré la « soif de corps » et le désir qui l'assaille, le jeune homme ne retourne pas vers les autres hommes. Il s'accouple à la terre, ou pratique l'onanisme tout en se remémorant cette union avec la nature. Mais il ne s'agit pas d'une union mystique, il s'agit d'une union corporelle, matérielle. Car au-delà du corps il n'y a rien, l'homme n'est une fois de plus uniquement « esporra das estrelas » et ne peut rien ambitionner de plus. Le retour à la nature est une proposition logique en réaction à une fin de siècle (trop) mouvementée. Outre le retour à la nature, nous assistons également au retour au personnage dans ce roman malgré sa narration complexe, comme l'avait observé Sontag⁵⁰⁶.

La parabole d'Alaíno va se terminer après cette tentative de retour aux sources, car rien ne peut le soulager de « la mélancolie qui touche qui est en vie » (p. 139). Il doit lui aussi, comme son ancienne compagne faire face à la blancheur de la mort :

Porque a excessiva brancura da morte, a sua luminosidade de alba, cega. E a escuridão dos sentidos só enquanto permanecemos vivos se torna terrível – só e, vida se ganha ou perde, e desejamos o impossível. E não temos quase nada... morrer, sossegadamente, para lá do abismo que a própria ideia da morte nos provoca – foi o que fiz...⁵⁰⁷ (p. 140)

⁵⁰⁴ « Des nuées d'oiseaux fuyaient la fumée et l'odeur nauséabonde. Un désespoir m'envahit que jusqu'ici je n'avais encore jamais senti, je mangeai une bouchée du tronc d'un arbre, je mordis et je foutis la terre, et le goût sec de la terre mélangée au sperme et le goût âcre de la sève, mélangé à l'âcreté de la sève de l'arbre me resta longtemps dans la gorge. Je ne parlai pas, je n'émis aucun son, durant des semaines... Jusqu'à ce qu'une soif terrible ne m'assaillît, une soif de sang et de sperme, une soif incontrôlable de corps et je commençai à me masturber face à un miroir, dans une chambre de pension. Je me rappelai de l'arbre, de la terre que j'avais mangée, mais j'avais déjà oublié la saveur âcre de la sève et du goût du sperme et de la terre. Je portai ma main à ma bouche et je bus de mon propre sperme... »

⁵⁰⁵ Voir page précédente.

⁵⁰⁶ Voir *supra*, p. 210.

⁵⁰⁷ « Parce que l'excessive blancheur de la mort, sa luminosité d'aube, aveugle. Et l'obscurcissement des sens devient terrible uniquement lorsque l'on est en vie. C'est seulement dans la vie que l'on gagne ou que l'on perd et que nous désirons l'impossible. Et nous n'obtenons presque rien... mourir, tranquillement, au-delà de l'abîme que l'idée de notre propre mort fait naître. C'est ce que je fis... »

L'aube, symbole de mort lumineuse face à l'obscurité dans laquelle l'homme tente de se cacher pour lui échapper est infatigable et n'abandonne jamais. Il est impossible de lui échapper. La peur naissant de ce phénomène conduit à la paralysie totale. Alaíno trouve son salut dans la mort, au-delà de l'abysse que constitue la peur de mourir. Une fois dépassé cet abysse, il est possible de trouver un refuge où l'homme est à l'abri et cela lui permet de mourir dans la quiétude. Se réfugier dans la nuit n'est qu'un subterfuge inutile : « Mas chega, Nému, estou cansado. Quis apenas contar a minha viagem, e dizer-te que não houve redenção alguma em atravessar noites e cidades. Não, não há consolo, nem espaço suficientemente grande para passear a melancolia de quem está vivo...⁵⁰⁸ » (p. 145).

4.2.4. Le cantique

Beno est seul. Alba est partie, Nému est parti, comme annoncé lors de leurs rencontres. Les phases de la lune sont terminées. À travers une série d'images oniriques, Beno parcourt à nouveau sa vie : il est devenu, à travers ses errances, ses voyages et ses rencontres, « le voleur d'âmes et habile séducteurs de corps » qui « vole ceux qui croise son chemin » et qui vole « uniquement pour apaiser sa passion » Il est dans sa chambre de pension, encore une, dans la ville où lui et ses compagnons ont « tenter de vivre ou de rêver » (p. 155). L'aube ne va pas tarder, mais il ne se sent plus capable d'affronter une nouvelle journée : « Vem e cobre a minha sombra cansada, antes que o vento a disperse ao amanhecer. Pega-me nas mãos, apaga a dor da luz nas pálpebras e leva-me. Leva-me, se puderes, de regresso à noite das cidades, ou estaremos condenados a arder no acre suco dos eufórbios...⁵⁰⁹ » (p. 158). Même si « la vie nous fuit », Beno accepte cela avec calme. Il ne proteste pas et écrit à un destinataire dont nous ne parvenons pas à deviner l'identité (peut-être le lecteur lui-même) : « Apaga as estrelas, vem dormir comigo no esplendor da noite que nos foge⁵¹⁰ ». la nuit « fuit » les protagonistes. Les étoiles disparaissent. Beno, dans cette dernière phrase, s'abandonne lui aussi à la mort.

⁵⁰⁸ « Mais ça suffit, Nému, je suis fatigué. Je voulais juste te raconter mon voyage. Et te dire qu'il n'existe aucune rédemption dans la traversée des nuits et des villes. Non, il n'y a pas de consolation ni d'espace assez grand pour promener la mélancolie de qui est en vie... »

⁵⁰⁹ « Viens et couvre mon ombre fatiguée, avant que le vent ne la disperse à l'aube. Prends-moi dans les mains, calme cette douleur de la lumière dans les paupières et emmène-moi. Emmène-moi si tu peux, sur le chemin du retour aux nuits de la ville, où nous serons condamnés à brûler dans le suc âcre des euphorbes... »

⁵¹⁰ « Éteins les étoiles, viens dormir avec moi dans la splendeur de la nuit qui nous fuit ».

4.2.5. Littérature du sida ou témoignage fin de siècle ?

Nous n'entendons en aucun cas forcer notre analyse : il n'est pas sûr qu'Al Berto traite du sida dans ce livre. Comme nous l'avons vu, le sida est l'ultime crise qui secoue la fin du XX^e siècle. Le but n'est pas, bien entendu, de diminuer la gravité de la pandémie du sida et son impact sur la population, il n'empêche que, avec ou sans cette crise, il n'aurait pas été impossible d'assister à un retour à l'ordre dans les mentalités après les chamboulements (positifs et négatifs) advenus tout au long du siècle et dans la littérature après les expériences extrêmes des avant-gardes. Et c'est d'une certaine façon à cela que nous assistons dans ce roman : la narration est somme toute plutôt linéaire, il est difficile de dresser un portrait psychologique ou physique de chaque personnage, mais ceux-ci sont au moins présents dans le récit, récit qui possède un incipit, un développement et une conclusion, une histoire en somme. Quant aux protagonistes recherchant les plaisirs du corps, s'éloignant du monde contemporain pour retourner à la nature, il s'agit d'un thème commun face à la frénésie du monde contemporain.

Les deux éléments qui justifient notre choix sont principalement le sentiment de peur omniprésent ainsi que les nombreuses similitudes que ce roman entretient avec ceux composant la littérature du sida, similitudes qui nous semblent être trop nombreuses pour ne relever que du hasard. Premièrement, cette peur constante est trop envahissante pour ne dénoter qu'un malaise générationnel. Pourquoi d'ailleurs serait-il constamment question de non-retour ? Pourquoi le sanctuaire créé par les protagonistes se retrouverait-il menacé de façon définitive ? Pourquoi le sexe est-il souvent décrit comme un péril duquel on ne « sort jamais indemne » ? Et enfin pourquoi cette peur de la part de Beno d'être « atteint » par une chose qu'il ne nomme d'ailleurs jamais ? Deuxièmement, nous avons identifié un grand nombre de similitudes avec les autres romans que nous allons maintenant examiner. Dressons une liste des principaux éléments de la littérature du sida selon Spoiden : l'attention accordée au corps et aux organes qui le constituent, le mouvement constant, la métaphorisation du désir⁵¹¹. Ajoutons à cela l'amour ressenti pour les autres et le progressif abandon de la sexualité à laquelle est préférée une relation chaste. Sommes-nous influencés par les rumeurs sur la séropositivité d'Al Berto ? C'est tout à fait possible, il serait vain de le nier. Cependant, Al Berto, s'il était malade ou non au moment de l'écriture du roman, n'ignorait pas l'émergence de la pandémie. Le sentiment de peur véhiculé dans ce

⁵¹¹ Voir *La littérature et le sida, op. cit.*, chapitres I, II et III.

roman est le reflet d'une fin de siècle qui voit s'ajouter aux nombreux drames qui l'ont composé, celui de la crise biologique du sida, de la fin de l'idéal pasteurien, du retour des grandes épidémies. L'homme de l'après-guerre, qui pensait en avoir fini avec la guerre après le second conflit mondial déçoit rapidement suite aux débuts de la Guerre froide et la peur de la guerre nucléaire. De même que son illusion de vaincre la maladie, et d'ainsi s'approcher du désir de vaincre définitivement la mort dans un avenir proche, s'évanouit avec le retour d'une maladie invincible et fortement contagieuse, qui punit les "coupables" comme les "innocents"⁵¹². Et *Lunário* est la parfaite représentation de cette désastreuse transition.

⁵¹² Voir Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 193.

4.3. Tondelli et *Camere separate*, la maturité d'un auteur

Camere separate, dernier roman de Pier Vittorio Tondelli, est publié en 1989, deux ans avant sa mort prématurée. Neuf années séparent *Camere separate* d'*Altri libertini* que nous avons déjà analysé. Neuf années seulement, mais un abysse en ce qui concerne le fond et la forme des deux œuvres. Tondelli est déjà malade au moment de l'écriture de ce qui sera son ultime roman et il a sûrement déjà perdu plusieurs amis et connaissances à cause du sida. Comme pour *Lunário*, le mot sida n'apparaît jamais dans *Camere separate*, mais sa présence est aisément devinable. La description de l'agonie d'un des deux protagonistes du roman, sans qu'il ne soit d'ailleurs jamais fait allusion à un cancer ou une autre maladie, ne laisse d'ailleurs planer que peu de doutes. Tondelli décède lui aussi des suites du sida deux années après la publication de son ultime roman. Sur son lit d'hôpital, il se rapproche du catholicisme et s'attèle à la correction d'*Altri libertini* : il en supprime notamment les blasphèmes et les insultes au clergé et en police la langue :

Negli ultimi tempi, quando stava lottando contro la malattia, Tondelli aveva rimesso mano a [*Altri libertini*] con l'intenzione di rivederne alcune parti. Su un esemplare dell'Universale Economica Feltrinelli, [...] aveva segnato a matita rossa e blu alcune correzioni che si indirizzavano soprattutto a modificare espressione linguistiche, arrivando solo fino a parte del secondo episodio. Non sono state messe in causa, in queste poche note, la struttura o la trama. La natura delle modifiche sembra essere in linea con la profonda svolta religiosa che aveva coinvolto l'autore nell'ultimo periodo della sua vita. Così una scorsa a questo volume mi ha mostrato l'intenzione di attenuare la violenza delle bestemmie: i "porcodio" trasformati in "perdio", i "diocane" in "ziocane" e la riflessione "No, Giusy non fuggirà così alla cazzo di dio" doveva essere tramutata in "alla cazzo di cane". Allo stesso modo l'evocazione del paesino natale della Vanina "paese di millecinquecento abitanti durante l'estate, sennò duecento e il prete che va a letto con le vecchie...", nella revisione doveva essere un po' più tenera con la figura del prete, che non avrebbe più trasgredito con un peccato di natura sessuale, ma con un più tollerabile peccato di gola: "e il prete sempre ubriaco di Sassolino"⁵¹³.

Bien que l'imminence de la mort ainsi que le rapprochement au catholicisme de Tondelli constituent une clé d'analyse plus que tentante pour *Camere separate*, nous ne

⁵¹³ Bernasconi E., "Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino" in *Studi per Tondelli* a.c. di Viller Masoni e Fulvio Panzeri, Parma, MUP Editore, 2002, p. 21, « Dans les derniers temps, alors qu'il luttait contre la maladie, Tondelli avait recommencer à travailler sur [*Altri libertini*] avec l'attention d'en revoir certaines parties. Sur un exemplaire de l'Universale Economica Feltrinelli, [...] il avait souligné avec un crayon rouge et un bleu quelques corrections qui visaient surtout à modifier certaines expressions linguistiques, arrivant seulement à la fin du second épisode. Ces quelques notes ne remettaient pas en cause la structure ou la trame. La nature des modifications semblait être en accord avec le profond retournement religieux qui avait marqué l'auteur dans la dernière période de sa vie. Ainsi un coup d'oeil à ce volume m'a fait voir l'intention d'atténuer la violence des blasphèmes : les "porcodio" transformés en "perdio", les "diocane" en "ziocane" et la réflexion "Non, Giusy ne s'enfuira pas comme ça alla cazzo di dio" devait être transformée en "alla cazzo di cane". De la même manière, l'évocation du village natal de Vanina, "village de mille-cinq-cents habitants durant l'été, deux-cents dans le cas contraire et le prêtre qui va au pieu avec les vieilles...", devait être un peu plus tendre, dans la révision, avec la figure du prêtre, qui n'aurait plus commis un péché de nature sexuelle, mais un plus tolérable péché de gourmandise : "et le prêtre toujours saoul de Sassolino" ».

pouvons bien entendu réduire ce roman à cela. D'ailleurs, indépendamment de la maladie, l'écriture de Tondelli, de même que Tondelli lui-même, était en train d'atteindre une nouvelle phase de maturité (son troisième roman, *Rimini*, publié en 1985 alors qu'il n'était pas encore affecté par le virus, en est d'ailleurs un excellent témoin). La volonté « d'épater le bourgeois » en utilisant des blasphèmes, un vocabulaire grossier et le jargon de la nouvelle génération semblent bien lointains. De l'aveu de Tondelli lui-même, le goût de « la manipolazione, la gioia di inventare e di divertirsi con il linguaggio » concernait surtout ses premiers écrits : « oggi mi piace di più “scrivere bene”. Anzi tutto il mio sforzo è in questa possibilità di “scrivere bene”⁵¹⁴ ». De la même manière, Tondelli avait déjà, à partir de *Pao Pao*, délaissé la forme de la nouvelle pour se consacrer au roman à proprement parler. *Altri libertini* est le seul roman à épisodes que l'on puisse trouver dans son œuvre. Lui qui attaquait violemment la forme longue du roman en 1981⁵¹⁵ revoit à présent sa position de manière drastique : « Ora, non credo che il racconto sia la forma più adatta per esprimere la realtà, i tempi e i ritmi della contemporaneità. Non credo che la forma breve – in quanto tale – abbia migliori caratteristiche e offra maggiori opportunità per lo scrittore⁵¹⁶ ». La critique ne s'y trompe d'ailleurs pas à la sortie du livre :

Camere separate è salutato al suo apparire, presso Bompiani nell'aprile 1989, dalla quasi totalità della critica, come il libro della maturità dello scrittore. Infatti in questo romanzo non sono rintracciabili quelle componenti come l'animazione linguistica e il racconto di vicende legate al quotidiano delle giovani generazioni, che avevano permesso di incasellare le precedenti opere di Tondelli in uno spazio un po' anfibio, a meta strada fra la letteratura e il documento sociologico⁵¹⁷.

Il ne faudra donc pas, mais cela vaut pour tous les romans du corpus appartenant à la littérature du sida, se borner à analyser *Camere separate* comme un roman écrit par une personne séropositive. Ce récit représente l'aboutissement d'une maturation déjà initiée plusieurs années auparavant (nous ferons d'ailleurs souvent allusion à *Rimini* dans ce

⁵¹⁴ «Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri» in *Opere cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2001, p.974, « la manipulation, la joie d'inventer et de s'amuser avec le langage » ; « Aujourd'hui, je préfère “bien écrire”. Je dirais même plus, tout mon effort se concentre sur cette possibilité de “bien écrire” ».

⁵¹⁵ Voir *supra*, p. 82.

⁵¹⁶ «Un momento della scrittura» in *L'abbandono*, Milano, Bompiani, 2008, p. 47 « À présent, je ne crois pas que la nouvelle soit la forme la plus appropriée pour exprimer la réalité, les temps et les rythmes de la contemporanéité. Je ne crois pas que la forme brève – en tant que telle – ait de meilleures caractéristiques et offre de meilleures opportunités à l'écrivain ».

⁵¹⁷ «Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri» in *Opere cronache, saggi, conversazioni*, op. cit., p. 1000, « *Camere separate* est salué à sa sortie chez Bompiani, en 1989, par la quasi-totalité de la critique, comme le livre de la maturité de l'écrivain. En effet, dans ce roman, il est impossible de retrouver des composantes telles que l'animation linguistique et le récit d'histoires liées au quotidien des jeunes générations, composantes qui avaient permis de cataloguer les précédentes œuvres de Tondelli dans un espace quelque peu amphibie, à mi-chemin entre la littérature et le documentaire sociologique ».

chapitre). Nous allons voir, à travers l'analyse de ce roman, l'évolution que les œuvres de Tondelli ont connue autant sur le plan de la forme que du fond. Fort sentiment religieux, décortication du sentiment de l'abandon, mais également révolution dans le domaine de l'éros, les bouleversements par rapport à l'exorde de l'auteur sont nombreux. Bien entendu, la maladie a eu un impact énorme sur l'écriture de ce livre et nous allons pouvoir passer en revue de nombreux traits du corpus qui nous intéresse. Ce roman appartient définitivement à la littérature du sida, nous souhaitons simplement que cet élément n'occulte pas totalement le parcours initié par l'auteur avant le fracas causé par la maladie.

4.3.1. Le long voyage de Leo

Le livre s'ouvre sur la rencontre entre Leo, jeune auteur à succès et Thomas, garçon de vingt-cinq ans, étudiant en musique au conservatoire de Munich. Thomas est invité à une fête au domicile de Leo. Ce dernier le remarque immédiatement et cherche à tout prix à le revoir, tous deux se retrouvent à un concert et se donnent leur premier baiser. Une fois le concert terminé, ils rentrent chez Leo et font l'amour : Thomas est déjà éperdument amoureux, tout comme Leo. Cependant, à peine l'incipit se clôt qu'une scène bien distante sur le plan de l'histoire est narrée : le père de Thomas a prié Leo de se rendre vite à Munich. Son fils est mourant et la nature du mal qui est en train de le tuer saute aux yeux du lecteur :

Sono trascorsi cinque giorni dall'intervento chirurgico e dieci da quando Thomas ha avvertito per la prima volta degli insopportabili dolori al ventre. Fitte che gli scorticavano la carne, bruciori, come di veleni, che gli dissolvevano l'intestino. E l'addome così stranamente, innaturalmente, dilatato. Leo non si sarebbe mai aspettato di trovarlo così sfiancato. Dimagrito in modo osceno, quasi mummificato. Il volto scavato, tirato sugli zigomi. Le labbra quasi scomparse, ridotte a un esile filo di pelle che non riesce a ricoprire i denti. I capelli rasati a zero. Le braccia e le gambe simili a quelli di un bambino denutrito. E quel ventre enorme, dilatato e squartato. Del Thomas che ha conosciuto restano solo gli occhi, se possibile ancora più grandi, più larghi, più neri. [...] Sono due buchi neri spalancati sul vuoto e che sembrano ossessivamente ripetere una sola cosa : "Non posso, non posso credere che stia succedendo a me"⁵¹⁸.

⁵¹⁸ *Camere separate*, Milano Tascabili Bompiani, 2011, pp. 34-35, « Cinq jours sont passés depuis l'opération et dix depuis la première fois que Thomas a ressenti des douleurs insupportables au ventre. Des élancements qui lui lacéraient les chairs, des brûlures, comme du venin, qui lui dissolvaient l'intestin. Et l'abdomen si étrangement, anormalement, dilaté. Leo ne se serait jamais attendu à le trouver tellement éreinté. Amaigri d'une manière obscène, presque momifié. Le visage creusé, tiré sur les pommettes. Les lèvres presque disparues, réduites à un mince filet de chair qui ne réussit plus à couvrir les dents. Les cheveux rasés à zéro. Les bras et les jambes qui ressemblaient à celle d'un enfant sous-alimenté. Et ce ventre énorme, dilaté et équarri. Du Thomas qu'il avait connu, il ne restait que les yeux, encore plus grands, plus larges, plus noirs. [...] Ce sont deux trous noirs, grand ouverts sur le vide et qui semblent répéter avec obsession une seule chose : "Je ne peux pas, je ne peux pas croire que c'est en train d'arriver à moi" ».

« Un giorno, non molto distante nel tempo, lui si è trovato improvvisamente a specchiare il suo viso contro l'oblò di un piccolo aereo in volo fra Parigi e Monaco di Baviera⁵¹⁹ ». C'est ainsi que s'ouvre *Camere separate*, directement placé sous le signe du voyage. Ce roman est en effet constitué de deux voyages principaux, l'un physique, l'autre métaphorique, tous deux ayant pour cause la mort de Thomas. Le premier est celui de Leo à travers l'Europe et les États-Unis ainsi que dans son village natal de la *bassa Padania*. Le deuxième, concomitant du premier, est la traversée, toujours pour Leo, de l'abandon que constitue la mort de Thomas. La mort du jeune garçon va déclencher chez son amant une véritable crise qu'il va devoir décortiquer minutieusement afin de tenter de reprendre une vie plus ou moins normale après la tragédie. Le roman alterne d'ailleurs des scènes sans ordre chronologique, mais que nous pourrions regrouper assez grossièrement selon les trois « mouvements » dont est composé le livre, malgré le fait que chaque thème est abordé dans chaque mouvement. Les déclarations de Tondelli nous éclairent d'ailleurs à ce sujet :

Dovevo trovare una forma : ho pensato che per me potesse essere molto spontanea e molto genuina una forma musicale, perché questa narrazione è come un canto. È il canto di una persona sola che riflette, che riassume tutto il proprio passato, che si proietta nel futuro [...]. Allora ho preferito sviluppare tre momenti, tutti più o meno con gli stessi temi e non con uno svolgimento della narrazione da un punto a un altro, in modo tale da farli coesistere e da farli interagire in ciascun movimento, un po' come nella musica minimale o ambientale. C'è sempre la stessa nota, lo stesso gruppo di note, che si riproducono, quasi in circolo. Sembra sempre che non cambi niente, invece è un modo per scavare... Alla fine ti cambia la partitura. Questa è stata l'idea del libro⁵²⁰.

Même si chaque événement majeur est évoqué dans chaque mouvement, on peut assez facilement dégager une focalisation différente selon chacun d'entre eux : le premier mouvement, *Verso il silenzio*, se concentre surtout sur la rencontre avec Thomas et la jeunesse de Leo ; le deuxième, *Il mondo di Leo*, sur le voyage de Leo à travers l'Europe, son retour au village natal, ainsi que sa relation avec Thomas ; le troisième, *Camere separate*, sur la pire crise que la relation Leo-Thomas ait connu, le voyage de Leo aux États-Unis et, au final, la nouvelle vie de Leo.

⁵¹⁹ « Un jour, peu lointain dans le temps, il s'est retrouvé à l'improviste à contempler son visage dans le reflet du hublot d'un petit avion volant entre Paris et Munich ».

⁵²⁰ « Je devais trouver une forme : j'ai pensé que, pour moi, la plus spontanée et la plus g nue pouvait être une forme musicale, parce que cette narration est comme un chant. C'est le chant d'une personne seule qui réfléchit, qui absorbe à nouveau son propre passé, qui se projette dans le futur [...]. Alors j'ai préféré développer trois moments, tous plus ou moins avec les mêmes thèmes et non pas avec un développement de la narration partant d'un point pour arriver à un autre, de façon à les faire coexister et de les faire interagir dans chacun des mouvements, un peu comme dans la musique minimale ou *ambient*. Il y a toujours la même note, le même groupe de notes, qui se reproduisent, presque en rond. On a l'impression que rien ne change jamais, mais en fait c'est une façon de creuser... Au final  a te change la partition. C'était ça l'idée du livre ».

4.3.2. L'entité Leo-Thomas et sa place dans le monde

Si *Altri libertini* et, en moindre mesure, *Pao Pao* étaient marqués par la rébellion face aux générations précédentes de celles des protagonistes. Si ces derniers fuyaient le monde des adultes et le méprisaient. L'attitude de Leo est toute autre :

Forte è ora la volontà di uscire dalla cerchia protettiva di un ambiente di simili, compatto e solidale, ma inevitabilmente ristretto, per confrontarsi con nuove fasce sociali. Leo capisce che per trovare se stesso deve smettere di fuggire e fare i conti con ciò che lo spaventa: l'autorità degli adulti, le regole della società. Mentre in *Altri libertini* e in *Pao Pao* una ribellione ai pregiudizi sessuali e a una rivendicazione della diversità erano baldanzosamente ostentate, in *Camere separate* prevale un'esigenza di integrazione⁵²¹.

Le milieu social et professionnel des protagonistes de *Camere separate* diffère fortement de leurs prédécesseurs : aux étudiants bolognais et aux marginaux de l'Europe entière vont succéder un écrivain à succès dont les soirées sont fréquentées par « la correspondante del *Women Journal*, uno scultore neozelandese, un po' del giro editoriale parigino, qualche giornalista italiano, uno scrittore argentino » (p. 18). Ces personnages mangent du foie gras et boivent des vins de Bordeaux, le décor est méconnaissable par rapport aux débuts de l'écrivain. Le changement de lexique pourrait également pousser le lecteur non averti à penser qu'il a entre les mains un livre d'un auteur homonyme à celui d'*Altri libertini*.

La relation avec Thomas est elle-même vécue avec une certaine insouciance, comme en témoigne leur rencontre à un concert de musique pop et leur premier baiser échangé sur les notes de *I Feel Love* de Donna Summer. Thomas surtout, qui est le cadet de Leo de quatre ans, est associé à une figure infantile. Lors de leur première nuit ensemble, par exemple, Leo soulève Thomas du sol et le prend dans ses bras jusqu'au lit : « Si dirige verso il letto, solo una decina di passi in realtà, ma che lui vede come un percorso eterno, quello della madre con il figlio stretto in braccio⁵²² » (p. 32). Nous reviendrons sur les images religieuses qui abondent dans le roman. Notons pour l'instant que les descriptions des ébats amoureux sont bien plus tendres et raffinées que dans les deux premiers romans de Tondelli et que Thomas est directement comparé à un enfant dans

⁵²¹ Buia, E., *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999, p. 63, « La volonté de sortir de l'atmosphère protectrice crée par la fréquentation d'un cercle de semblables, compact et solidaire, mais inévitablement restreint, afin de se confronter à de nouveaux groupes sociaux est très forte à présent. Leo comprend que pour se trouver lui-même, il doit cesser de fuir et faire les comptes avec ce qui l'effraie : l'autorité des adultes, les règles de la société. Tandis que dans *Altri libertini* et *Pao Pao* une rébellion face aux préjugés sexuels et à une revendication de la différence était crânement exhibée, dans *Camere separate* prévaut une exigence d'intégration ».

⁵²² « Il se dirige vers le lit, qui est distant de seulement dix pas en réalité, mais qu'il voit comme un parcours éternel, celui de la mère avec son enfant dans ses bras ».

les bras de sa mère. Cette relation mère-enfant pèse d'ailleurs à Leo comme lors de leur dispute sur la route de Saragosse, pendant leurs vacances en Espagne. À ce moment du récit, Leo se rend compte que Thomas ne possède presque pas d'argent et qu'il doit et devra perpétuellement subvenir à ses besoins. Leo s'emporte violemment contre son compagnon : « aveva accusato Thomas di essere praticamente una marchetta, di vivere alle sue spalle, senza dignità⁵²³ » (p. 126). Le motif de ces insultes féroces ne réside pas en une quelconque radinerie de Leo, mais dans une préoccupation plus profonde :

Ma, dal momento che difficilmente riusciva a barrare con se stesso, sapeva anche che il motivo più profondo della sua angoscia era il fatto di aver visto Thomas, la persona che più amava nella sua vita, incapace di vivere da solo, di continuare in modo autonomo. Lo vedeva debole, bisognoso di qualcuno a cui appoggiarsi. Lo vedeva irrisolto, forse ancora troppo giovane. Un raggio di sole e via, sbracati su una sedia senza camicia, a bere e dormire. Tutto molto facile. E chi doveva preoccuparsi di lui ? Leo, e nessun altro. Sempre Leo a stargli dietro [...] ⁵²⁴. (pp. 126-127)

Thomas est également comparé à un enfant sur son lit de mort à l'hôpital. Bien que cette comparaison-ci nous interroge bien moins que les autres (Thomas est un jeune homme de vingt-cinq ans en train d'agoniser), le couple Leo-Thomas est souvent présenté selon cette modalité père-fils :

Leo ha visto altre volte quello sguardo. Lo sguardo di un bambino palestinese che sta per essere ucciso. Di un piccolo negro agonizzante accanto al corpo della madre squarciato dalle bombe. Lo sguardo implorante di un piccolo indio dell'Amazzonia davanti allo sterminio della sua razza. Lo sguardo di chi sta morendo e implora senza fiducia un aiuto che non gli verrà dato. Bambini, bambini. E Thomas, bambino, che si rivolge al padre come tanti anni prima⁵²⁵. (p. 36)

Mais Leo, devant l'enfant-Thomas agonisant, se voit repousser par le père biologique de ce dernier. Combien de personnes homosexuelles ont dû vivre (et vivent encore aujourd'hui) cette intolérable situation où au moment de la mort de la personne qu'ils aimaient, se sont vu rejetés comme des intrus par intolérance, à cause d'une rage impuissante, mais sans doute aussi pour une sordide question d'héritages ou de patrimoine que la famille ne souhaite pas voir passer entre les mains de celui qui est pour eux un étranger ?

⁵²³ « Il avait accusé Thomas d'être une véritable pute qui vivait à ses crochets, sans dignité ».

⁵²⁴ « Mais du moment qu'il réussissait difficilement à tricher avec lui-même, il savait également que le motif plus profond de son angoisse était le fait d'avoir vu Thomas, la personne qu'il aimait le plus au monde, incapable de vivre seul, de continuer de façon autonome. Il le voyait faible, nécessitant quelqu'un sur qui s'appuyer. Il le voyait irrésolu, peut-être encore trop jeune. Un rayon de soleil et voilà, étale-toi sur une chaise sans chemise, à boire et dormir. Tout est si facile. Et qui devait se préoccuper de lui ? Leo et personne d'autre. C'était toujours Leo qui s'occupait de lui [...] ».

⁵²⁵ « Leo a vu d'autres fois ce regard. Le regard d'un enfant palestinien qui est sur le point de se faire tuer. D'un petit noir agonisant à côté du corps de sa mère mutilé par les bombes. Le regard implorant d'un petit indien de l'Amazonie face à l'extermination de sa race. Le regard de qui va mourir et implore sans confiance en un secours qui ne lui sera pas porté. Des enfants, des enfants. Et Thomas, enfant, qui s'adresse à son père comme tant d'années auparavant ».

Il padre rientra. Leo capisce che deve andarsene. Thomas è restituito, nel momento finale, alla famiglia, alle stesse persone che l'hanno fatto nascere e che ora, con il cuore devastato dalla sofferenza, stanno cercando di aiutarlo a morire. Non c'è posto per lui in questa ricomposizione parentale. Lui non ha sposato Thomas, non ha avuto figli con lui, nessuno due porta per l'anagrafe il nome dell'altro e non c'è un solo registro sulla faccia della terra su cui siano vergate le firme dei testimoni della loro unione. Eppure per oltre tre anni si sono amati con passione, hanno vissuto insieme a Parigi, a Milano, in giro per l'Europa. Hanno scritto insieme, hanno suonato, hanno ballato. Si sono azzuffati, si sono strapazzati, anche odiati. Si sono amati. Ma è come se improvvisamente [...] si rendesse conto di aver vissuto non una grande storia d'amore, ma una piccola avventura di collegio. Come se gli dicessero vi siete divertiti e questo va bene. Ma qui stiamo combattendo per la vita. Qui la vita è in gioco. E noi, un padre, una madre, un figlio siamo le figure reali della vita⁵²⁶. (pp. 36-37)

Mais le comportement du père ne suscite chez Leo aucune réaction rageuse. Comme lors de sa relation avec Thomas, l'important pour lui est d'obtenir le consentement de la société vis-à-vis de la vie qu'il mène :

L'idea di non poter ottenere consenso e legittimazione da parte della società suggerisce a Leo un profondo senso di esclusione; questa sembra impedire al rapporto tra i due un ingresso nel mondo degli adulti, confinandolo in un'allegria e irresponsabile adolescenza, che assume il claustrofobico aspetto di "unica realtà possibile". Leo lamenta la mancanza di un ruolo codificato, necessario per essere compreso e rispettato, in un contesto che interpreta invece la sua relazione omosessuale come un'anomalia da respingere⁵²⁷.

Certes, Leo n'approuve pas le fait qu'il ne soit rien par rapport à Thomas aux yeux de la société, mais, comme nous l'avons esquissé, au contraire des jeunes d'*Altri libertini* qui regardaient avec mépris le monde des adultes, Leo cherche anxieusement l'approbation sociale de sa relation et, dans une moindre mesure, de son métier d'écrivain.

Un passage emblématique de cette recherche se trouve au début du deuxième mouvement, lorsque Leo entame une série de conférences dans diverses universités allemandes et que Thomas lui sert d'interprète à cette occasion. Leo est embarrassé, il ne sait que répondre aux gens qui lui demandent qui est le jeune homme qui l'accompagne. Il s'inquiète de ce que le public pense en voyant Thomas, toujours à ses

⁵²⁶ « Le père revient. Leo comprend qu'il doit s'en aller. Thomas est restitué, au moment final, à la famille, aux mêmes personnes qui l'ont fait naître et qui maintenant, le cœur ravagé par la souffrance, sont en train d'essayer de l'aider à mourir. Il n'y a pas de place pour lui dans cette recomposition parentale. Il n'a pas épousé Thomas, il n'a pas eu d'enfants avec lui. Aucun des deux ne porte le nom de l'autre et il n'existe aucun registre sur la face de la terre sur lequel sont inscrites les signatures des témoins de leur union. Et pourtant per plus de trois ans ils se sont aimés avec passion, ils ont vécu ensemble à Paris, à Milan, à travers l'Europe. Ils ont écrit ensemble, ils ont joué, ils ont dansé. Ils se sont battus, ils se sont déchirés, ils se sont haïs aussi. Ils se sont aimés. Mais c'est comme si à l'improviste, à côté de ce lit d'agonie, Leo se rendait compte d'avoir vécu une non pas une grande histoire d'amour, mais une petite aventure de collège. Comme s'ils lui disaient vous vous êtes amusés et c'est bien. Mais là, nous sommes en train de combattre pour la vie. Ici, la vie est en jeu. Et nous, un père, une mère, un fils sommes les figures réelles de la vie ».

⁵²⁷ Buia, E., *Verso casa, op. cit.*, p. 65, « L'idée de ne pouvoir recevoir l'approbation et la légitimation de la part de la société fait naître en Leo un profond sens d'exclusion ; celle-ci semble empêcher au rapport entre les deux une entrée dans le monde des adultes, le confinant dans une joyeuse et irresponsable adolescence qui assume l'aspect claustrophobe "d'unique réalité possible". Leo se plaint de l'absence d'un rôle codifié, nécessaire pour être compris et respecté, dans un contexte qui interprète sa relation homosexuelle comme une anomalie à repousser ».

côtés, qui lui murmure les questions traduites des auditeurs à l'oreille. Pourtant, une fois la conférence de Duisburg terminée, alors que son anxiété est à son comble, les étudiants montrent bruyamment leur enthousiasme en l'applaudissant. Il n'y voit non pas uniquement de l'admiration envers son travail, mais une reconnaissance de sa personne et de sa relation amoureuse. Mais si le fait que des étudiants allemands, qui n'appartiennent pas au monde des adultes, l'approuvent est agréable, cela demeure insuffisant. C'est lorsqu'il voit les autorités académiques l'applaudir qu'une vague de chaleur l'envahit :

Leo si voltò verso la lunga cattedra alla quale sedevano le autorità e vide, con sorpresa, che anche loro battevano i pugni sul tavolo e lo guardavano con un sorriso bonario e soddisfatto. E perfino l'ufficialità burocratica, il console italiano con il suo gessato blu e un anello enorme al dito mignolo e tutta quella sua aria stantia di gentiluomo meridionale, batteva le mani e persino l'attaché culturale dell'Ambasciata italiana, giunto apposta da Bonn, anche lui applaudiva lì in prima fila sullo scanno; e se ci fosse stato un generale o un poliziotto anche loro avrebbero applaudito soddisfatti, Leo ne era certissimo, e persino un magistrato, persino la Legge avrebbe picchiato i pugni sul banco dimostrando che lui aveva ragione. [...] In quel momento Leo sentì Thomas troppo profondamente accanto a sé. Sentì celebrata la sua unione, accettata, protetta, la sentì come un valore sociale fondamentale per difendere il quale un popolo avrebbe anche potuto affrontare una guerra, offrire una generazione intera al martirio pur di preservarlo intatto nel proprio patrimonio culturale. Fu un sentimento enorme che lo sconvolse⁵²⁸. (pp. 65-66).

Les jeunes d'*Altri libertini* vivaient dans une bulle, n'ayant cure de ce que les adultes pouvaient penser d'eux. Ici, Leo souhaiterait changer ces mêmes adultes afin qu'ils reconnaissent son bon droit. Ce n'est qu'ainsi que pourra s'épanouir sa relation avec Thomas qui, sans l'aval de la société et son intégration en son sein, est vue comme « claustrophobe » : « Sarebbe stato così semplice dire “io lo amo. E il resto vada al diavolo”. Ma l'amore ha bisogno del mondo, per potersi affermare Leo sapeva come la felicità avesse bisogno di restare *mondana* per potersi appagare » (p. 66).

La bénédiction des adultes n'est cependant pas suffisante pour que le couple Leo-et-Thomas puisse couler des jours heureux. Le troisième mouvement, *Camere separate*, qui donne son titre au roman traite de la difficulté que Leo éprouve à partager son quotidien avec une autre personne. Il a peur de s'enfoncer dans la routine, de devenir

⁵²⁸ « Leo se tourna vers la longue chaire où étaient assises les autorités et vit, avec surprise, qu'eux aussi frappaient leurs poings sur la table et le regardaient avec un sourire débonnaire et satisfait. Et même les officiels, le consul italien avec son complet à rayures et une énorme bague à l'auriculaire et tout son air sec de gentilhomme méridional, tapait des mains et même l'attaché culturel de l'ambassade italienne, venu exprès de Bonn, lui aussi applaudissait, là au premier rang de cette tribune ; et s'il y avait eu un général ou un policier, eux aussi auraient applaudi satisfaits, Leo en était certain, et même un magistrat, même la Loi aurait tapé des poings sur le pupitre démontrant qu'il avait raison. [...] En ce moment, Leo sentit Thomas trop profondément à ses côtés. Il sentit son union célébrée, acceptée, protégée, il la sentit comme une valeur sociale fondamentale qu'un peuple aurait défendue, pour laquelle il aurait même pu affronter une guerre, offrir une génération en martyr afin de la sauvegarder intacte dans son patrimoine culturel. Ce fut un sentiment énorme qui le bouleversa ».

« un de ces vieux couples homosexuels caricaturaux » (p. 174). Il s'opposera donc à ce que Thomas habite avec lui ce que celui-ci prendra très mal. Leur couple connaît alors une crise d'une ampleur inédite, Thomas allant jusqu'à vivre avec une jeune femme avec qui il entretient toutes sortes de rapports. Tous deux savent qu'ils s'aimeront toute leur vie, mais la mort de Thomas interrompt leur réconciliation et pousse Leo dans un long voyage à travers l'Europe et l'Amérique, mais qui est surtout « un voyage vers l'intériorité ».

4.3.3. La fuite, le retour vers le sacré, le retour vers la famille

Ogni anno gli porta di questi sentimenti. Bisogno di silenzi, di solitudine, di ricordi. Bisogno di dormire. Di ricapitolarsi. Bisogno d'interiorità. La terra lo chiama a sé e lo invita a raccogliersi. E lui, che è nato nel chiarore sospeso di un giorno di fine estate e che è impastato di terra nera, di odori di foglie marce, di acquirini e di nebbie fin nel profondo, sente questo richiamo e lo segue. Sul finire dell'estate, una mattina, lascia la sua casa e si mette in viaggio⁵²⁹. (p. 57)

L'ouverture du second mouvement, duquel est extraite cette citation, se situe, sur le plan de l'histoire, après la mort de Thomas. Leo décide de partir pour le voyage qui le conduit dans différentes villes d'Europe (voyage qui ne sera relaté qu'extrêmement brièvement), en Angleterre, chez ses parents (à Correggio, village natal de Tondelli ?) et, enfin, aux États-Unis. Cependant, la dimension physique du voyage apparaît au second plan par rapport à celle intérieure : Leo a besoin « d'intériorité », il se rappelle de la terre qui l'a vu naître. Lorsqu'il part pour son premier voyage en train, dont la seule indication est qu'il souhaite « traverser l'Europe et dormir dans les petites villes de province », il précise qu'il n'emporte avec lui « qu'un seul livre » qu'il souhaite lire « comme les versets de la Bible » (p. 58). Dans ce mouvement, le côté spirituel de Leo émerge et occupe une place conséquente, le voyage intérieur éclipant totalement le voyage physique.

L'ultime étape du premier voyage de Leo est donc Londres. Le choix de se rendre sur une île n'est pas innocent : là, il entre dans un ailleurs, il quitte l'ancien monde dans lequel il évoluait et où le souvenir de la mort de Thomas était omniprésent :

Dopo circa un mese di piccoli spostamenti ora sta finalmente lasciando il continente e con esso il corpo martoriato di Thomas. Si lascia alle spalle la guerra, i cadaveri, il dolore, i campi di sterminio, le città distrutte e rase al suolo. L'Inghilterra gli appare come un paese separato e distante in cui non conosce nessuno e nessuno lo conosce, in cui può stare solo senza soffrire di solitudine, in cui può

⁵²⁹ « Chaque année lui apporte certains sentiments. Besoin de silence, de solitude, de souvenirs. Besoin de dormir. De faire le point. Besoin d'intériorité. La terre l'appelle à elle et l'invite à se recueillir. Et lui, qui est né dans la clarté suspendue d'un jour de fin d'été et qui est pétri de terre noire, d'odeurs de feuilles décomposées, de marécages et de brouillards depuis le premier jour, sent cet appel et le suit. À la fin de l'été, un matin, il quitte la maison et se met en voyage ».

camminer, sedere al pub, bere, scrivere senza che nessuno lo guardi o lo disturbi. Dietro si lascia un continent in via di distruzione. Thomas era la Storia, il suo paese e la sua lingua gli scenari della guerra⁵³⁰. (p. 69)

La mort de l'enfant-Thomas a bouleversé Leo d'une telle manière que tous les morts de l'Europe ont refait surface, même les enfants juifs morts dans les camps nazis ainsi que tous les civils écrasés par les bombes alliées. Tout cela revient à la mémoire de Leo, lui qui pensait avoir enterré définitivement les atrocités qu'on lui avait contées lorsqu'il était enfant (pp. 72-73). L'histoire de Thomas se confond avec celle du vieux continent, agonisant lui aussi.

Leo retourne à Milan, mais la solitude lui pèse. Il reste chez lui à ressasser ses souvenirs. Thomas peu à peu devient une figure christique, le sentiment religieux fait irruption avec force dans le roman :

Thomas, nelle sue complicate introiezioni e rimozioni è ormai l'illuminato, il trapassato. Quando lo aveva visto sul letto di morte, avvolto nel sudario, aveva pensato proprio a questo, a Thomas che stava trasformandosi nel Thomas-bambino ; che avanzava, in quel breve tempo che la vita ancora gli concedeva, verso l'origine ; che si trasformava, attraverso l'enormità della sofferenza, non in qualcosa di diverso, ma in quello che intimamente gli assomigliava di più : una materia infantile precocemente formata e nostalgica della quiete del nulla⁵³¹. (pp. 96-97)

Thomas est, au dernier instant de sa vie, identifié à l'enfant. Il s'inscrit ainsi encore un peu plus dans le rapport père (ou mère)-fils qu'il entretenait avec Leo et, surtout, est ainsi représenté comme une figure parfaitement innocente. Tel le Christ sur son chemin de croix, il avance portant la souffrance de l'humanité sur ses épaules avant de retourner à l'origine.

Leo possède une religion très personnelle et peu attachée à la liturgie officielle de l'église. Chez lui, point « d'autels » ou de « simulacres ». Il possède une vision presque panthéiste, célébrant « comme liturgie la vie elle-même », il pose sur la réalité « un regard empli de dévotion ». Le penseur de l'Ancien Testament qu'il apprécie le plus est

⁵³⁰ « Après environ un mois de petits déplacements, il est finalement en train de quitter le continent et, avec lui, le corps martyrisé de Thomas. Il laisse derrière lui la guerre, les cadavres, la douleur, les camps d'extermination, les villes détruites et rasées au sol. L'Angleterre lui apparaît comme un pays séparé et distant où il ne connaît personne et personne ne le connaît, où il peut rester seul sans souffrir de solitude, où il peut marcher, s'asseoir au pub, boire, écrire sans que personne ne le regarde ou le dérange. Il laisse derrière lui un continent en voie de destruction. Thomas était l'histoire, son pays et sa langue les scénarios de la guerre ».

⁵³¹ « Thomas, dans ses introspections compliquées et ses refoulements, est à présent l'illuminé, le trépassé. Quand il l'avait vu sur son lit de mort, enveloppé dans son suaire, il avait précisément pensé à cela, à Thomas qui était en train de se transformer en Thomas-enfant ; qui avançait, dans le bref laps de temps que la vie lui concédait encore, vers l'origine ; qui se transformait, à travers l'énormité de la souffrance, non pas en une chose différente, mais en ce qui intimement lui ressemblait le plus : une matière infantile formée de manière précoce et nostalgique de la quiétude du néant ».

le prophète Osée lequel présente un Dieu bienveillant : « che si rivolge al figlio con il linguaggio dell'innamorato, quando lo vede chinarsi sul piccolo Israele per insegnargli a camminare, tenendolo per mano [...]»⁵³² » (p. 97). C'est également un sentiment religieux qui incorpore la passion et son langage qui récuse la morale chrétienne et ses bigoteries. Leo se rend compte de « ne pouvoir vivre sans Dieu, mais de pouvoir vivre sans religion » :

Nello stesso tempo vedeva la religione vissuta in un modo sdilinquito, atrocemente svirilizzato senza la passione feconda, la recettività violenta della femminilità o l'esuberanza della virilità. Una religione senza sesso per uomini che hanno paura delle passioni e della forza dell'amore. Una religione accomodante, borghese, il più delle volte ipocrita. Mentre invece, anche nella sua silenziosa preghiera, lui era consapevole di mettere in gioco tutta la propria sessualità. Per questo leggeva Osea. Perché in queste pagine non c'era una visione esclusivamente mentale del rapporto fra Dio e il suo popolo, ma una rappresentazione di corpi, di prostituzione, di abbandono, di delirio della separazione, di rabbia, di paterna protezione. Come succede, da sempre, fra gli uomini che si amano⁵³³. (p. 98)

Denis de Rougemont écrivait que, dans le monde moderne, « Aimer, au sens de la passion, c'est alors le contraire de vivre ! C'est un appauvrissement de l'être, une ascèse sans au-delà, une impuissance à aimer le présent sans l'imaginer comme absent, une fuite devant la possession⁵³⁴ ». Pour Tristan, aimer Yseult ne signifiait pas le contraire de vivre, car la vraie vie se trouvait pour lui dans l'au-delà. L'homme moderne ayant perdu la transcendance, aimer de passion signifie purement et simplement mourir, mais d'une mort qui n'ouvre à rien. Chez Tondelli, le cas est diamétralement opposé : la passion est intimement liée à la transcendance, l'une n'existe pas sans l'autre. La transcendance n'est atteignable qu'à travers un rapport profondément passionnel.

La description d'acte sexuel brut est quasiment absente de *Camere separate*, comme nous l'avons évoqué plus haut. Un rapport d'amour-passion est privilégié plutôt qu'une sexualité plus primitive que l'on pouvait rencontrer dans *Altri libertini*. Nous avons parlé, dans le cas d'Al Berto⁵³⁵, d'une certaine métaphorisation du désir. Entrons un peu plus dans les détails :

⁵³² « qui s'adresse à son fils avec le langage d'un amoureux, quand il le voit se pencher sur le petit Israël pour lui apprendre à marcher, en le tenant par la main [...] ».

⁵³³ « En même temps, il voyait la religion vécue d'une façon mièvre, atrocement amputée de sa virilité sans la passion féconde, la violente réceptivité féminine ou l'exubérance virile. Une religion accommodante, bourgeoise, la plupart du temps hypocrite. Tandis qu'au contraire, même dans sa prière silencieuse, il était conscient de mettre en jeu toute sa propre sexualité. C'est pour cela qu'il lisait Osée. Parce que dans ces pages, il n'y avait pas une vision exclusivement mentale du rapport entre Dieu et son peuple, mais une représentation de corps, de prostitution, d'abandon, de délire de la séparation, de rage, de protection paternelle. Comme cela arrive depuis toujours, entre les hommes qui s'aiment ».

⁵³⁴ In *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 308.

⁵³⁵ Voir *supra*, p. 226.

La situation des sidéens face au temps, à la maladie et à la mort peut être représentée par la combinaison d'un axe métaphorique et d'un axe métonymique, suivant le schéma emprunté à la linguistique et rendu célèbre par Jacques Lacan. L'axe métonymique, qui ici représente la ligne temporelle de la vie, se trouve donc raccourci de sorte que l'on en voie le point d'arrêt – la mort – avec un grand degré de certitude. L'axe métaphorique, en revanche, est situé en dehors du temps et comporte des éléments équivalents et substitutifs. En d'autres termes, l'axe métaphorique est le "lieu" où le choix des activités s'opère ; l'axe métonymique situe ces activités dans le temps. L'unique recours est alors d'agir au niveau de l'axe métaphorique, d'y multiplier les activités, les plaisirs et les désirs, en somme, d'opérer un pli qui suspendra l'irréversible mouvement vers la mort et créera ainsi un "détour" aussi grand que possible. Les sidéens aspirent donc à ce que j'appellerai une "métaphorisation" de la mort⁵³⁶.

Si, chez Hervé Guibert par exemple (autant chez le personnage de roman que chez l'auteur, s'entend), la multiplication des activités est la solution pour la création d'un « détour » suffisamment grand. Leo, lui, est entièrement tourné vers ce rapport passionnel et transcendant. Prenons ce moment intime entre lui et Thomas :

A volte gli era capitato di pregare, mentre faceva l'amore. Il suo sguardo si distendeva sulla nudità del corpo desiderato con una devozione castissima, addirittura verginale. Sentiva il miracolo di avere accanto a sé la bellezza della creazione e di poterla contemplare in silenzio. Di poterla toccare, assorto, con la punta delle dita così come, con lo sguardo, poteva accarezzare, in certi tramonti, la montagna. Non lo sfiorava nemmeno lontanamente l'idea del possesso e del dominio sull'altro. Non voleva rubare niente, né pretendere, né strappar via. Voleva che tutto si mantenesse intatto in un senso di gratitudine e di pienezza. Potevano trascorrere ore in queste ricognizioni in cui il corpo dell'amato diventava l'universo, con le sue costellazioni e i suoi mondi⁵³⁷. (pp. 98-99)

La possession de l'autre, l'acte sexuel lui-même passe au second plan dans le rapport entre les deux amants. C'est la sacralité de l'autre qui importe, pas l'acte de chair. Un second élément très intéressant de cette description est le corps de l'aimé qui se transforme en paysage : Leo caresse le corps de Thomas comme il caressait la montagne, le corps est un univers, fait de constellations et de mondes. Nous retrouvons là cette volonté de retour à la figuration qui accompagne l'art de cette période, la crise déclenchant un puissant besoin de retour à l'ordre⁵³⁸. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un remaniement uniquement stylistique : le fond de beaucoup de romans de cette période (et pas uniquement ceux traitant du sida) prennent également une tournure moins nihiliste, les valeurs font leur grand retour. Stéphane Spoiden note : « J'en conclurai simplement après Freud, que l'on en appelle toujours à l'éthique comme tentative

⁵³⁶ Spoiden, S., *La littérature et le sida*, op. cit., p. 68.

⁵³⁷ « Parfois, il lui était arrivé de prier tandis qu'il faisait l'amour. Son regard s'étendait sur le corps désiré avec une dévotion absolument chaste, pour tout dire virginal. Il sentait le miracle d'avoir à côté de lui la beauté de la création et de pouvoir la contempler en silence. De pouvoir la toucher, absorbé, du bout des doigts de la même manière que, avec son regard, il pouvait caresser, lors de certains couchers de soleil, la montagne. L'idée de possession et de domination de l'autre ne l'effleurait même pas. Il ne voulait rien voler, ni prétendre le faire, ni ôter quoi que ce soit. Il voulait que tout se maintienne intact dans un sens de gratitude et de plénitude. Ils pouvaient passer des heures dans ces reconnaissances dans lesquelles le corps de l'être aimé devenait l'univers, avec ses constellations et ses mondes ».

⁵³⁸ Voir *supra*, p. 210.

thérapeutique à un malaise généralisé quand d'autres pratiques culturelles ont échoué⁵³⁹ ». Le Leo-personnage fait remonter ce besoin de religiosité à quand il s'est décidé à mettre fin à sa relation avec Hermann, l'homme qui avait précédé Thomas : après cette séparation, Leo sentait « qu'il ne serait pas réussi à vivre sans une valeur forte et consolatrice à suivre » (p. 99). Après avoir vécu une relation plus que mouvementée avec Hermann, qui souffre de dépendance à l'héroïne, il se retrouve « poussé dans les bras de quelqu'un d'autre », sa relation avec Thomas fait naître en lui la recherche de « religiosité et de sacralité » (p. 100). Une fois ce dernier disparu, mais nous reviendrons là-dessus à la fin de ce chapitre, Leo se retrouve « complètement seul, sans aucun désir de recommencer ».

Ce premier voyage conclut, Leo décide de retourner dans son village natal, « dans la maison où il a habité pendant vingt ans, sous le même toit qui protège le sommeil de ses parents » (p. 106). La famille, totalement absente d'*Altri libertini* et rarement évoquée de *Pao Pao* fait son retour par la grande porte. Stefano Tani relève qu'il s'agit d'un phénomène plutôt courant dans les romans italiens des années 80 : le miracle économique italien, le monde provincial qui petit à petit disparaît, la transformation des us et coutumes ainsi que l'introduction récente d'acquis sociaux tels que le divorce ou l'avortement redessinent totalement la société et la famille italienne. Face à ces changements, une certaine nostalgie du temps passé fait souvent résurgence, et ce même chez les écrivains les plus progressistes :

Ci si può domandare se c'è un punto di forza o comunque una salda unità costitutiva in questo microcosmo morale, aggredito dall'esterno e interiormente fatiscente, condannato dalla stessa nostalgica celebrazione dell'autore/protagonista, e dove fra eros e thanatos è sempre chiaramente quest'ultimo a vincere. Perché il microcosmo esista, anche nella memoria bisogna che ci sia un centro narrativo vitale. Esso è spesso fornito dal nucleo familiare – l'istituto privilegiato del romanzo medio che resiste, *in toto* o nell'altra figura morale di uno dei suoi membri, allo sfaldamento del mondo provinciale e rappresenta spesso il punto d'appoggio nella crisi esistenziale del protagonista⁵⁴⁰.

⁵³⁹ In *La littérature et le sida*, op. cit., pp. 49-50.

⁵⁴⁰ In *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia, 1990, p. 91, « On peut se demander s'il existe un point de force ou tout du moins une solide unité constitutive en ce microcosme moral, agressé de l'extérieur et délabré de l'intérieur, condamnée par la nostalgie même de l'auteur/protagoniste, et où entre éros et thanatos, c'est toujours le deuxième qui clairement l'emporte. Pour que ce microcosme existe, également dans la mémoire, il faut qu'il y ait un centre narratif vital. Celui-ci est souvent fourni par la cellule familiale – l'institution privilégiée du roman moyen qui résiste, dans sa totalité ou dans l'autre figure morale d'un de ses membres, à la décomposition du monde provincial et représente souvent un point d'appui lors de la crise existentielle du protagoniste ».

Cette nostalgie est donc présente également chez Tondelli, peut-être à cause de l'angoisse de la mort imminente⁵⁴¹. Toujours est-il que Leo va parcourir avec émotion les rues de son village avec « un regard affectueux doté de mémoire, aiguisé par l'éloignement et la séparation » (p. 108). Leo regarde avec tendresse l'église du village, la maison de ses parents. Mais ce qui semble plus le toucher est le sentiment de collectivité qui règne encore dans la province et qu'il avait oublié :

Le notizie che gli da [sua madre] sono rassicuranti. Anche quando parlano di amiche in fin di vita per un cancro, e lei tira su con il naso e si asciuga gli occhi con un orlo del grembiule scuotendo la testa, lui non le interpreta come "tragiche". È come se tutto facesse parte della vita del paese. La nascita, la morte, la separazione, divengono delle semplicemente tappe di un divenire collettivo in cui c'è sempre posto per la speranza, perché la comunità sopravvive e si evolve. Ognuno lascia figli, lascia amici, lascia affetti e su questi sentimenti e su questi vincoli profondi la vita del paese continua passo dopo passo⁵⁴². (p. 114)

L'individualisme convenait en partie à Leo avant de rencontrer Thomas. Une fois en couple avec celui-ci, nous avons vu combien la reconnaissance par la communauté de son amour était importante pour Leo. Le fracas que provoque la mort de Thomas en lui est d'autant plus intolérable qu'il n'a personne avec qui la partager et la communauté du village ne peut rien pour lui à ce sujet : « quando ritorna alla sua personale tragedia allora, ancora una volta, prova orrore e disperazione. Perché sa che è un dramma che non appartiene a nessuno tranne che a lui⁵⁴³ » (p. 115). La semaine sainte s'approche et son village « s'apprête à vivre l'événement de manière collective », Leo ne peut s'empêcher de se focaliser sur cette dimension qui lui fait tant défaut. La cellule familiale et la communauté sont à présent perçues par Tondelli comme des valeurs fondamentales. Alors qu'il marche sur la côte de l'Adriatique, un peu plus en amont dans le récit, voici les pensées qui viennent à l'esprit de Leo : « Si sente sterile. Non lascerà figli al mondo. Non proverà mai il significato della parola padre. Non vedrà crescere, nel tempo, una persona che gli somiglia, che porta il suo nome, che lo ricorderà, affettuosamente, guardando una vecchia fotografia » (p. 142). Lié sa vie au collectif afin de s'inscrire dans un cercle plus large et dans un devenir commun, avoir

⁵⁴¹ À ce propos voir Spadaro A., *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999, p. 163.

⁵⁴² « Les nouvelles que lui donne [sa mère] sont rassurantes. Même lorsqu'elles parlent d'amies en fin de vie à cause d'un cancer, et qu'elle renifle et s'essuie les yeux avec un coin de son tablier en secouant la tête, lui ne les interprète pas comme "tragiques". C'est comme si tout faisait partie de la vie du village. La naissance, la mort, la séparation deviennent simplement les étapes d'un devenir collectif dans lequel il y a toujours une place pour l'espérance, pour que la communauté survive et évolue. Chacun perd des fils, perd des amis, perd des attaches et sur ces sentiments, et sur ces liens profonds, la vie du village continue, pas après pas ».

⁵⁴³ « lorsqu'il revient à sa tragédie personnelle alors, encore une fois, il éprouve horreur et désespoir. Parce qu'il sait que c'est un drame qui n'appartient à personne à part à lui ».

des enfants, sont autant de façons d'arriver à une sorte d'immortalité, voici un des « détours » qu'utilise Leo.

4.3.4. Mourir pour mieux renaître

Le jour de ses trente et un ans, Leo est seul. Thomas est mort depuis plus d'un an. Nous avons vu que la séparation d'avec Hermann l'avait poussé vers un autre homme. Celle de Thomas l'isole définitivement dans un exil volontaire. Dans les écrits de jeunesse de Tondelli, la séparation était vécue différemment. Dans le cas du protagoniste de *Viaggio*, par exemple, nous avons vu que l'abandon était surmonté en ayant des rapports sexuels avec un inconnu dans un train. Un acte sexe brutal, certes, mais thérapeutique, cathartique. Certaines similitudes existent entre les deux récits, mais l'épilogue en est fondamentalement différent. La solitude qu'éprouve Leo est différente de toutes les solitudes qu'il avait éprouvées jusqu'alors :

In questo la sua solitudine è ora differente da ogni altra solitudine che ha sperimentato o elaborato del corso della propria vita. Lui è cosciente che il suo immaginario è morto. È cosciente di averlo perduto. E lo ha perso di fronte alla morte dell'amante, di fronte all'unica cosa che avrebbe potuto far crollare quella lunga, decennale, problematica, ambivalente calcificazione interiore di speranza e di morte : la paura di dovere morire, la paura di essere già morto⁵⁴⁴. (pp. 141-142)

Nous ne souhaitons pas nous contenter d'insinuations comme dans l'analyse de *Lunário*. Thomas est mort du sida et Leo est un personnage sidéen malgré l'absence de discours médical qui, selon Spoiden, définit un tel personnage⁵⁴⁵. La mort de son amant et les causes de sa mort représentent une telle crise pour lui que son imaginaire est anéanti. Il se trouve confronté à une mort imminente. Va-t-il mourir ou est-il déjà mort ? C'est l'étrange entre-vie de laquelle parle encore Spoiden qui voit le jour après la « *redéfinition de soi en tant que sujet*⁵⁴⁶ » qui suit la prise de conscience de la maladie par le patient. Tout comme dans *Viaggio*, l'entrée de plain-pied dans cette nouvelle vie va se faire au contact intime d'un inconnu.

Alors qu'il est à Washington, Leo commence à fréquenter un club de strip-tease dans lequel les danseurs ont des rapports avec les clients. Il se fait emmener plus qu'il ne suit un jeune homme en cuir, adepte de pratiques sadomasos. Celui-ci installe Leo sur un

⁵⁴⁴ « C'est en cela que sa solitude était à présent différente par rapport aux autres solitudes qu'il avait expérimentées ou élaborées au cours de sa vie. Il est conscient que son imaginaire est mort. Il est conscient de l'avoir perdu. Et il l'a perdu face à la mort de son amant, face à l'unique chose qui aurait pu faire s'écrouler cette longue, décennale, problématique, ambivalente calcification intérieure d'espérance et de rêve : la peur de devoir mourir, la peur d'être déjà mort ».

⁵⁴⁵ Voir *Littérature et sida, op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

petit lit. « Fa freddo. C'è una luce bianca sul soffitto⁵⁴⁷ » (p. 157). L'intertextualité nous renvoie aux toilettes du train de *Viaggio*. À nouveau nous retrouvons le froid et la lumière, comme dans une salle d'opération. Leo est d'ailleurs immédiatement renvoyé au souvenir d'une opération et au froid et à la lumière au néon des salles opératoires. Leo se sent dans un « ambulatorio della perversione » et, effectivement, c'est ici qu'il va être, en quelque sorte, guéri :

Anche ora, sul lettino di quella specie di ambulatorio della perversione lui avverte lo stesso senso del limite oltre il quale c'è solo, se Dio vorrà, la perdita di coscienza. Sente il suo cazzo eretto, potente, pieno di sangue, pronto a schizzare [...]. Ed è in quel momento mentre sente il petto quasi scoppiargli di male che l'altro scioglie improvvisamente le cinghie, gli lascia la gola e lui può esplodere in un getto violento, altissimo, una parabola bianca che si fionda verso il soffitto. E si sente andar giù, andar giù [...]. Respira affannosamente come un bambino dopo una lunga corsa. Non riesce a parlare. Scoppia a piangere, un misto di singulti, lacrime, colpi di tosse e quando risponde, con un filo di voce, al ragazzo dicendogli che va tutto bene lo fa balbettando, con una voce che non avrebbe mai pensato di avere: quella del bambino-Leo. Una voce stridula, acuta, femminile, un vagito sepolto nel profondo del suo dolore e che il dolore ha messo di nuovo al mondo⁵⁴⁸.

Les limites de la douleur et du plaisir font mourir figurativement Leo pour le remettre au monde. Ces limites ne sont que la cime du chemin que Leo avait commencé à emprunter après la mort de Thomas. La séparation constituant une véritable expérience de mort. La séparation de la mère est un trauma pour l'enfant. La séparation d'un être aimé en est aussi un pour l'adulte. Comme le dit Tondelli lui-même :

“Il problema della separazione”, scrive lo psicanalista Igor Alexander Caruso all'inizio del suo straordinario e profondo lavoro, “è il problema dell'irruzione della morte nella coscienza umana, non in senso figurato, ma concreto e letterale”. La separazione è un'esperienza di morte. Non muore solo l'altro che si allontana, ma si assiste alla propria morte nel cuore della persona amata. [...] La separazione appare una complessa “fenomenologia della morte”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ « Il fait froid. Il y a une lueur blanche au plafond ».

⁵⁴⁸ « À présent aussi, sur le lit de cette espèce de dispensaire de la torture, il ressent le même sens de la limite au-delà duquel il n'y a que, si Dieu le veut, la perte de conscience. Il sent sa bite en érection, puissante, pleine de sang prêt à gicler. [...] Mais c'est à ce moment, tandis qu'il sent sa poitrine comme si elle était prête à exploser de douleur que l'autre relâche à l'improviste les sangles qui le retiennent, lui lâche la gorge et lui explose dans un jet violent, très haut, une parabole blanche qui fonce vers le plafond. Et il se sent retomber, un glissement insolite, très rapide, puissant, mais également, et maintenant il est en train de le découvrir, rassurant, comme si des piques de son cerveau tout descendait irrésistiblement vers la quiétude d'une vallée connue. Il halète comme un enfant après une longue course. Il ne réussit pas à parler. Il éclate en sanglots, un mélange de hoquets, de larmes, de toux e lorsqu'il répond, avec un filet de voix, au garçon qui lui demande si tout va bien, il le fait en balbutiant, avec une voix qu'il n'aurait jamais pensé avoir : celle de l'enfant-Leo. Une voix stridente, aigüe, féminine, un vagissement enfoui dans la profondeur de sa douleur et que la douleur a mis à nouveau au monde ».

⁵⁴⁹ In “Fenomenologia dell'abbandono”, in *L'abbandono*, *op. cit.*, p. 32, « “Le problème de la séparation”, écrit le psychanalyste Igor Alexander Caruso au début de son extraordinaire et profond travail, “est le problème de l'irruption de la mort dans la conscience humaine, non pas dans un sens figuré, mais concret et littéral”. La séparation est une expérience de mort. Ce n'est pas seulement l'autre qui s'éloigne qui meurt, mais on assiste à sa propre mort dans le cœur de la personne aimée. [...] La séparation apparaît comme une complexe “phénoménologie de la mort” ».

La thérapie de choc fait ressusciter un être qui était déjà mort sans le savoir, qui avait perdu son imaginaire. Après la séance de torture et la conséquente mise au monde, Leo va pouvoir entrer dans sa nouvelle vie comme l'avait fait le protagoniste de *Viaggio*. Mais cette nouvelle vie va être bien différente.

Notons au passage que ce n'est pas la première fois que Leo connaît une nouvelle naissance dans ce récit. À la fin du premier mouvement, un épisode de jeunesse de est narré. Alors qu'il est à la recherche d'une dose de « merde » (terme par lequel on commence à appeler la drogue en général après les ravages causés par l'héroïne en Italie à la fin des années soixante-dix), il se retrouve à errer toute une nuit dans la basse padane après s'être presque battu avec des dealers qui ne lui avaient pas apporté ce dont il avait besoin. Il arrive exténué et pleurant au delta du Pô. Il ne veut plus de la vie qu'il mène et a besoin d'un nouveau départ :

Sulla spiaggia sporca e fredda si spogliò. Radunò degli sterpi, dei fogli di giornale e accese un piccolo fuoco. Completamente nudo andò verso l'acqua, si lavò e tornò al fuoco. Ogni cosa che faceva, ogni azione, ogni gesto, era in un certo senso automatico. Non riusciva a decidere niente, ma si vedeva agire e questa azione lo rincuorava. Tutto nasceva dal mare. E al mare lui era tornato⁵⁵⁰. (p. 49)

La nudité, l'immersion, tout est prêt pour un baptême rituel. Jusqu'au feu qui ajoute à l'idée de purification. C'est également un retour vers la mer qui est l'origine de toute vie. Rappelons que l'enfant-Thomas, est décrit par Leo comme « nostalgique de la quiétude du néant⁵⁵¹ ». Revenir vers la mer, c'est évidemment revenir vers la mère. Déjà à ce moment naît chez Leo le rappel de sa génitrice à laquelle il a été brutalement arraché lors de l'accouchement, arrachement qui provoque le premier trauma de l'abandon auquel est confronté chaque être humain :

Pensò a sua madre e pianse. Pensò alla madre di sua madre e alla madre della madre di sua madre. E si sentì abbandonato. Pianse di nuovo. Si vedeva come un feto abortito sballottato da un utero all'altro attraverso milioni di anni. Non era più Nessuno e Nulla. Era un'individualità che soffriva nel divenire⁵⁵². (p. 49)

Ses souvenirs le portent ensuite jusqu'à son premier jour d'école, où sa mère l'attendait à la sortie. Il se souvient de l'avoir embrassée, « du goût du pain et du parfum d'un bon

⁵⁵⁰ « Sur la plage sale et froide, il se déshabilla. Il rassembla des branchages, des feuilles de journaux et alluma un petit feu. Complètement nu il alla vers l'eau, se lava et retourna vers le feu. Chaque chose qu'il faisait, chaque action, chaque geste étaient en quelque sorte automatiques. Il ne réussissait pas à décider quoi que ce soit, mais il se voyait agir et cette action l'encourageait. Tout naissait de la mer. Et à la mer il était retourné ».

⁵⁵¹ Voir *supra*, p. 244.

⁵⁵² « Il pensa à sa mère et il pleura. Il pensa à la mère de sa mère, et à la mère de la mère de sa mère. Et il se sentit abandonné. Il pleura à nouveau. Il se voyait comme un fœtus avorté ballotté d'un utérus à un autre à travers de millions d'années ».

rouge à lèvres ». La mère étant une personne l'ayant nourri (le pain) et aimé (le rouge à lèvres). Si la deuxième vie de Leo fut celle de ses relations avec Hermann et Thomas, la troisième, et dernière, sera celle de la posture ascétique du moine.

4.3.5. Leo comme bourreau ? Les chambres séparées, les lettres, les mouvements centrifuge et centripète

Avant de revenir sur cette question de l'ascétisme, arrêtons-nous un instant sur deux passages pour le moins curieux de *Camere separate*.

La sera stessa, rimasto solo, prima di dormire, Leo ribalta così i termini di quel pensiero che lo insegue, incessantemente, da mesi : "E se fossi invece tu Leo ad aver ucciso il tuo ideale usando come carnefici necessari Hermann e Thomas ? Non sarebbero loro le tue vittime innocenti ? E tu, non l'essere sacrificato, ma il sadico che disperatamente uccide chi più ama perché vuole restare solo ?" A tutto questo, lui, per ora, inorridito, non ha una risposta⁵⁵³. (p. 149)

Dans la clôture du deuxième mouvement, alors qu'il survole l'Atlantique dans un avion de ligne qui le ramène en Europe, cette pensée d'avoir été le bourreau de ses deux anciens amours, plutôt que d'avoir été une malheureuse victime du sort, refait surface. Un vieil homme est assis à ses côtés et confesse être en train de ramener le corps de son fils, qui se trouve dans la soute de l'avion, sur le vieux continent. Il se sent triste pour le vieil homme, certes, mais :

era anche arrabbiato. [...] L'atto contro natura non era tanto la morte del giovane quanto la sopravvivenza forzata del più vecchio. E allora pensò che anche lui aveva sepolto, in un certo senso, Thomas. E che, sia lui sia il vecchio, erano degli assassini che in un modo o in un altro avevano controllato fino alla fine la vita delle persone che più amavano. Fino a deporre nella fossa il corpo che avevano creato⁵⁵⁴. (p. 165)

Leo, qui se voit comme le père de Thomas, se sent-il coupable d'être encore en vie tandis que son amant et fils spirituel est mort ? C'est probable, mais ce n'est qu'une partie de la réponse. L'autre partie se trouve dans le troisième mouvement, *Camere separate*.

La relation entre Leo et Thomas n'est pas une relation sans nuages et l'attitude de Leo provoque souvent de violentes crises entre lui et son compagnon. Tous deux vivent

⁵⁵³ « Le même soir, resté seul, avant de dormir, Leo retourne ainsi les prémisses de la pensée qui le suit, incessamment, depuis des mois : "Et si c'était en fait toi Leo à avoir tué ton idéal en utilisant comme bourreaux nécessaires Hermann et Thomas ? Ce ne seraient pas eux tes victimes innocentes ? Et toi, non pas l'être sacrifié, mais le sadique qui désespérément tue qui il aime le plus parce qu'il veut rester seul ?" À tout cela, lui, pour le moment, horrifié, n'a pas de réponse ».

⁵⁵⁴ « il était également en colère. [...] L'acte contre nature n'était pas tellement la mort de l'homme plus jeune que la survie forcée du plus vieux. Et alors il pensa que lui aussi avait enterré, en un sens, Thomas. Et que, autant lui que le vieil homme, étaient des assassins qui d'une façon ou d'une autre avaient contrôlé jusqu'à la fin la vie des personnes qu'ils aimaient le plus. Jusqu'à déposer dans la fosse le corps qu'ils avaient créés ».

séparés, l'un à Milan l'autre à Munich. Lorsque Thomas, las de cette situation, décide de ne pas prendre son train et de rester vivre chez Leo, celui-ci est mal à l'aise et reçoit la nouvelle d'une manière glaciale. Il sent que Thomas lui force la main. De plus, un élément de la vie à deux l'obsède : leur amour aurait-il survécu au vieillissement des corps et à la routine de la vie de couple ?

Leo non aveva una risposta a tutto questo. Ma era sicuro di una cosa. Che non voleva vivere nella stessa casa, nella stessa città in cui Thomas viveva. Voleva continuare a essere un amante separato, voleva continuare a sognare il suo amore e a non permettergli di infangarsi nella quotidianità. Vivendo insieme sarebbero diventati uno la caricatura dell'altro, come due osceni e imbellettati dioscuri sulla scena di un cabaret berlinese. Lui era certo del suo amore per Thomas, lo voleva per tutta la sua vita, fino alla fine. Ma non nella sua camera. Come avrebbe potuto far capire tutto questo a Thomas senza addolorarlo, senza offenderlo, senza fargli male⁵⁵⁵ ? (p. 174)

Leo fait ainsi preuve d'un surprenant égoïsme, car Thomas est mortellement blessé par son attitude et il le sait. Thomas lui dit d'ailleurs :

A volte ti penso come un avvoltoio. E mi fai paura. È come se tu avessi bisogno ogni giorno di carne fresca con cui cibarti. Per fare questo tu laceri, squarci, strappi via. Non ti chiedi chi sia la tua vittima, né se ti sia amica o ti ami o ti sia, al più indifferente. C'è una voracità, che hai con le persone che ti vivono intorno, che mi spaventa. E questo tanto più perché io so quanto, dentro di te, ci sia solamente un fondo di sincera bontà⁵⁵⁶. (p. 185)

Comment se fait-il que Leo agisse de la sorte? Est-ce simplement l'angoisse de la routine qui le pousse à tant de cruauté? Il faut chercher la réponse dans l'axe métaphorique et la création du « détour » dont parle Spoiden. Leo, à cause de la distance, écrit de longues lettres passionnées à Thomas dans lesquelles il lui crie son amour et lui demande en même temps d'être compréhensif sur le fait qu'il ne peut supporter l'idée de la vie commune. « Tu veux me tenir loin de toi afin de pouvoir m'écrire. Si je vivais avec toi, tu ne m'écrirais plus ces lettres », lui dit Thomas (p. 185). Spoiden note combien, la littérature du sida est marquée, presque systématiquement par l'anticonjugalisme (cet anticonjugalisme ne sonnait toutefois pas le glas pour l'amour envers une seule et même personne) :

⁵⁵⁵ « Leo n'avait pas de réponse à tout cela. Mais il était sûr d'une chose. Qu'il ne voulait pas vivre dans la même maison, dans la même ville où Thomas vivait. Il voulait continuer à être un amant séparé, il voulait continuer à rêver son amour et lui permettre de ne pas se salir dans la quotidienneté. En vivant ensemble, l'un serait devenu la caricature de l'autre, comme deux obscènes Dioscures fardés sur la scène d'un cabaret berlinois. Il était certain de son amour pour Thomas, il le voulait pour toute la vie, jusqu'à la fin. Mais pas dans sa chambre. Comment aurait-il pu faire comprendre tout cela à Thomas sans le blesser, sans l'offenser, sans lui faire de mal ? »

⁵⁵⁶ « Parfois je t'imagine comme un vautour. Et tu me fais peur. C'est comme si tu avais besoin chaque jour de chair fraîche pour te nourrir. Pour faire cela tu lacères, tu déchires, tu arraches. Tu ne te demandes pas qui est ta victime, ni si elle t'est amie ou t'aime ou t'est, au plus, indifférente. Il y a une voracité, que tu as avec les personnes qui vivent près de toi, qui m'effraie. Et encore plus parce que je sais à quel point, en toi, il existe uniquement un fond de sincère bonté ».

L'urgence de la maladie pousse les sidéens à développer une "polyvocité" du désir qui multiplie, d'une part, les lignes de fuite et d'autre part, les connexions dans le champ d'immanence. Ce mouvement, ou ce "désir nomade" diraient Deleuze et Guattari, caractérisé par la continuité, la connectivité, la contiguïté et la non-limite, est un geste oblitérateur contre la mort. Il contribue à se pourvoir d'un futur, ouvert, inachevé et illimité où finalement il est moins question de liberté absolue que de trouver toujours une issue et ainsi éviter le piège de l'impasse, dont la mort serait la version ultime⁵⁵⁷.

Vivre avec Thomas, c'est entrer dans une voie sans issue. Rester à distance permet à Leo que leur relation évolue dans une bulle littéraire. Dans cet espace clôt, pas de vieillissement des corps, pas de caricature du couple homosexuel. Il pourra idéaliser leur rapport, préserver sa fraîcheur et sa beauté *ad eternam*. Il s'agit là d'une mise en abîme de l'acte d'écriture de Tondelli lui-même, acte d'écriture qui lui permet de créer un « détour » suffisamment long pour se préserver de la mort.

Mais son élan vers Thomas est sincère. Il a besoin de lui, il a besoin également de sa « corporalité ». Pourquoi ce comportement double ? À nouveau, Spoiden nous fournit un élément important de réponse : si Leo se livre sur lui-même à une infinie introspection, il ne peut pas se passer de son amant qu'il aime et dont il veut partager son existence jusqu'à la fin, mais l'introspection serait plus, dans la littérature du sida, un égoïste repli sur soi qu'une véritable recherche de réponse :

En bref, la nouvelle vie des sidéens n'est plus régie par un précepte de recherche introspective ou de réflexion profonde qui relèverait du principe socratique "connais-toi toi-même". À sa place, fonctionne à présent le souci de soi, opérateur d'un double mouvement : l'un centripète, de repli sur soi égoïste, et l'autre, centrifuge, tourné vers les autres et la nature⁵⁵⁸.

Les deux mouvements s'alternent donc faisant que Leo court à la rencontre de Thomas et du corps-paysage ou qu'il le repousse afin de rester seul et de vivre leur relation à travers l'écriture. La mort prématurée de Thomas rompt cet équilibre précaire.

4.3.6. La posture monacale

Leo doit apprendre à domestiquer sa solitude, dépasser encore une fois le trauma de l'abandon. Dans un premier temps, après son retour des États-Unis, Leo ne pense pas même à recommencer une relation. Il se livre à quelques « trafics érotiques », mais rien de bien sérieux, il ne se met jamais réellement en jeu ni n'en tire de réelle satisfaction :

E quando, verso la fine dell'anno, si trova casualmente a fare un bilancio dei primi tre anni con Thomas, si rende conto di non aver mai fatto realmente l'amore con nessuno. E del sesso solo con un gigolo. Allora capisce che la rinuncia all'amore, che in un qualche modo si è imposto, lo sta

⁵⁵⁷ In *Littérature et sida*, op. cit., p. 79.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 82.

uccidendo, lo sta separando sempre di più dagli altri, confinandolo in una zona incattivita e sterile dalla quale è sempre più difficile uscire⁵⁵⁹. (p. 191)

De plus, l'absence de rapports sexuels est perçue comme un renoncement insupportable, contre nature et délétère :

Ma il fatto più grave è che la sua rinuncia gli sta rendendo il corpo sempre più inconoscibile e estraneo. La castità è una virtù mistica, per quanti l'hanno scelta ; e forse l'uso sovrumano della sessualità. Per lui, questa astinenza coatta è solamente una tortura in più che sta trasformando in ossessione il suo naturale bisogno di corporalità, di contatti, di carezze, di visione del corpo nudo dell'altro⁵⁶⁰. (p. 191)

Cette préoccupation par rapport au corps nous intéresse également. Spoiden notait combien les écrivains du sida ont révolutionné deux concepts foucauldien, l'usage des plaisirs ainsi que le souci de soi :

Foucault, dans un séminaire tenu dans l'état du Vermont en 1983, remarque que des deux grands principes moraux de la philosophie antique, "connais-toi toi-même" et "le souci de soi", seul le premier subsiste encore de nos jours dans la pensée philosophique occidentale, tandis que le souci de soi est une pratique quasiment oubliée. Deux raisons à cela, suggère Foucault : le renoncement du corps comme principe de salut dans le christianisme et la connaissance de soi comme principe fondamental de la théorie de la connaissance au général⁵⁶¹.

Si Tondelli n'est pas au centre de la réflexion de Spoiden, il participe lui aussi au renversement de ce paradigme.

Au contraire des personnages tondelliens qui l'ont précédé, Leo va s'orienter vers cette vertu mystique qu'est la chasteté. Malgré ses prédictions, il ne va pas se jeter dans les bras d'un autre homme. Il va embrasser, dans un geste chaste, l'ensemble des humains qui l'entourent, faisant ainsi triompher le désir métaphorique sur le désir métonymique. Rodolfo, son ami de toujours, s'entête à lui présenter d'avantageux partis, de parler de Thomas comme d'un « flirt sans importance ». Cependant, malgré la beauté et l'intelligence des jeunes hommes qu'il rencontre, Leo reste parfaitement indifférent. Un d'eux cependant, retient son attention. Il s'agit d'Eugenio. Leo sent de ne pas en être amoureux, mais « il désire sa compagnie ». Il admire la sensibilité du jeune homme et passe de longues soirées avec lui, sans pour autant éprouver le moindre

⁵⁵⁹ « Et quand, vers la fin de l'année, il se retrouve par hasard à dresser un bilan de ses trois premières années sans Thomas, il se rend compte de ne jamais avoir réellement fait l'amour avec personne. Et d'avoir couché seulement avec un gigolo. Alors il comprend que le renoncement à l'amour, qu'il s'est en quelque sorte imposé, est en train de le tuer, est en train de le séparer toujours plus des autres, le confinant dans une zone de colère et stérile de laquelle il est toujours plus difficile de sortir ».

⁵⁶⁰ « Mais la chose plus grave est que ce renoncement est en train de rendre pour lui le corps toujours plus méconnaissable et étranger. La chasteté est une vertu mystique, pour ceux qui l'ont choisie ; et peut-être l'usage surhumain de la sexualité. Pour lui, cette abstinence coercitive est uniquement une torture en plus qui est en train de transformer en obsession son naturel besoin de corporalité, de contacts, de caresses, de vision du corps nu de l'autre ».

⁵⁶¹ In *Littérature et sida*, op. cit., pp. 71-72.

désir sexuel vis-à-vis de lui. Mais ce manque de désir n'est pas vécu comme un handicap par Leo, bien au contraire :

Con l'amore ci ha provato e ha perso. Ora sa che lui non è fatto per amare una persona, non è fatto per il sesso, né per vivere assieme a un altro uomo. Lui si sente in pace solo nella sua solitudine, accudito dagli amici più cari. Quello che sta facendo è il tentativo di formarsi una famiglia, una strana famiglia senza donne né figli, ma i cui vincoli fra i componenti siano altrettanto forti e consapevoli : Rodolfo, Eugenio, Michael sono oggi la sua famiglia. D'altra parte, quale bestiale coercizione spinge gli uomini a cercarsi, affannosamente, brutalmente, per rapinarsi e ferirsi a vicenda ? Quale catastrofe iniziale ha permesso che l'Eros divenisse rintracciabile solo nell'ossessione della genitalità⁵⁶² ? (p. 201)

Leo castré l'éros. Il va transformer sa passion sexuelle en des liens d'affections avec un cercle de proches sans que la génitalité n'entre jamais en jeu. C'est un premier pas vers l'amour de tous les êtres vivants qui l'entourent, amour que seul le mystique peut atteindre en se détachant de la foule :

Tutti accusano Leo di non fare l'amore. E il primo ad accusarsi, tempo fa, è stato proprio lui. Da quando poi si sa che non fa l'amore con nessuno il suo peso sociale si è affievolito fino a scomparire : finché si presentava in discoteca o ai party in compagnia di bei ragazzi, attorniato dalla sua corte, era considerato un uomo di successo, rispettato e apprezzato°; ora che è solo, ora che continua a frequentare i club per rimanere in un angolo a sorseggiare una birra e ascoltare, nel buio, la musica trapassargli le orecchie, è solamente uno straccio, un reietto. Ma Leo pensa che è ora di finirla con l'ossessione di essere simile agli altri, smetterla di credere che la normalità sia non lasciar perdere alcuna occasione, ficcarsi a letto con chiunque lo proponga. Tutti dicono di amare, ma Leo pensa che chi ama veramente gli uomini e il mondo intero, gli alberi, i fiumi, e gli animali, quell'unico uomo è l'eremita. E lui, al suo modo, è un monaco. Questa è la sua diversità⁵⁶³. (p. 202)

⁵⁶² « Avec l'amour il a essayé et il a perdu. À présent il sait qu'il n'est pas fait pour aimer une personne, il n'est pas fait pour le sexe, ni pour vivre avec un autre homme. Il se sent en paix uniquement dans sa solitude, protégé par ses amis les plus chers. Ce qu'il est en train de faire, c'est tenter de former une étrange famille sans femme ni enfant, mais dans laquelle les liens entre ses membres soient tout autant puissants et conscients : Rodolfo, Eugenio, Michael sont aujourd'hui sa famille. D'autre part, quelle coercition bestiale pousse les hommes à se chercher, fièvreusement, brutalement, pour se voler et se blesser mutuellement ? Quelle catastrophe initiale a permis que l'Éros ne soit identifiable qu'à travers l'obsession de la génitalité ».

⁵⁶³ « Tous accusent Leo de ne pas faire l'amour. Et le premier à s'en accuser il y a longtemps déjà fut lui-même. Depuis qu'on sait qu'il ne fait plus l'amour avec personne, son poids social s'est allégé, jusqu'à disparaître : tant qu'il se présentait en discothèque ou aux fêtes en compagnie de beaux garçons, entouré de sa cour, il était considéré comme un homme de succès, respecté et apprécié ; maintenant qu'il est seul, maintenant qu'il continue à fréquenter les clubs pour rester dans un coin à siroter sa bière et écouter, dans le noir, la musique lui transpercer la musique, il est seulement une loque, un paria. Mais Leo pense qu'il est temps d'en finir avec l'obsession d'être semblable aux autres, arrêter de croire que la normalité c'est de ne perdre aucune occasion, de finir au lit avec le premier venu qui le propose. Tous prétendent aimer, mais Leo pense que qui aime vraiment les hommes et le monde entier, les arbres, les fleuves et les animaux, cet homme est uniquement l'eremite. Et lui, à sa façon, est un moine. C'est ça sa diversité ». Dans une interview avec M. Trecca, Tondelli affirme à nouveau l'importance de la vie monacale de Leo°: « [La solitude] est pour Leo un moment de plénitude pendant lequel il prend conscience de soi et de sa propre histoire, jusqu'à renouer avec l'enfant qu'il était. À l'enfance, aux premiers souvenirs de sa vie. Je pense que qui aime vraiment n'est pas le fêtard, le libertin, mais le moine parce que celui-ci recherche l'absolu. C'est un peu la même chose pour celui qui écrit ». In "Con ogni parola fu un corpo a corpo", in *Gazzetta del mezzogiorno*, 23 marzo 1993, cité in Spadaro A., *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999.

Leo continue pas à pas dans sa quête d'absolu. Tondelli se plaignait que beaucoup de critiques tentaient d'étiqueter ses travaux en leur imposant un thème unique⁵⁶⁴. Dans le cas de *Camere separate*, la focalisation sur l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, empêche de prendre en compte d'autres thèmes qui ne sont en rien secondaires, l'un d'eux est la recherche d'absolu de Leo. Lorsque ce dernier dit à Thomas : « Io ho sempre voluto tutto Thomas, e mi sono sempre dovuto accontentare di qualcosa⁵⁶⁵ » (p. 189), il ne fait pas allusion uniquement à ses relations amoureuses, mais à une quête plus profonde qui dépasse la stricte sphère du rapport qu'il entretient avec son amant. Il en va de même pour sa sensibilité qui « cherche à aller vers l'essentiel » (p. 96). Leo donc, qui par un heureux hasard est âgé trente-trois ans, lorsque se termine ce récit (p. 203), passe de plus en plus de temps avec son « élève préféré », son « disciple » Eugenio, lui dispensant ses conseils. Il agit avec lui comme un tuteur, ayant envie « de le bénir » et écoutant le récit de ses flirts tel un « père-confesseur » (p. 204). Dans la scène finale du roman, Leo ressent à nouveau un désir inopiné l'envahir à la vue d'un beau jeune homme dans un bar. Surpris, il suit ce dernier dans la rue. Pourtant, cette rencontre n'aura pas de suite : le jeune homme se retourne voit Leo qui le regarde et « alza una mano in segno di saluto e anche Leo, infracidito dalla pioggia, lo fa⁵⁶⁶ » (p. 215). Le jeune homme s'en va. Leo a définitivement renoncé au désir des corps. Ne trouve-t-on pas dans ce dernier chapitre une étrange résonance avec Pascal de Duvé qui écrivait dans son roman sur son sida : « Sur ce bateau, m'extraire du monde pour découvrir le Monde – parfaire mon désamour d'un être et mon amour de l'Être⁵⁶⁷ ? »

4.3.7. Un parcours initié plusieurs années avant la maladie : Bruno May comme croquis de Leo

Il est extrêmement tentant, en ce qui concerne d'un auteur malade, d'expliquer l'œuvre de ce dernier par la maladie dont il souffrait. Spoiden lui-même n'analyse-t-il pas Flaubert à travers le prisme de l'épilepsie et Maupassant à travers celui de la syphilis⁵⁶⁸ ? Dans le cas d'un auteur souffrant du sida, cette tentation se fait encore plus pressante. Pourtant, nous devons être attentifs à ne pas réduire *Camere separate* à l'état

⁵⁶⁴ Voir «Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri» in *Opere cronache, saggi, conversazioni*, op. cit., pp. 985-986.

⁵⁶⁵ « J'ai toujours voulu tout Thomas, et j'ai toujours dû me contenter de quelque chose ».

⁵⁶⁶ « lève une main pour le saluer et Leo aussi, trempé par la pluie, le fait ».

⁵⁶⁷ In *Cargo vie*, Paris, Lattès, 1993, p. 14.

⁵⁶⁸ Voir *La littérature et le sida*, op. cit., pp. 15-16.

de santé de Tondelli (il en va évidemment de même pour Al Berto et Hervé Guibert). Bien entendu, il ne s'agit pas de prétendre que l'approche de la mort laisse qui que ce soit de marbre, le fait que Tondelli se savait atteint du sida a évidemment affecté sa manière de penser et d'écrire et a sûrement motivé son rapprochement au christianisme lors des derniers mois de sa vie. Cependant, il serait incorrect de voir le Tondelli d'avant la maladie comme un jeune nihiliste qui a brusquement changé d'attitude à l'annonce de sa séropositivité, ce processus de bien écrire ainsi que l'irruption du spirituel avait commencé plusieurs années auparavant. Nous avons cité, à la page précédente, cette très belle phrase de *Camere separate*, « J'ai toujours voulu tout, et j'ai toujours dû me contenter de quelque chose ». Tondelli, dans ce cas-là, puise dans ses propres archives. Cette phrase est en effet tirée du billet n°14 que l'on retrouve dans *Biglietti agli amici* : « In quel dicembre a Berlino, nella tua casa di Köpenickerstrasse io volevo tutto. Ma era tutto, o solo qualcosa, o forse niente? Io volevo tutto e mi sono sempre dovuto accontentare di qualcosa⁵⁶⁹ ». Publié pour la première fois en 1986, ce petit livre contient 24 billets, un par heure du jour, que Tondelli a dédié à ses amis. Les références à la religion chrétienne sont omniprésentes dans ces billets. Mais la quête spirituelle avait déjà commencé chez Tondelli probablement depuis son enfance. Ladite quête n'est d'ailleurs pas uniquement restreinte au christianisme, comme en témoigne directement l'auteur :

Col passare degli anni, anch'io ho riflettuto di più sul religioso che ha molto a che fare con la mia sensibilità, con la mia educazione. [...] Ma ho anche molti riferimenti, libri, un intero scaffale con il *Libro tibetano dei morti* e un paio di Bibbie, *Le grandi correnti della mistica ebraica* e *L'Imitazione di Cristo*, il *Tao Te Ching* e i mistici medievali della cristianità. E altri ancora...⁵⁷⁰

À l'intérieur de son œuvre, *Camere separate* et le personnage de Leo entretiennent de nombreux points communs avec son roman précédent, publié en 1985, *Rimini* et son protagoniste Bruno May.

Bruno May, jeune journaliste homosexuel, ayant derrière lui une relation tourmentée avec Aelred, lui aussi vu, tout comme Hermann, comme un « ange déchu », souffrant de

⁵⁶⁹ *Biglietti agli amici*, Milano, Bompiani, 2001 (1989), p. 65, « En ce mois de décembre, dans ta maison de Köpenickerstrasse, je voulais tout. Mais était-ce tout, ou seulement quelque chose, ou peut-être rien ? J'ai toujours voulu tout, et j'ai toujours dû me contenter de quelque chose ».

⁵⁷⁰ In "Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri", in *Opere cronache, saggi, conversazioni*, op. cit., pp. 998, « Avec le passage de sans, j'ai réfléchi moi aussi sur le religieux qui a beaucoup à voir avec ma sensibilité, avec mon éducation. [...] Mais j'ai d'autres références, des livres, une étagère entière avec le *Livre tibétain des morts*, deux bibles, *les grands courants de la mystique hébraïque* et *L'Imitation de Jésus-Christ*, le *Tao Te Ching* et les mystiques médiévaux chrétiens. Et d'autres encore... ».

problèmes de dépendances, constitue l'esquisse de ce que deviendra Leo plus tard. Prenons par exemple ce passage de *Rimini* dans lequel Bruno et Hermann font l'amour :

Quando Bruno riaprì gli occhi, quando si specchiò nel volto sudato di Aelred, quando lo baciò e lo asciugò con la lingua da quelle gocce che gli scendevano dalle tempie, quando gli accarezzò i capelli, quando i loro respiri ripresero, nel silenzio della stanza, il loro ritmo abituale, quando Aelred pieno di gratitudine e di appagamento gli soffiò : «doveva esserci nella mia vita questa bellissima prima volta con te», Bruno si abbandonò sul letto e ringraziò Dio per avergli fatto conoscere, attraverso il corpo di Aelred, la preghiera universale e nascosta delle sue creature⁵⁷¹.

Ce passage ne nous rappelle-t-il pas fortement celui de *Camere separate* cité plus haut⁵⁷² ? Nous retrouvons ici le dialogue avec Dieu durant l'acte sexuel et même le dialogue avec Dieu à travers l'acte sexuel. La recherche de l'universel passait déjà à l'époque de *Rimini* par l'acte de chair. Ces paroles de Bruno ne font-elles pas également écho à celle de Leo à propos de sa recherche d'absolu : «Ho sempre cercato tutto nella vita : la verità e l'assoluto. Ho sempre detestato la gente soddisfatta⁵⁷³ » ?

Les similitudes avec *Camere separate* et son héros sont extrêmement nombreuses et nous ne pouvons toutes les répertorier ici. Notons cependant encore que, si Leo cherche consolation dans la bible, Bruno May peut lui compter sur le soutien du père Anselme, prêtre catholique extrêmement ouvert qui n'appartient pas à la classe des « hypocrites » que Leo exècre. Pour le père Anselme, le fait que Bruno soit homosexuel ne pose aucun problème : il le pousse au contraire dans sa quête d'amour, qui devrait le conduire sur le chemin de l'amour universel.

Ma c'è un fatto, [...] che cerchi Dio e non ti accontenti di averlo trovato. Vorresti una vita diversa, vorresti fermarti a riposare in Dio, ma non lo farai perché niente ti basterebbe mai. Molti vedono solo una piccola fessura dove tu invece trovi crepe e abissi. Cercherai Dio per tutta la vita e questo basterà a salvarti. Non smettere di cercare, ma sappi che, ovunque tu vada, ti guiderà sempre la sua Grazia⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ *Rimini*, Milano, Bompiani, 2011 (1985), p. 200, « Quand Bruno ouvrit à nouveau les yeux, quand il se mira dans le visage inondé de sueur d'Aelred, quand il l'embrassa et essuya avec sa langue ces gouttes qui lui coulaient des tempes, quand il lui caressa les cheveux, quand leurs respirations reprirent, dans le silence de la chambre, leur rythme habituel, quand Aelred rempli de gratitude et de satisfaction lui souffla : "Il devait y avoir dans ma vie cette magnifique première fois avec toi", Bruno s'abandonna sur le lit et remercia Dieu pour lui avoir fait connaître, à travers le corps d'Aelred, la prière cachée et universelle de ses créatures ».

⁵⁷² Voir *supra*, p. 246.

⁵⁷³ « J'ai toujours tout cherché dans la vie : la vérité et l'absolu. J'ai toujours détesté les personnes satisfaites ».

⁵⁷⁴ *Rimini*, *op. cit.*, p. 200, « Mais c'est un fait [...] que tu cherches Dieu et que tu ne contenteras jamais de l'avoir trouvé. Tu voudrais une vie différente, tu voudrais t'arrêter pour te reposer en Dieu, mais tu ne le feras pas parce que rien ne te suffira jamais. Beaucoup voient seulement une fissure là où toi, au contraire, trouves des crevasses et des abysses. Tu chercheras Dieu pendant toute ta vie et cela suffira à te sauver. N'arrête jamais de chercher, mais sache que, où que tu ailles, sa Grâce te guidera toujours ».

Là où les autres voient des « fissures », Bruno voit des « crevasses et des abysses », de la même manière que Leo qui, « bitten by the metaphysical bug » (*Camere separate*, p. 98), est en quête perpétuelle d'une transcendance.

Lorsque Fulvio Panzeri faisait noter à Tondelli que la question du rapport à la religion n'apparaissait que dans ses deux derniers romans, l'auteur répondait : « Non solo, anche negli altri libri, forse in modo meno evidente, c'erano dei riferimenti a questo discorso. Solo *Pao Pao* lo vedo come un libro pagano, sensuale, immerso in una luce romana, in cui tutto può succedere⁵⁷⁵ ». Comme nous avons pu le voir dans notre analyse d'*Altri libertini*, le fait de considérer ce roman comme frivole est une erreur, une dimension plus profonde étant déjà présente dès les débuts de Tondelli. Il demeure que la famille, le religieux ainsi qu'une vision chaste de l'amour entre deux personnes, voire entre tous les êtres humains, occupent à présent le devant de la scène alors que ces éléments n'étaient inscrits qu'en filigrane dans *Altri libertini* et *Pao Pao*.

Le fait que Leo soit poussé ainsi au voyage est également un élément révélateur : les jeunes d'*Altri libertini* étaient attirés par le Nord de l'Europe et par l'Orient, car ils trouvaient dans le premier la liberté qui leur manquait en Italie et dans le deuxième une dimension spirituelle que la société capitaliste matérialiste leur avait ôtée⁵⁷⁶. Si Leo recherche effectivement l'approbation de la communauté par rapport à sa condition d'écrivain homosexuel, le voyage pour lui ne consiste pas dans le fait de rejoindre une hypothétique terre de liberté où il pourra vivre comme il l'entend. Le voyage est ici vu, tout comme l'écriture des lettres pour Thomas, comme un autre « détour », un mouvement perpétuel qui permet de ne pas rester bloqué dans l'impasse. Si Leo retourne dans son bourg natal, il s'en échappe aussi rapidement à nouveau, les consolations qu'il y trouve ont une limite. Le fait de voyager est en outre un moyen de rencontrer cette grande communauté humaine dont Leo cherche l'approbation et que le moine embrasse dans son entier. Ne pas tout réduire à la dimension du sida ne signifie pas en nier l'extraordinaire impact.

⁵⁷⁵ In « Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri ». in *Opere cronache, saggi, conversazioni, op. cit.*, pp. 997-998, « Pas seulement, dans les autres livres aussi, peut-être d'une façon moins évidente, il y avait des références à ce discours. Il n'y a que *Pao Pao* que je vois comme un livre païen, sensuel, immergé dans une lumière romaine où tout peut arriver ».

⁵⁷⁶ Voir *supra*, p. 99.

4.4. Hervé Guibert et la trilogie du sida

Moins de deux semaines après la mort de Tondelli, Hervé Guibert, âgé d'à peine trente-six ans lui aussi, quittait prématurément ce monde. S'il n'était pas inconnu du grand public (il avait auparavant gagné, entre autres, le César du meilleur scénario original pour le film *L'homme blessé* en 1984), c'est sa trilogie du sida qui va le précipiter sur le devant de la scène littéraire et médiatique. C'est notamment dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, que le public apprit les véritables causes de la mort de Michel Foucault (appelé dans ce roman Muzil), ami et mentor de Guibert, décédé en 1984. Certains journaux⁵⁷⁷ reprocheront à Guibert d'avoir révélé au grand jour la maladie du célèbre philosophe alors que celui-ci, de même que sa famille n'avaient jamais mentionné les causes de son hospitalisation et de sa mort. Mana Naito suggère que les révélations dépendaient du fait que Guibert avait ainsi respecté l'exigence de vérité de Foucault et sa volonté de donner la parole aux laissés-pour-compte de la société moderne, le sida étant, à ses débuts, une maladie frappant ceux qui étaient marginalisés déjà avant l'émergence du virus :

Si l'un des aspects les plus importants du travail politique de Foucault fut de reconnaître la prise de parole des gens exclus de la société, le disciple se doit alors de rendre au maître sa parole alors justement qu'il se trouve marginalisé par la société. Pourtant, comment accommoder ce désir louable de vérité aux dernières volontés de son mentor dont on dit que, alors qu'il se doutait de la nature du mal qui le rongait, il préféra le silence ? L'élève exigea ainsi de son maître une rigueur qu'il ne souhaitait plus assumer⁵⁷⁸.

Guibert ajoute d'ailleurs, dans une interview accordée à Philippe Mangeot : « Son silence devant la maladie m'a indisposé parce que c'était un silence de honte, pas un silence d'intellectuel. C'était tellement contraire à tout ce qu'il avait défendu⁵⁷⁹ ! »

En outre, il se défend de ce choix utilisant principalement deux arguments. Premièrement, en décrivant la mort de Muzil/Foucault, il décrit en fait sa propre agonie par anticipation :

De quel droit écrivais-je tout cela ? De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié ? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur ? Je ressentis alors, c'était inouï, une sorte de vision, ou de vertige, qui m'en donnait les pleins pouvoirs, qui me délégua à ces transcriptions ignobles et qui les légitimait en m'annonçant, c'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité, car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en

⁵⁷⁷ C'est le cas notamment de Jérôme Garcin avec «La littérature a-t-elle tous les droits», in *L'événement du jeudi*, du 1^{er} au 7 mars 1990, pp. 80-81.

⁵⁷⁸ In *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 118.

⁵⁷⁹ «Sida : angles d'attaques», *Vacarme*, n°29, cité in *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op.cit., p. 119.

train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude, qu'en plus de l'amitié, nous étions liés par un sort thanatologique commun⁵⁸⁰.

Deuxièmement, et c'est cela qui nous intéresse tout particulièrement, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* demeure un roman et Muzil, de même que Marine (Isabelle Adjani), demeurent des *personnages*, et ce même si la tentation de lire ce roman comme une autobiographie est très forte. L'entretien avec *Libération*, dont nous empruntons ici la transcription à Mana Naito, est très éclairant à ce sujet :

LIBÉRATION. – Pourquoi avez-vous appelé *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* un roman ?

H. G. – Ça m'a toujours semblé évident. Il y a une histoire, un suspense dès la première page. Qui va s'entretenir à travers une construction romanesque, et une fin. Et puis, au moment où j'ai reçu les épreuves, j'ai eu un doute. Est-ce que c'était vraiment un roman ? Tout est scrupuleusement exact et je suis parti des vrais personnages, des vrais noms, j'avais besoin de leurs vrais noms pour écrire. Mais, au fur et à mesure que j'écrivais [...], j'ai brouillé les pistes. [...] Cela dit, le livre est aussi un roman, Muzil, Marine et les autres sont quand même des personnages, ils ne sont pas tout à fait ce qu'ils sont en réalité. Même celui qui est Hervé Guibert dans le livre est un personnage. [...] Je me sens moi-même plus que jamais, à un point irréversible, effrayant, mais le travail opère une diffraction, une distance.

LIBÉRATION. – Mais le subterfuge est un peu gros, non ? Comment ne pas reconnaître Foucault sous Muzil et Adjani sous Marine ?

H. G. – Tout le monde reconnaît Foucault, mais peu reconnaissent Adjani. [...] Indépendamment des risques juridiques, je n'ai pas donné les noms, parce que le livre ne raconte pas l'histoire de mes relations avec Foucault et Adjani. Il raconte l'entrecroisement de destinées qui sont bouleversées par l'événement sida [...]. C'est un témoignage partiel et partiel. Je ne suis pas détenteur de la mort de Foucault ni de celle de la rumeur sur le sida d'Adjani⁵⁸¹.

La question qui nous intéresse étant celle des conséquences du sida sur l'éros dans cette littérature, il serait infructueux de se perdre dans les méandres du « mentir-vrai » caractéristique de Guibert⁵⁸², mais nous ne pouvons pourtant ignorer totalement ce phénomène. Chez Guibert, fiction et réalité s'entremêlent constamment. Et si parfois l'auteur indique lui-même que ce qu'il raconte relève de la pure fantaisie, c'est généralement au lecteur de demeurer constamment à l'affût s'il ne veut pas suivre les leurre qui lui sont constamment tendus, car s'il s'agit d'un roman, si Muzil et Marine sont avant tout des personnages, l'auteur insère dans son récit des anecdotes véritables et documentées. La mise en scène du récit va avoir pour but, parmi d'autres, la création de « détours » tels que nous avons pu en observer précédemment et participer également à cette métaphorisation du désir qui se trouve être au centre de notre analyse.

⁵⁸⁰ In *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 101-102.

⁵⁸¹ Guibert, H., entretien avec Gaudemar, "La vie sida", cité in Naito, M., *L'univers d'intimité de Hervé Guibert*, op. cit., pp. 114-115.

⁵⁸² Voir *ibid.*, p. 115.

4.4.1. Autobiographie, autofiction ou roman ?

C'est là toute la difficulté : mettre une étiquette sur la trilogie du sida. « Rarement auteur aura ciblé avec une telle obstination une existence limitée dans le temps et égalé un tel degré de mystification par abus du lecteur, et de mythification par abus de soi. Les postures autobiographiques du récit se mêlent aux impostures romanesques⁵⁸³ ». Deux des principales caractéristiques du sida, l'omniprésence de la mort et le brouillage des catégories réalité/fiction ont, comme chez Tondelli, débuté bien avant l'émergence de la maladie. « Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte », écrit Guibert dans *À l'ami* (p. 149). Ce n'est pas un hasard si son premier recueil de nouvelles s'intitulait *La mort propagande* (1977). Le jeu de brouillages des pistes avait également vu le jour dans une production antérieure :

« En le montant en épingle par l'écriture, n'avais-je pas achevé mon sentiment ? » (*Les aventures singulières*, p. 20)

Dans *Lettres d'amour*, nouvelle extraite des *Aventures singulières*, Guibert énonce la première forme de manipulation opérée sur la réalité vécue, la radicalisation. Le narrateur monte en épingle l'expérience, c'est-à-dire la pousse jusqu'à un point de non-retour, où l'autobiographie cède la place au romanesque. Il achève ainsi son sentiment, aux deux sens du verbe. Il le mène à son terme, compensant par la logique de l'écriture la déception de la réalité. Il lui met un terme aussi, lui substitue une fiction, respectueuse de ses implications premières, mais rompant avec ses manifestations authentiques⁵⁸⁴.

Depuis ses premiers écrits, Hervé Guibert manipule son lecteur, joue avec lui et provoque chez celui-ci un sentiment ambivalent, le lecteur de Guibert étant constamment partagé entre « l'effet affectif de sympathie » et « l'effet cérébral de suspicion⁵⁸⁵ ». Ce jeu s'exprime avec force dans le premier volet de la trilogie du sida. Si, nous l'avons vu, les anecdotes réelles abondent et que les personnages sont inspirés de personnes que l'auteur a fréquentées, la structure même du récit fait pencher fortement la balance du côté du romanesque :

L'incipit placé sous le signe du "hasard extraordinaire", lance un registre irrationnel que le récit reprendra constamment, transformant l'étude personnelle en un roman de destinée pour génération sacrifiée. Le narrateur joue également de l'effet de distance, dans l'exposition des éléments relevant d'une même situation, pour créer un suspense romanesque. Le chapitre premier n'est pas résolu avant le chapitre 60 ; au chapitre 18, le narrateur se présente dans l'attente de résultats qui ne seront pas dévoilés avant 50 chapitres. [...] Le récit favorise ainsi coups de théâtre, suspense, dramatisation, échos proches ou différés, soit l'agencement du témoignage autobiographique dans une forme qui justifie son appartenance à la catégorie énoncée en couverture, roman⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 90.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 107-108.

Mana Naito, dans *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, a dressé une liste des mensonges d'Hervé Guibert que l'on peut classer en trois catégories : les mensonges vis-à-vis de la mort (certains personnages comme Vincent, meurent dans une œuvre pour ressusciter ensuite), les mensonges vis-à-vis du sida (Guibert avait déjà évoqué sa maladie sans la nommer dans *L'incognito*, celle-ci disparaît dans *Le paradis*, il utilise des pseudonymes pour parler des malades), les mensonges vis-à-vis d'Hervé Guibert lui-même (quelles relations entretient-ils avec les personnages qui l'entourent, les secrets qu'il dévoile à leur propos sont-ils inventés ?). « La volonté de mentir distingue Hervé Guibert des autres écrivains qui entreprennent l'écriture de soi ». Naito ajoute :

Son œuvre relève à la fois de ces deux sphères : de la réalité et de la fiction. C'est ainsi que l'on retrouve ici la belle formule du mentir-vrai guibertienne : je mens parce que j'insère librement des produits de mon imagination ; en même temps, je dis vrai parce que l'image inventée est exacte et ne trahit pas la réalité que je vis. Entre réalité et fiction, le travail subtil d'écriture forme la *diffraction*, la *distance* qui ouvre l'espace à peine perceptible dans lequel l'œuvre d'Hervé Guibert trouve son existence⁵⁸⁷.

C'est même à cette condition que ses romans possèdent un sens. N'écrivait-il pas également au deuxième chapitre d'*À l'ami* « ce livre n'a raison d'être que dans cette frange d'incertitude qui est commune à tous les malades du monde ? ». Quelles vont-être les conséquences de ce nouveau type d'écriture sur la description de la maladie ? Dans quel but romancer son agonie due à un virus implacable ? Et quel rapport entretiennent l'écriture romanesque et la position délicate de l'éros en cette noire période ? C'est sur quoi nous allons nous pencher à présent.

4.4.2. Le regard médical : entre descriptions rigoureuses et expressionnisme

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie s'ouvre donc sur cette phrase sibylline « J'ai eu le sida pendant trois mois ». Pourtant, cette assertion est vite mise de côté. Au chapitre 4, la description minutieuse de la maladie commence, le jargon médical fait irruption dans le récit :

Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour, assimilant mon cas pour le moment à une leucopénie. Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent 368 T4, un homme en bonne santé en possède entre 500 et 2000. Les T4 sont cette partie des leucocytes que le virus du sida attaque en premier, affaiblissant progressivement les défenses immunitaires. Les offensives fatales, la pneumocystose qui touche les poumons et la toxoplasmose le cerveau, s'enclenchent dans la zone qui descend en dessous de 200 T4 ; maintenant on les retarde avec la prescription d'AZT. Dans les débuts de l'histoire du sida, on appelait les TK "the keepers", les gardiens, et l'autre fraction des leucocytes, les T8, "the killers", les tueurs. (p. 13)

⁵⁸⁷ In *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op. cit., p. 115.

Le malade du sida est d'emblée défini (et réduit parfois) par un regard médical. Ainsi lorsque Muzil/Foucault accepte de se rendre dans une clinique afin de se faire examiner, il ne s'agit pas pour lui d'une expérience plaisante :

Muzil passa une matinée à l'hôpital pour faire des examens, il me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. (p. 32)

L'image concentrationnaire ressort régulièrement lorsque Guibert parle du monde médical. Ici, elle n'est inscrite qu'en filigrane à travers le paquet de chair qui perd son identité, qui n'est qu'un numéro parmi tant d'autres et auquel on ôte toute dignité. Le sidéen réclame de l'attention vis-à-vis du corps médical qui, trop habitué au paradigme pasteurien, perçoit le malade comme une mécanique grippée qu'il s'agit de réparer :

Le médecin ne traite plus un être humain, mais des organes, des fonctions anormales ou dans le meilleur des cas un porteur de maladies. Le médecin devient un technicien, un technocrate avec honoraires qui considère la maladie comme l'expression de lésions d'organes ou comme trouble de fonctionnement mécanique. Ce regard médical déshumanisant et cette indifférence vis-à-vis du vécu et de l'angoisse du patient engendrent depuis la fin du XIX^e siècle et régulièrement depuis lors, une perte de confiance en la médecine scientifique⁵⁸⁸.

Si le personnage Hervé Guibert ne perd pas foi en la médecine – *À l'ami* est également le récit de l'espoir placé en la prescription d'AZT ainsi qu'en un hypothétique vaccin permettant de guérir le sida de manière définitive tandis que *Le protocole compassionnel* voit un homme survivre grâce à son acharnement à se procurer la substance DDI utilisée en dernier recours chez les malades – il dénonce tout de même cette froideur mécanique voire l'hostilité rencontrée dans certaines institutions.

C'est surtout dans ce *Protocole compassionnel*, publié un an plus tard, que sont écrites les critiques les plus véhémentes contre une certaine frange du corps médical et que sont le plus précisément décrites les souffrances des sidéens dans les milieux hospitaliers au début de l'épidémie. « La lutte contre le sida prend souvent la forme d'une violence retournée contre les soignants, vécus comme des agresseurs, et son texte devient un pamphlet animé d'une rage meurtrière, destructrice, une imprécation tellement outrancière parfois qu'elle en devient jubilatoire⁵⁸⁹ ». La figure du technocrate avec des honoraires est parfaitement illustrée par le docteur Domer chez qui Guibert se rend pour sa première fibroscopie, un examen particulièrement délicat et douloureux :

⁵⁸⁸ Spoiden, S., *La littérature et le sida, op. cit.*, p. 43.

⁵⁸⁹ Brun, A., « Écrire le sida à partir de l'œuvre d'Hervé Guibert », in Dumet, N., *De la maladie à la création*, ERES "L'ailleurs du corps", 2013, p. 35.

Pour le docteur Domer, je n'étais qu'un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre son temps. Il faisait d'une pierre deux coups : il réalisait la fibroscopie, pour laquelle il touchait des honoraires à l'hôpital, mais il ne la faisait pas lui-même, puisque j'étais personne, pour ne pas en avoir les inconvénients, n'en recevoir ni les hoquets ni les éclaboussures des éructations [...] ⁵⁹⁰.

Le supérieur ordonne donc à des sous-fifres de faire la sale besogne. Ceux-ci sont baptisés pour l'occasion « le commando des égorgeurs de cochons ». La déshumanisation du patient opérée par le corps hospitalier, et des soignants par la même occasion qui ressemblent plus à des *kapos* d'Auschwitz qu'à des infirmiers, est totale. Au lieu de prononcer « les paroles de réconfort » dont le patient aurait grand besoin, le docteur pose un regard scientifique et glacial sur le bout de chair torturé : « Il avait regardé à l'œilleton, à distance, et il avait dit : "Il y a une candidose œsophagienne, c'est certain on la distingue à l'œil nu" » (p. 69). La distance entre le médecin et le patient est soulignée par l'usage exclusif du jargon médical ainsi que par la médiation de l'appareil dans le regard du docteur Domer. Celui-ci se contente de donner des directives à propos du maniement des appareils aux aides-soignants : « Le docteur Domer disait à ses assistants, d'un ton sec et saccadé : "Ouvrez, fermez, ouvrez, fermez, encore une et ce sera la dernière. Ouvrez, fermez". Il parlait des petites griffes des crampons qu'un mécanisme manœuvrait » (p. 70). Rentré chez lui, le personnage tente de décrire cette horrible expérience dans son journal intime, mais il ne parvient à noter que « fibroscopie ». Il est devenu « incapable de raconter [son] expérience », tels les survivants des camps de concentration qui ne parvenaient pas à décrire les horreurs qu'ils avaient traversées.

Mais les descriptions froides et rigoureuses des horreurs subies par le patient sont constamment contrebalancées par des remarques humoristiques du narrateur/patient ainsi que par les analogies loufoques qui peuvent suivre une précise description scientifique faite par le même patient, devenu par la force des choses éminent spécialiste de *son* sida. Ainsi, immédiatement après la description extrêmement précise du virus du sida à la page 13 de *À l'ami*, le lecteur trouve cette analogie assez inattendue :

Avant l'apparition du sida, un inventeur de jeux électroniques avait dessiné la progression du sida dans le sang. Sur l'écran de jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manette, qui bouffait tout sur son passage, vidant de leur plancton les différents couloirs, menacé en même temps par l'apparition proliférante de shadoks rouges encore plus gloutons. Si l'on applique le jeu du Pacman, qui a mis du temps à se démoder, au sida, les T4 formeraient la population initiale du labyrinthe, les T8 seraient les shadoks jaunes,

⁵⁹⁰ Guibert, H., *Le protocole compassionnel*, Paris, Galimard, 1991, pp. 68-69.

talonnés par le virus HIV, symbolisé par les shadoks rouges, avides de boulotter de plus en plus de plancton immunitaire. (pp. 13-14)

Outre aux traits de la métaphore guerrière que l'on retrouve souvent dans les pages de Guibert, conformément aux constatations de Sontag⁵⁹¹, le côté expressif de l'œuvre, qui contribue à son statut de *roman*, est également accentué par ces descriptions baroques (dans le sens de surprise que véhicule l'épithète) qui contrastent avec la précision du jargon médical utilisé par les sidéens. Les piques humoristiques que Guibert lance aux médecins (et spécialement à Claudette Dumouchel dans *Le protocole compassionnel*) ainsi que les remarques faisant sourire le lecteur se poursuivront jusque dans *Cytomegalovirus*⁵⁹² alors que Guibert est presque aveugle et se sait à l'article de la mort. Guibert suit en ce sens le principe de délicatesse de Sade : « Plus le propos est humainement intenable, plus la teneur de la rhétorique s'impose⁵⁹³ ». Ce va-et-vient continu entre sérieux et humour, entre réalisme et expressionnisme (et donc entre témoignage et roman) va toucher principalement deux autres domaines qui vont connaître un mouvement de balancier : le temps (qui s'alterne entre rétrécissement et dilatation), ainsi que le moral du malade (oscillant constamment entre espoir et désespoir et même entre joie et tristesse). Une fois que le lecteur est remis de sa confusion initiale, il peut se pencher sur le but de ce mouvement perpétuel : la création d'un nouveau genre littéraire que réclame un nouveau soi constitué. Voyons cela plus en détail.

4.4.3. Le va-et-vient : dilatation et rétrécissement de la temporalité

Susan Sontag avait souligné la composante essentiellement temporelle du virus HIV, composante opposée à la conception géographique de la tumeur qui envahit le corps, conquérant toujours plus de terrain⁵⁹⁴. Le chapitre 19 est d'ailleurs une chronologie des maladies frappant les différents membres de la communauté formée par les séropositifs et leurs proches, destinée à aider le lecteur à se retrouver dans la succession des chapitres ne respectant apparemment aucune logique chronologique. Au chapitre 61, le lecteur trouve une parfaite exemplification de cette caractéristique temporelle de la maladie :

Jules, à un moment où il ne croyait pas que nous étions infectés, m'avait dit que le sida est une maladie merveilleuse. Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son

⁵⁹¹ In *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., pp. 120-131.

⁵⁹² Journal de bord de l'avant-dernière hospitalisation de Guibert, publié posthume en 1992.

⁵⁹³ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 137.

⁵⁹⁴ Voir *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 142.

atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort, mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir la vie, c'était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique. (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 181)

Nous reviendrons tout à l'heure sur ce côté « merveilleux » de la maladie, concentrons-nous pour l'instant sur cette étrange temporalité.

Le temps du sida ne se résume pas uniquement à une hyperactivité ou à une paralysie face à l'approche de la mort. Se sachant condamné, mais ne connaissant pas avec certitude l'heure de sa mort, le sidéen tente de dilater (figurativement) la période de temps qui lui est impartie. Comment réaliser cela ? Stéphane Spoiden évoque deux possibilités : la densification du temps (qui appartient selon ses propres termes plus à l'univers de la science-fiction) et la spatialisation du temps.

Contrairement au temps, l'espace offre une réversibilité du mouvement exploitable par les sidéens qui sont à la recherche d'un jeu. Le terme est à prendre aussi bien dans le sens de divertissement que comme possibilité de manœuvre. Ce sont les dimensions de l'espace qui donnent un espoir de liberté recherchée, la liberté de mouvement. Cet espoir est rendu possible parce que l'heure de la mort, même si elle est proche, est toutefois incertaine. [...] D'un côté, il y a la donnée certaine et consciente de la mort, mais pour laquelle on ne peut rien. Et de l'autre, il y a les modalités circonstancielles où réside un pouvoir – le jeu – sans toutefois savoir la date de la mort. C'est dans cette infime marge de manœuvre que les sidéens envisagent une recherche de liberté basée sur le mouvement que procurent l'espace et la spatialisation du temps⁵⁹⁵.

La spatialisation a lieu au sens propre (voyage et mouvement perpétuel), mais également au sens figuré : hyperactivité, lucidité (sur la mort proche) et rapports humains sont autant de moyens de vivre pleinement le temps imparti, de créer un nouvel espace dans lequel vivre pleinement sa vie avant l'arrivée de la mort.

Rien ne se déroule de manière linéaire avec le sida : la maladie est faite de périodes de régression, de stase et d'offensive, elle laisse le corps martyrisé au repos pour mieux reprendre des forces et l'attaquer plus violemment encore. Au chapitre 17, nous trouvons une brève description à caractère géographique du *modus operandi* du virus : « Je suis très attentif aux manifestations de la progression du virus, il me semble connaître la cartographie de ses colonisations, de ses assauts et de ses replis, je crois savoir là où il couve et là où il attaque, sentir les zones encore intouchées ». Mis à part les habituelles métaphores guerrières, Guibert pointe les assauts et les replis de la maladie. Les endroits où celle-ci couve en attendant de remonter au front. Le chaos chronologique observé dans *À l'ami* reflète également cette progression et ces

⁵⁹⁵ Voir *La littérature et le sida*, op. cit., pp. 64-65.

rémissions. Ces différentes phases affectent fortement la vie du sidéen et l'écriture de l'écrivain sidéen. Ainsi, dans ce roman, les chapitres extrêmement brefs alternent avec ceux plus longs pour finalement céder le pas à des chapitres brefs et à des phrases beaucoup plus courtes qui, couplées à une ponctuation rigoureuse, miment l'approche inéluctable de la mort. Les bouffées d'espoir et d'angoisse, de liberté et d'emprisonnement dont témoignent les personnages proviennent également de cette ambivalence temporelle :

Je ressentis, debout devant ma boîte aux lettres, comme un appel d'air vital, un sentiment d'évasion, un élargissement de la perspective générale ; le plus douloureux dans les phases de conscience de la maladie mortelle est sans doute la privation du lointain, de tous les lointains possibles, comme une cécité inéluctable dans la progression et le rétrécissement simultané du temps. (*À l'ami*, p. 194)

Ce phénomène se manifeste également dans *Le protocole compassionnel* avec « ce temps si curieux, à la fois paralysé, dilaté et accéléré d'une fin de vie » (p. 239). S'il arrive que ce soit le découragement pur et simple qui triomphe devant l'approche de la mort – « Il a fait très chaud aujourd'hui, il y avait du sirocco, et avec les virages sur la route non asphaltée je ne me sentais pas bien. De nouveau les limites, de nouveau la sensation que je vais mourir » (p. 151) – ce n'est jamais pour une très longue période, le malade, chez Guibert, refusant de se laisser aller au désespoir. La scène, abondamment commentée, dans laquelle le narrateur craint de mourir enfermé dans sa cave est une parfaite métaphore de la lutte contre la maladie et du refus de se laisser mourir sans résister. Ladite scène ne manque évidemment pas de grotesque, même devant la gravité de la situation : « Mourir dans cette cave alors qu'on est atteint du sida, il n'y a que moi pour en finir comme ça, cette mort dans ma cave appartenait déjà à ma biographie, dans toute son absurdité et son horreur. Pris au piège par une porte blindée trop bien huilée qui a pivoté sur elle-même » (pp. 84-85). « Je baiserais les mains de celui qui m'apprendrait ma condamnation », prétend avoir dit Guibert à un médecin (*À l'ami* p. 46) et situant ce souvenir en 1981, à une époque où il ne pouvait donc être au courant de sa séropositivité. Mais dans cette scène de la cave, le Guibert-personnage ainsi que le Guibert-écrivain sont bien loin de cet état d'esprit : « Désormais j'étais incapable de penser : "Je baiserais les mains de celui qui m'apprendrait ma condamnation", mais exactement le contraire : « L'enseignement philosophique à tirer de cette anecdote inspirée de Thomas Bernhard est de ne pas se laisser enfermer par le sida métaphorisé en cave, mais bien de "penser" la situation, réfléchir, rationaliser afin de trouver un

moyen de survivre⁵⁹⁶ ». La conclusion du livre va d'ailleurs dans ce sens : « La mort c'est la réconciliation. C'est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre. Je n'y arriverai pas ». La dernière phrase du livre est au contraire une phrase qui ouvre sur l'avenir, les projets à venir et la satisfaction : « J'ai commencé à tourner un film, mon premier film ».

4.4.4. Le voyage : spatialisation littérale du temps

La spatialisation du temps peut également s'effectuer de manière littérale avec les nombreux voyages auxquels s'astreignent les personnages sidéens (mais les écrivains également). Nous avons évoqué le *Cargo vie* de Pascal de Duve, journal de bord d'un voyage de vingt-six jours sur un cargo voguant sur l'océan Atlantique. Guibert et son entourage, comme beaucoup d'autres, partent également à l'aventure :

Claire m'a raconté les dernières semaines de Bruno, qui est mort du sida. Il s'est fâché avec l'être qu'il avait sans doute le plus aimé dans sa vie, un acteur noir. Il était parti avec lui pour un long voyage, à Mexico, Acapulco, puis Guatemala City, retrouver une cité lacustre où il avait vécu une histoire qu'il n'avait jamais racontée à personne. La plupart des malades, à leur dernière extrémité, entreprennent comme ça un voyage, le plus loin possible, que leurs médecins leur déconseillent formellement vu leur état, qu'ils font quand même, pour pouvoir ensuite reprocher à leurs médecins de ne pas les avoir empêchés de partir. Ou alors, en se tenant au surplace, ils deviennent croyants. Mais c'est le même départ. (*Le protocole compassionnel*, p. 107)

Nous avons déjà parlé des nombreux voyages de Leo à travers l'Europe et aux États-Unis dans *Camere separate*. Le Guibert-personnage de la trilogie du sida est également souvent en voyage et, dans le dernier volet de la trilogie, *L'homme au chapeau rouge*, il est même constamment en déplacement. Guibert se rend souvent à l'île d'Elbe autant dans *À l'ami* que dans *Le protocole compassionnel*. Il séjourne également, au Japon et en Italie. Deux voyages importants ont également lieu dans ces deux romans : celui à Lisbonne en compagnie de Jules dans le premier et celui au Maroc dans le second. L'homme au chapeau rouge, lui, ne s'arrête jamais : France, Burkina Faso, Russie, Suisse, et sûrement d'autres encore si ses forces le lui permettaient. Force est de constater que si le voyage permet, comme c'était le cas pour Tondelli, de ne pas se retrouver bloqué dans une impasse⁵⁹⁷, les résultats ne sont pas ceux escomptés, les voyages finissant souvent de manière tragique. Mais ce constat ne vaut que si l'on se place dans l'optique de la finalité du voyage. Le voyage en lui-même est hautement bénéfique au sidéen. Voyons pourquoi.

⁵⁹⁶ Spoiden, S., *La littérature et le sida, op. cit.*, pp. 73-74.

⁵⁹⁷ Voir *supra*, p. 260.

Lorsque Guibert et son amant Jules se rendent à Lisbonne, les enfants de Jules sont en mauvaise santé. Personne n'ose le dire à voix haute, mais tous sont convaincus qu'ils sont atteints du sida. Extrêmement inquiet pour ces deux êtres qu'il adore, Guibert achète des ex-voto. Jules lui fait remarquer qu'ils sont au nombre de cinq « lui rappelant ce club des 5 qui symbolisait pour lui notre famille engagée et soudée dans l'aventure du malheur » (p. 209). Il tente de déposer ses figurines dans la basilique de São Vicente, mais toutes ses tentatives sont infructueuses :

Je fis plusieurs fois le tour de la basilique tandis que Jules m'attendait au-dehors. Il n'y avait aucun endroit, à l'évidence, où je pouvais déposer mes ex-voto, à l'exception d'une table de cierges coulants, entre lesquels ils auraient immédiatement pleuré toutes les larmes de leur âme de cire. Une sacristaine méfiante veillait à repincer de nouveaux cierges et à racler les amoncellements de cire dans les rigoles de la herse, fixant mon sac de plastique qu'elle revoyait passer avec soupçon pour la troisième fois, je sortis de l'église. Je me dirigeai en compagnie de Jules, qui lui était à la recherche de babioles pour ses enfants, vers la seconde église que j'avais repérée [...] dont je parcourus un à un les autels, jusqu'à ce que le bedeau, qui éteignait derrière moi leurs illuminations, me chassât de l'église. Je dis à Jules "Personne ne veut de mes offrandes". J'hésitai à les laisser dans la première poubelle. (p. 211)

Jules et ses enfants referont brièvement une apparition toute métaphorique dans le *Protocole compassionnel* à la faveur d'un autre voyage du narrateur, mais cette fois la vision en est beaucoup plus lucide. Alors qu'il tente de s'endormir dans sa chambre, il surprend deux araignées dans un coin de la pièce et décide de les écraser :

Quand une fois que j'ai écrasé la première, l'autre s'est immobilisée pour se laisser écraser à son tour, elle a cessé de vouloir fuir et s'est offerte au paquet d'allumettes, seppuku japonais. J'ai pensé que c'était Jules et moi que je venais de tuer. Alors, à la lueur de la bougie, j'ai vu sortir d'un trou deux bébés-araignées effarés d'avoir perdu leurs parents, j'ai reconnu Loulou et Titi, les enfants de Jules. Et, pour ne plus être embêté, je les ai coincés dans leur trou avec un bout de chandelle, comme les Américains ont gazé des Vietnamiens dans des termitières humaines. (p. 154)

Guibert n'est pas dupe : il sait que le miracle n'existe pas. Le voyage est un moyen de spatialiser le temps, la thaumaturgie n'existe pas. Notons que cependant, dans le cas de Titi et Loulou, le mot de sida n'est jamais prononcé : et le narrateur et le père des enfants refusent de voir l'évidence, et ce car « l'aveu comprenait quelque chose d'atroce : dire qu'on était malade ne faisait qu'accréditer la maladie, elle devenait réelle tout à coup, sans appel, et semblait tirer sa puissance et ses forces destructrices du crédit qu'on lui accordait » (*À l'ami*, p. 164). Cette scène des araignées fait dire à Mana Naito : « Écrire et réécrire sans cesse l'état d'incertitude qui pèse sur les malades, les séropositifs et les porteurs latents, permet de retarder la désignation définitive de sa propre maladie, et sert à bloquer son pouvoir destructif⁵⁹⁸ ». Mais n'anticipons pas cette question du pouvoir thérapeutique de l'écriture et du détour créé par l'acte même

⁵⁹⁸ In *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op. cit., p. 150.

d'écrire, question que nous analyserons dans l'avant-dernier chapitre de cette troisième partie, et revenons un instant à celle du voyage.

Lorsque, dans *Le protocole compassionnel*, le narrateur se rend au Maroc pour rencontrer le tunisien, un guérisseur qui soigne par magnétisme, face à l'imminence de la mort, ne peut nier la croyance, même infime, dans l'accomplissement d'un miracle : « La vérité est que je partais parce que j'étais à bout de tout, à bout de mes forces, en train de crever comme une pauvre bête. Je n'avais plus aucun espoir que celui-ci » (p.°201). Nous savons cependant comment se termine ce voyage avec le narrateur qui s'agite « comme un crabe » sur une plage de Casablanca ne parvenant plus à se relever. Dans *L'homme au chapeau rouge*, le narrateur, vidé de son énergie, sentant sa fin proche, se lance dans un incroyable périple à la recherche de faux tableaux et du peintre Yannis. Son corps se dégradant de plus en plus, à peine capable de marcher, le cadre de ses voyages est choisi comme miroir de sa déliquescence :

Hervé Guibert choisit pour décor de ce roman, comme pour ceux de l'ultime, *Le paradis*, des civilisations dans lesquelles la décomposition historique transpose l'angoisse personnelle de la mort. L'un et l'autre surimpriment les dépérissements individuel et collectif, la décomposition pathologique du narrateur et la déstructuration géopolitique : URSS de la Perestroïka, Mali déchiré par les émeutes, par des épidémies que ne dominent pas les pouvoirs publics et sanitaires, Burkina Faso miné par les coups d'État, Moyen-Orient en temps de Guerre du Golfe. Dans *L'homme au chapeau rouge*, séditions, famines, épidémies, guerres, faillites composent avec la maladie du narrateur une thématique de la déliquescence, une histoire du centre (le moi) et des confins /l'Est, le Sud), qui relève de la précipitation chaotique⁵⁹⁹.

Si la rencontre avec le Tunisien comportait une bribe d'espoir, celle-ci laisse bientôt la place à une nouvelle vague d'actions, d'atomisations du moi, moi qui, libéré de la chimère de la guérison, regarde la vérité en face et densifie encore un peu plus le laps de temps qui lui reste et c'est là que réside l'intérêt du voyage, l'hypothétique amélioration (voire même guérison) que l'on constaterait à son terme est inexistante et ne doit pas même être envisagée par le sidéen s'il ne veut pas devenir son propre dupe.

4.4.5. Le va-et-vient : espoir et désespoir, le sida comme maladie des élus

Lorsque Bill arrive avec son vaccin, dont les tests commenceront, note l'auteur avec une féroce ironie, le premier avril, le Guibert-personnage de *À l'ami* reçoit cette nouvelle d'une manière qui paraît bien curieuse au lecteur, du moins dans un premier temps. Une personne condamnée à mort ne devrait-elle pas logiquement sauter de joie à l'annonce qu'elle peut être sauvée ? La réponse du narrateur à cette nouvelle est plus

⁵⁹⁹ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 122.

complexe : « J'avais vécu cinquante-six jours en m'habituant, tantôt avec gaieté, tantôt avec désespoir, tantôt dans l'oubli, tantôt dans une obsession féroce, à la certitude de ma condamnation » (p. 177). Il ajoute à la page suivante : « mon ami Bill qui allait être un des premiers au monde à détenir la clé capable d'effacer mon cauchemar, ou ma joie d'être enfin parvenu au but ? » Quel est donc ce but ? Celui d'annuler, par la mort, la tension inhérente à la vie organique dont nous parlait Freud ? La question est un peu plus compliquée que cela. Le sida possède un côté bon, voir « merveilleux » comme il a été dit plus haut : à travers la lucidité, la découverte de la bonté d'autrui, le sida rend profondément heureux par instant, heureux comme une personne qui n'est pas atteinte du sida ne peut réellement l'être. Pascal de Duve ne déclarait-il pas à son sida dans *Cargo vie* :

Et enfin, je t'aime surtout parce que, grâce à toi, ma vie écourtée devient chaque jour plus extraordinaire. Avant, je ne pleurais pas d'émotion en regardant la beauté du ciel ; je ne le voyais même pas. Grâce à toi, ma vie ne s'étirera pas mollement jusqu'à une vieillesse indifférente et blasée⁶⁰⁰.

Le sida provoque une redéfinition du sujet comme nous l'avons déjà dit⁶⁰¹ et comme nous allons le voir plus en détail chez Guibert.

« Le “condamné” qui ne s'ignore pas peut vivre, de façon privilégiée, l'intensité du crépuscule », écrit Pascal de Duve⁶⁰². Ceux qui font partie de la communauté des malades sont perçus, chez Hervé Guibert, certes comme des personnages à plaindre, martyrisés par le corps hospitalier, souffrant mille maux et sachant leur fin proche, mais appartiennent aussi à une communauté d'élu, car si la maladie tue elle permet un formidable « bond en avant », elle fait franchir très rapidement une série de paliers de connaissance. Ceux qui sont liés à Guibert par « un sort thanatologique commun » (*À l'ami*, p. 102) forment une communauté de privilégiés, fermée au profane. Si la tuberculose fut la première maladie à être considérée comme individuelle en Occident, c'est qu'entre autres elle excluait le malade de la société. Celui-ci était envoyé dans un sanatorium (souvent placé en altitude) et menait une vie s'apparentant à l'ascétisme. De là sans doute naît cette idée un peu romantique du malade comme être supérieur⁶⁰³.

L'exil hors de la société des “sains”, de laquelle ces malades se sentent exclus à jamais, figure souvent comme un privilège réservé à eux seuls, encore rehaussé par la recherche individuelle d'un sens à la maladie voire à la vie en général. Pour n'en citer qu'un exemple, l'état d'esprit propre à la vie

⁶⁰⁰ Cité in *ibid.*, p. 73.

⁶⁰¹ Voir supra, p. 249.

⁶⁰² In *Cargo vie*, Paris, Lattès, pp. 88-89.

⁶⁰³ In *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 46.

sanatoriale dans *La Montagne magique* est représenté par un système de hiérarchie entre les pensionnaires, dépendant avant tout de la gravité des cas. La caractéristique asociale que les malades tendent à avoir, peut être considérée alors comme un élitisme psychologique, qui se manifeste en une exclusion de la communauté innocente et ignorante, c'est-à-dire de la communauté de ceux qui ne connaissent pas ou ne reconnaissent pas ce qu'est *être malade*. Par ailleurs, la comparaison avec "l'aristocratie" qui se traduit par cette distinction fière chez les malades peut bien évidemment être conduite par analogie avec certaines maladies transmissibles par l'intermédiaire du sang. Il s'ensuit que cette communauté de malades consiste en ce rassemblement de personnes possédant en commun le "mauvais sang", le *mal* dans le sang, que ce soit par hérédité ou par contagion. Le rapprochement de ces deux notions, la noblesse d'esprit et la transmission, rappelle d'emblée l'idée que la maladie comme dissémination d'idées et de valeurs peu conventionnelles, qui sont pour la plupart qualifiées de *mauvaises* ou de *nuisibles*⁶⁰⁴.

Le protagoniste guibertien oscille donc constamment entre un sentiment d'espoir et de désespoir, liés à l'imminence de la mort et à l'état nouveau qu'elle permet d'atteindre :

Le sens de soi, tel que la maladie le dégage, hésite entre exclusion et élection. [...]. Dans tous les cas, l'écriture dégage de la maladie un identique principe de connaissance : parce qu'elle fragilise les comportements privés et publics, attaque toute défense immunitaire, biologique et culturelle, elle jette à vif des actes de vérité. Elle exacerbe une conscience de l'authentique, pour qui approfondit la connaissance de soi et de sa société. Chaque page du *Protocole compassionnel* s'intègre dans une configuration bipartite : l'imminence de la mort, la rémanence de la vie⁶⁰⁵.

Il serait vain d'énumérer de manière exhaustive les différents passages où le narrateur de *À l'ami* ou du *Protocole compassionnel* passe de l'optimisme au pessimisme. Contentons-nous de citer ces deux exemples paradigmatiques tirés de *L'homme au chapeau rouge* :

En rentrant chez moi je fus pris d'une douleur violente dans les chairs tranchées de la gorge, au seuil de l'intolérable. J'avais cet opium que m'avait filé Nacier, mais cette douleur me donnait une force extraordinaire, elle faisait de moi un colosse, un géant, non pas dans mon endurance à la supporter, mais parce qu'elle était devenue *un instrument de connaissance de moi-même* qui me grandissait dans chacune de mes pensées⁶⁰⁶.

Le voici mentionné explicitement, ce nouvel instrument de connaissance, ce nouveau souci de soi que nous avons évoqué à propos de *Camere separate*⁶⁰⁷. Et quelques pages plus loin :

- Je vais peut-être vous dire quelque chose qui va vous choquer, ou que vous allez refuser, mais j'ai l'impression que c'est comme si... comme si vous aimiez ce virus qui est en vous...
- Certainement, j'ai bien été forcé de l'aimer, sinon ma vie serait devenue invivable, il a été inévitablement une expérience fondamentale, cruciale, mais maintenant, j'en ai fait le tour, et je n'en peux plus, après ce *chemin vers la sagesse* pour la première fois c'est la révolte qui pointe. Je ne peux plus entendre parler de sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l'avoir. Il a fait son temps en moi. (p. 68)

Si l'angoisse qui s'empare du malade est aisément compréhensible, le privilège ressenti face à la maladie est moins évident et est plus riche de conséquences.

⁶⁰⁴ Naito, M., *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op. cit., p. 158.

⁶⁰⁵ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 101.

⁶⁰⁶ Guibert, H., *L'homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992, p. 43, nous soulignons.

⁶⁰⁷ Voir *supra*, p. 255.

Dans plusieurs passages de *À l'ami*, affleure même l'idée que la petite communauté a *désiré* contracter le virus. « En fait tu espères avoir le sida », lance Guibert à son maître Muzil (p. 39). Un ami fait à son tour la même remarque au narrateur, alors que celui-ci se prépare à passer le test pour le HIV, plus en amont dans le texte :

De même, David, qui n'avait jamais voulu croire à mes maux, me dit en ricanant que je serais bien emmerdé de me rendre à l'évidence que j'étais séronégatif, étant donné la misère de mes expériences sexuelles et que je serais contraint alors de me suicider par désespoir de ne pas être séropositif. (p. 144)

La phrase à laquelle nous avons été confrontés tout à l'heure, « je baiserais les mains de celui qui m'apprendra ma condamnation », prend alors tout son sens :

Dans cette optique, on peut mieux comprendre pourquoi le narrateur guibertien semble autant s'acharner à se convaincre que la maladie provient de sa volonté ambitieuse de toucher à l'indicible. C'est ainsi qu'il rappelle ses propos, en prétendant qu'ils sont les siens propres prononcés en 1981, donc avant même que le sida n'existe dans sa vie : « je baiserais les mains de celui qui m'apprendra ma condamnation ». L'évocation de l'épisode faisant figure de présage funeste nous fait comprendre le refus du narrateur de tenir sa maladie simplement pour un accident arbitraire. Bien au contraire, il semblerait qu'elle doive relever d'une volonté individuelle de l'accepter (que le choix soit délibéré ou imposé) à laquelle la personnalité de l'auteur ne s'oppose pas pour autant⁶⁰⁸.

Le sidéen vit intensément le temps qui lui est imparti, au-dessus de la masse qui est condamnée à vivre de manière blasée comme le dit de Duve. Le sidéen se déplace, est boulimique de savoir médical. La dislocation du je narrant, typique de l'autobiographie moderne comme nous l'avons souligné dans l'introduction à ce chapitre, est ici le reflet de cette frénésie d'actions que le membre de la caste déploie dans ces derniers mois de vie : « Si la maladie qui afflige les sidéens tend à les territorialiser, à les confiner dans un espace de maladie qu'entoureraient la famille et l'institution médicale, les sidéens développent à leur tour des lignes de fuite dans le but d'échapper aux injonctions de la maladie⁶⁰⁹ ». Le sida permet de voir le monde de manière lucide ainsi que d'acquérir une connaissance plus aigüe et du monde extérieur, à travers le mouvement centripète égoïste dont nous avons parlé plus haut, et le mouvement centrifuge tourné vers l'autre et duquel nous allons parler à présent.

4.4.6. Le contact humain et la découverte de la bonté

Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul, envers et contre tous, fuyant cette poignée d'amis qui ont tenté de me retenir, s'inquiétant de ma santé mentale, en ce jour férié où tout est fermé et où chaque passant est un étranger, à Rome où je m'aperçois définitivement que je n'aime pas les hommes, où, prêt à tout pour les fuir comme la peste, je ne sais donc pas avec qui ni où aller manger. (*À l'ami*, p. 10)

⁶⁰⁸ Naito, M., *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op. cit., p. 162.

⁶⁰⁹ Spoiden, S., *La littérature et le sida*, op. cit., p. 83.

Hervé Guibert se dépeint volontiers dans ses romans comme un misanthrope ne supportant pas le contact avec les autres. Pourtant, avec l'arrivée du sida dans sa vie, ce paradigme est également bouleversé. Lorsqu'il se rend à Aubervilliers, dans un hôpital restructuré afin d'effectuer des prises de sang pour détecter le nouveau virus, il se perd et se voit contraint de demander son chemin. Contraint de révéler l'endroit où il doit se rendre, et par conséquent son état de santé, il est agréablement surpris par la réaction de l'autre : « il me sembla qu'il comprenait tout de ma situation et du désastre où je me trouvais, car il fut tout à coup avec moi d'une gentillesse incomparable qui, tout en restant discrète et légère, presque humoristique, n'en sucra pas moins ce café noir qui continuait à m'écœurer ». (*À l'ami*, p. 51)

C'est dans le protocole compassionnel que ce phénomène va se manifester le plus vivement. Au deuxième chapitre par exemple, alors qu'il se rend dans son café habituel « malgré la froideur, sinon l'antipathie des serveurs », le narrateur trébuche et, terriblement affaibli par la maladie, ne parvient pas à se relever. Alors que tout le monde le regarde, un des serveurs honnis se dirige vers lui :

Aucun mot ne fut échangé, je n'eus pas besoin de demander de l'aide, un de ces deux serveurs que j'avais toujours pris pour un ennemi s'approcha de moi et me prit dans ses bras pour me remettre sur pied, comme la chose la plus naturelle du monde. J'évitai de croiser le regard des consommateurs, et le garçon du comptoir me dit simplement : "un café monsieur ?" Je suis profondément reconnaissant à ces deux garçons que je n'aimais pas et qui, je le pensais, me détestaient, d'avoir réagi si délicatement, sans une parole inutile. Jules, à qui je relatai l'épisode, me dit : "Tu as toujours pensé que tout le monde était méchant, mais tu vois bien que ce n'est pas vrai, et que les gens ne demandent qu'à t'aider". (pp. 15-16)

Plus loin dans le récit, alors qu'il passe des vacances avec quelques-uns de ces amis, il est surpris et touché de l'attention que ceux-ci lui portent : « Léa m'a apporté un panier tressé plein de fraises sauvages. Veronika m'a fait cette soupe avec les petites tomates rondes savoureuses de son jardin, épicée au basilic. Ces attentions sont délicieuses. Il me semble que je n'ai jamais eu un contact aussi bon, et aussi vrai avec les gens » (p. 147). Et cette transformation, ce « rapport vrai » n'a été possible que grâce au sida : « je ne pourrais pas dire que je suis devenu bon, mais j'ai cru comprendre le sens de la bonté, et sa nécessité absolue dans la vie » (p. 131).

Le regard de l'autre va même jusqu'à transfigurer le sidéen, chose plutôt curieuse dans le cas de ce virus. La tuberculose avait déjà connu une mutation similaire au XIX^e, lorsque les romantiques en firent la maladie du poète par excellence, opposée à la vulgaire goutte bourgeoise : « l'image mentale du corps phtisique constitua un nouveau

type d'allure aristocratique - au moment où l'aristocrate cesse d'être confondu avec le pouvoir pour n'être plus désormais, et surtout, une image⁶¹⁰ ». Si la littérature n'a jamais transfiguré le cancéreux, le cancer demeurant une maladie perçue exclusivement comme répugnante, il n'en va pas de même pour le sida. Sontag souligne le caractère rocambolesque de la transfiguration littéraire du tuberculeux : dans la réalité en effet, la tuberculose s'accompagne de souffrances terribles et d'une violente déliquescence du corps. Comment trouver de la beauté là-dedans ? On s'attendrait qu'il en aille de même pour le sida dont les effets dramatiques sur le corps sont également visibles de l'extérieur : outre à une maigreur squelettique, le sida peut également provoquer de nombreuses irritations et lésions de l'épiderme. Pourtant alors que, « au plus mal », le narrateur se trouve dans l'autobus, une jeune femme vient se placer devant lui :

Avec un fin sourire plein de grâce et de discrétion, elle me dit : "Vous me faites penser à un écrivain très connu..." Je répondis : "Très connu, je ne sais pas..." Elle : "Je ne me suis pas trompée. Je voulais juste vous dire que je vous trouve très beau." À ce moment nous descendions ensemble de l'autobus et, sans un mot de plus, et sans se retourner, elle disparut sur la droite, et moi je partis vers la gauche, bouleversé, reconnaissant, ému aux larmes. Oui, il fallait trouver de la beauté aux malades, aux mourants. (p. 134)

Ainsi le sidéen est un être lucide, beau, ardent dans son crépuscule. Dans son interview à *Libération*, "La vie sida", Guibert répondait à de Gaudemar à propos du côté merveilleux du sida qui sonnait comme une provocation :

On dit que les enfants leucémiques, [...] donc condamnées, ont une sensibilité, un sérieux tout à fait différents des autres enfants. Ces enfants émeuvent beaucoup les adultes. Peut-être que le sida, c'est un peu pareil. Par contrecoup, il m'a rendu moins bête, même s'il y a des moments d'aveuglement où la maladie ne fait que du mal. Thomas Bernhard raconte dans un de ses livres une conversation avec son grand-père hospitalisé qui lui dit que l'hôpital est capital dans l'histoire de la vie, que c'est "un district de pensée" incomparable, un lieu où s'élabore la conscience. Thomas Bernhard ajoute qu'il a vérifié dans sa vie l'exactitude de cette remarque, qu'il a connu la vérité de sa vie à l'hôpital et dans les monastères. Cela m'a fait sourire, car c'est aussi mon expérience⁶¹¹.

Dans cette nouvelle configuration (même s'il ne s'agit que d'une configuration littéraire), l'éros qui avait été dans un premier temps mis à l'index va alors faire son retour.

4.4.7. Les sursauts de l'éros

Il n'est guère question de sexualité dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, nous pouvons supposer légitimement que, dans un premier temps du moins, la prise de conscience de la part d'êtres atteints d'une maladie inévitablement mortelle et sexuellement transmissible, va mettre à l'écart la question des rapports sexuels.

⁶¹⁰ Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 43.

⁶¹¹ Guibert, H., entretien avec de Gaudemar, A., "La vie sida", *Libération*, 1^{er} mars 1990, p. 21.

Cependant, dans *Le protocole compassionnel*, ces rapports refont surface. Dans les premières pages, nous pouvons certes lire :

J'ai maintenant peur de la sexualité, en dehors de tous les empêchements liés au virus, comme on a peur du vide, de l'abîme, de la souffrance, du vertige. Je continue à avoir des émotions esthétiques, ou érotiques, dans la rue, en croisant de jeunes garçons, mais l'éventualité de la sexualité me semble ou impossible, ou intolérable. J'ai peur de salir un jeune garçon, et j'ai peur qu'un homme ne me meurtrisse. (*Le protocole compassionnel*, p. 104)

Voici une position plutôt conforme aux attentes du lecteur : le narrateur ressent des émotions érotiques, mais il les enterre de peur de pouvoir contaminer une autre personne. Pourtant ces émotions existent, elles n'ont pas été supprimées. L'éros est à l'affût, sa force a été amoindrie, mais il est toujours tapi dans l'ombre. Le narrateur ne dit-il pas, au début du même roman :

Je ne baise plus, je n'ai plus aucune idée sexuelle, je ne me branle plus, la dernière fois que j'ai réessayé un seul poignet n'y suffisait plus, j'ai dû mettre les deux mains, ça faisait des semaines et des semaines que je n'avais pas joui et j'ai été étonné de *l'abondance séminale qui redonnait soudain à mon corps une pulsion juvénile*. (pp. 13-14, nous soulignons)

Le DDI du danseur mort ne lui donne-t-il pas d'ailleurs « la force de vivre, d'espérer ; de bander, de bander pour la vie » (p. 99). Ce qui est pour le moins curieux, c'est de quelle façon la pulsion érotique réapparaît. Nous pourrions croire en effet que le narrateur du *Protocole compassionnel* va agir de la même manière que Leo et que le nouveau souci de soi le pousse vers un amour dont la composante charnelle a été évacuée. Le passage où le narrateur retrouve Vincent (le même qui était censé être décédé dans ses œuvres précédentes) oriente d'ailleurs vers cette solution :

Dans l'appartement, il venait s'asseoir exprès à côté de moi, alors que d'habitude il s'esquivait ou le feignait quand je revenais à la charge pour atteindre son corps sur ce même canapé tendu d'un autre tissu, dans cet autre appartement. Mais là je n'arrivais pas à le toucher. Je ne savais même pas si j'en avais envie ni si Vincent en était dépité ou soulagé. Comme délivré de cette pression de désir que j'avais exercée sur lui pendant tant d'années. Tandis qu'il me chipait des Lexamil dans ma salle de bain, après avoir fini toutes les bières de mon frigidaire, penché sur mon lavabo pour pisser, je le caressais par-derrière, ça ne me faisait presque plus rien. Je connaissais son corps par cœur. Il s'était imprimé à l'intérieur de mes doigts, je n'en avais plus besoin pour de vrai. J'aimais toujours Vincent, mais ça ne me faisait presque plus rien de retoucher son corps, cette anomalie était apparue en moi, comme la difficulté à me relever de mon fauteuil ou à monter la marche de l'autobus. Nous nous quittâmes sur un petit baiser sur la bouche, comme nous en avons le secret ensemble. (p. 165)

Ce qui est curieux est que l'intérêt érotique va se manifester dans le cadre d'un rapport hétérosexuel entre le narrateur et Claudette Dumouchel, un des médecins qui s'occupent de lui. Tous deux « jouent au docteur », le narrateur l'observe et se demande quel âge elle peut avoir avant de se rendre compte de l'absurdité de la situation : « Et puis, je suis fou, qu'est-ce qu'il y a à foutre d'un mec qui a la mort dans les couilles » (p. 57). Cependant, chacune des visites médicales va se transformer petit à petit en un ballet

érotique entre le malade et le soignant. Lors de la deuxième visite, le narrateur retrouve cette émotion qui l'habitait lors du premier rendez-vous avec Claudette, malgré sa conscience de l'impossibilité d'établir un rapport avec elle et le fait, bien entendu, qu'il soit homosexuel :

Pour le test du pouce du pied qui m'avait tant ému la dernière fois, elle a peut-être dû le sentir, car elle ne m'a pas proposé de dire "Vers vous – vers moi" puis simplement "vous – moi – vous – moi" comme une incantation amoureuse, mais simplement "en avant en arrière", simplifié par la vitesse de la manipulation en avant-arrière. Je m'y suis soumis. J'étais déçu. (p. 126)

Le narrateur va même jusqu'à changer de slips « pour qu'ils soient jolis ». Il est même jaloux et en colère lorsque Claudette, devant lui, répond au téléphone à son amant lors de leur dernière entrevue. Comment expliquer cela ?

Guibert avait par le passé écrit des romans qui comprenaient des amours hétérosexuels. Je pense notamment à l'excellent et peu connu *Des aveugles*. Mais dans ses œuvres à caractère autobiographique, Guibert met en scène pour la première fois, dans *Le protocole compassionnel*, une femme en tant qu'"objet" de son désir [...]. Si cette relation toute platonique est sans lendemains, elle crée néanmoins un précédent⁶¹².

Quelle est la raison de l'émergence de cette nouvelle forme de désir ? Il s'agit encore d'une forme de métaphorisation du désir. Tout comme le Leo de *Camere separate*, le Guibert-personnage se tourne vers un amour qui va au-delà de l'amour des corps et son intérêt pour Claudette Dumouchel, loin d'infirmer cette théorie, la confirme : le narrateur ne va pas devenir hétérosexuel du jour au lendemain, cette attraction demeure un fantasme. Le sida jouant le rôle « d'incitateur à la vie⁶¹³ » il pousse à réaliser tous les désirs non assouvis et donc, à briser les codes. Le couple, choisir entre homosexualité et hétérosexualité, cela n'intéresse plus le sidéen qui est autant boulimique de savoir que de nouvelles expériences. Le cantonnement à un schéma préétabli limite. Or la limite imposée par le sida est déjà plus que suffisante, inutile de laisser la morale en rajouter. Lorsque le narrateur communique à certains de ses amis qu'il va se rendre à Casablanca pour rencontrer un guérisseur, il leur lance une boutade face à leur scepticisme : « Parce que Casablanca évoquait encore les opérations clandestines de transsexualité, j'avais aussi dit en riant, à qui voulait bien l'entendre, que j'y allais pour me faire opérer, afin de plaire enfin à Vincent » (p. 202). La boutade est plus profonde qu'il n'y paraît : le narrateur transcende les codes de la sexualité. De même lorsque dans l'ultime roman de Guibert *Le paradis*, le personnage de Jayne Heinz, est la compagne du Guibert-personnage du roman. Le sida pousse hors des

⁶¹² Spoiden, S., *La littérature et le sida, op. cit.*, p. 77.

⁶¹³ *Ibid*, p. 72.

frontières. Une fois la peur disparue, le sujet se trouve libre d'explorer un espace immense de possibles tout en posant un regard lucide sur les choses. Mais nous ne soulignerons jamais assez que cette transcendance, tout comme la spatialisation du temps ou la transfiguration du sidéen, est un phénomène littéraire, rendu possible par la toute-puissance de l'écriture. L'éros est réhabilité uniquement sous forme littéraire, métaphorisée, mais réhabilité tout de même. Avec le temps qui passe et la progression de la maladie, les évocations d'actes sexuels reprennent d'ailleurs, par exemple dans cette scène de *L'homme au chapeau rouge* : « Hier soir j'ai avoué à Jules que je baisais avec Yannis. C'est faux. Du coup nous avons rebaisé ensemble, Jules et moi, alors que nous ne baisions plus depuis au moins six mois. C'était étrange, habituel et intense » (p. 123). À noter que le désir de Jules de « baiser » avec le narrateur naît d'un mensonge à son adresse. Gardons cela à l'esprit tandis que nous nous penchons sur le mentir-vrai guibertien.

4.4.8. Le pouvoir de l'écriture : écriture thérapeutique et mentir-vrai

Interviewé sur le plateau d'*Apostrophes* par Bernard Pivot, Hervé Guibert se remémore ses visites à Foucault alors que celui-ci, mourant, était hospitalisé :

Je me suis mis très vite à écrire à chaque fois que je revenais de l'hôpital. C'étaient des choses intolérables. Je me suis mis à les écrire dans mon journal. Je crois que je l'ai fait en fait pour oublier ces choses. Parce que quand j'écris, tout ce que j'écris, une fois que c'est écrit, c'est oublié. Donc ça me permettait d'oublier instantanément les choses au fur et à mesure⁶¹⁴.

Si, comme nous l'avons vu, au sujet de Titi et Loulou, les enfants de Jules, le narrateur évite d'écrire le mot sida, c'est que la transcription du mot, comme la prise de conscience de la maladie, renforcerait son pouvoir destructeur. Mais écrire le mot sida noir sur blanc, en parler et en parler encore est également un moyen de combattre le virus. L'écriture du sida possède en effet un paradoxe : « l'œuvre littéraire et photographique [d'Hervé Guibert] exorcise certes sa maladie, mais se nourrit simultanément de sa chair vivante⁶¹⁵ ». Le sida est moteur de l'écriture, « complice » même comme l'écrit Spoiden. Si la maladie produit l'écriture, l'écrivain espère cependant que l'écriture travaillera contre cette maladie : « si la maladie s'insinue dans la littérature, la littérature prétend à être un vaccin⁶¹⁶ ».

⁶¹⁴ Ina Culture, « *Apostrophes : Hervé Guibert À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* » [vidéo en ligne], YouTube, 02/07/2012 [consulté le 27/07/2018], 1 vidéo, 14 min 52.
https://www.youtube.com/watch?v=en9OWEvf_Cw

⁶¹⁵ Brun, A., « Écrire le sida à partir de l'œuvre d'Hervé Guibert », *op. cit.*, p. 30.

⁶¹⁶ In *La littérature et le sida*, *op. cit.*, p. 88.

Il ne s'agit bien entendu pas d'un marché de dupe : l'acte d'écrire ne va pas faire disparaître le virus du sang de l'écrivain, il s'agit d'une mise à distance consciente, d'éloigner le virus suffisamment afin de pouvoir densifier le plus possible le temps qui reste au moyen de l'écriture. Écrire la maladie et vivre deviennent ainsi deux processus inséparables :

Le récit permet à l'écrivain d'aller jusqu'au bout de lui-même. Une émulation régit les relations entre écrire et vivre. Hervé Guibert circonscrit sa vie, en trace les contours et les lisières. Il la circonvient, concentre sa matière étale, lui octroie un gage d'intensité inédit. Le cycle de la maladie parachève cette relation consubstantielle⁶¹⁷.

Écrire la maladie (et donc la mort à venir) devient une condition essentielle pour continuer à vivre. Ce concept est d'ailleurs répété plusieurs fois dans la trilogie : « Je choisirais entre le suicide et l'écriture d'un nouveau livre » (*À l'ami*, p. 56) ; « Je tiens à mon livre plus qu'à ma vie ; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie » (*À l'ami*, p. 257) ; « C'est quand j'écris que je me sens le plus vivant » (*Le protocole compassionnel*, p. 144). Arrêter d'écrire ce serait mourir, c'est pourquoi le premier volet de la trilogie est considéré comme un talisman par son auteur :

Mon treizième livre officiel, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, m'a porté chance. Il a connu un succès qui m'a réconforté au moment *ad hoc* de ma maladie, je l'ai porté en moi comme un talisman avec la chaleur des réactions. [...] Des gens qui ne me connaissaient ni d'Eve ni d'Adam, qui n'avaient jamais lu un livre de moi, des hommes et des femmes de tous les âges et de tous les milieux sociaux, comme on dit, me suppliaient d'écrire pour que je reste en vie, puisque c'était ma vie l'écriture. (*Le protocole compassionnel*, p. 195)

C'est également pour cette raison qu'Anne Brun a à la fois tort et à la fois raison lorsqu'elle prétend que « l'ami » du titre n'est pas Bill, l'ami américain qui promet à Guibert le vaccin contre le sida, mais le roman lui-même, roman qui échoue dans sa tentative de guérison vu que le malade est irrémédiablement condamné⁶¹⁸. Car « l'essentiel n'est pas de sauver la vie par la force de l'écriture, que de transformer la réalité en texte afin que cette réalité textuelle apporte à l'auteur une assurance existentielle. Ce qui correspondrait à ce que Brigitte Sion nomme “supériorité de l'acte d'énonciation sur l'énoncé”⁶¹⁹ ». C'est là le rôle, des tableaux que le narrateur commence à collectionner à partir du *Protocole compassionnel*, et qui seront au centre de l'intrigue de *L'homme au chapeau rouge* : « dans le seuil de toute activité érotique, l'achat des tableaux est aussi un substitut de sensualité et de présence. [...] Il est évident que c'est une façon de nourrir cette illusion que je vais en jouir longtemps

⁶¹⁷ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., pp. 112-113.

⁶¹⁸ Brun, A., “Écrire le sida à partir de l'œuvre d'Hervé Guibert”, op. cit..

⁶¹⁹ Cité in Naito, M., *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op. cit., p. 175.

encore » (p. 193). Spoiden ajoute : « Les “auteurs du sida” savent que la religion de l’écriture n’est qu’un leurre, sans doute le leurre ultime présenté à la mort, dont ils ne doivent pas eux-mêmes être dupes⁶²⁰ ». Ses livres ont d’une certaine manière effectivement sauvé Guibert vu que l’écriture générait une nouvelle forme de vie et rendait les deux entités consubstantielles.

La mort énoncée, méditée, conquiert le champ du récit, s’y assigne, s’y égare, s’y défait tant l’écrivain la regarde, se la figure et la met à distance, ultime échange d’un corps qu’elle habite chaque jour un peu plus. Dans *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, l’effet de vérité autobiographique consiste à décrire les différentes étapes du processus pathologique. Les données chiffrées, la courbe descendante des défenses immunitaires, l’accélération de la datation dans le dernier quart du livre, le rétrécissement des chapitres, tendent à une précipitation de l’idée de mort, confirmée par les images du gouffre, de la déliquescence, et par son dédoublement potentiel, la tentation du suicide⁶²¹.

Outre la précipitation de l’écriture dans les derniers chapitres (précipitation à entendre également dans le sens qu’on lui donne en chimie vue le style lapidaire utilisé plus fréquemment plus l’épilogue du roman se rapproche), l’irrespect de la chronologie est également un excellent moyen de repousser l’échéance pour le petit groupe lié par le sort thanatologique commun. Guibert parle de l’existence d’un vaccin dès la première page du récit, il repousse indéfiniment l’heure du test dans la structure narrative : « il oppose à l’écriture chronométrique en prise directe sur les pulsations du mal, une stratégie dilatoire⁶²² ». Comme dans le silence sur la maladie des deux enfants de Jules, l’échéance s’éloigne ainsi un peu. La multitude des récits enchâssés dans *À l’ami*, participe également à ce phénomène :

Dans *À l’ami qui ne pas sauvé la vie*, le récit premier (découverte de sa maladie par le narrateur) est interrompu par un récit second (chapitres 10 à 17 : Muzil) à son tour interrompu par un récit troisième (chapitres 26 à 30 : Marine), suspendu par un retour au récit second (chapitres 31 à 42), relayé par le récit troisième (chapitres 33 à 44). Cette imbrication comme une “mise en abîme” qui se “referme sur” le narrateur au dernier chapitre, disloque toute perspective unitaire, toute représentation unilatérale, toute certitude quant au mal lui-même, d’autant plus qu’elle se répercute à l’échelle des unités narratives mineures : le chapitre et la phrase⁶²³.

Cette dislocation chronologique, l’annonce dans un premier temps de la maladie qui est par la suite reportée n’est pas d’ailleurs sans nous rappeler *Camere separate*. « Écrire c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps », écrivait Maurice Blanchot⁶²⁴. L’écriture de la mort imminente permet, par l’oubli de la maladie, par la métaphorisation du désir et par la lucidité, la création d’un nouvel espace dans lequel le sidéen, nouvelle forme de subjectivité, peut évoluer :

⁶²⁰ In *La littérature et le sida*, p. 100.

⁶²¹ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., p. 113.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ *Ibid.*, p. 125

⁶²⁴ In *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13.

Décliner les incartades d'individualité, jouer avec les modes d'être culturellement imposés revient à s'inventer au jour le jour. En multipliant des postures de vie, Hervé Guibert se constitue comme sujet, dans l'immanence de ses seules activités. En cela il élabore un rapport à soi autre. Loin de quêter sa vérité dans la profondeur du moi, l'introspection, la confession, l'examen de conscience, l'analyse, la psychanalyse, les terres promises de l'âme, il la dégage de la surface des choses et de l'horizon sondable des expériences, l'aire acquise du corps. Cette attitude rappelle la théorie du souci de soi, reprise de l'Antiquité par Michel Foucault. Selon le philosophe, il s'agit de "promouvoir de nouvelles formes de subjectivité" : le sujet, forme plus que substance, s'autoconstitue au travers de pratiques qui le modifient. Le souci de soi représente un rapport aux événements, un travail sur soi opéré par la médiation de l'expérience réfléchie, du sentiment médité, des circonstances relatées, une tension exotérique, déportée en permanence de l'être vers le monde avec un fructifiant effet de retour⁶²⁵.

Ce nouveau sujet va donc pouvoir, grâce à l'espace textuel, se dissimuler à la mort, se « dissimuler en elle » dirait Blanchot⁶²⁶. Les pseudonymes utilisés, le sida qui disparaît des deux derniers romans de Guibert⁶²⁷, tout est mis en place pour duper non pas soi-même, mais la mort elle-même. La digitaline que le protagoniste de *À l'ami* porte toujours sur lui représente l'ultime atout pour vaincre le sida et précéder la mort elle-même.

Le sidéen sidéral, version profane et postmoderne du corps sidéral spiritiste, rêve et s'identifie au principe stellaire de "radiancé" éternelle. Cette image n'est pas sans rappeler le "sentiment océanique" dont parlait Freud. Ce sentiment subjectif d'éternité est à interpréter, suggère Freud sur foi du commentaire de son ami Romain Rolland, comme l'intuition d'une relation fondamentale avec l'humanité et l'univers, et non pas nécessairement comme acte de foi en une éternité métaphysique. La métaphore stellaire représente, ici, moins un fantasme cosmologique d'immortalité dans l'éternité spectrale qu'une aspiration lucide à se mettre en relation avec le cosmos (l'intuition qu'il nous survit), à se disperser dans l'espace sidéral, à faire un avec le "Tout-Univers"⁶²⁸.

Ce nouveau sujet est une identité nouvelle, et cette identité nouvelle réclame une forme de récit inédite, un « traitement littéraire exclusif⁶²⁹ ». Guibert a énormément intéressé les spécialistes de l'autobiographie et de l'autofiction, et ce également par ses œuvres antérieures à la trilogie⁶³⁰. Nous avons évoqué, dans l'introduction à ce chapitre, les mensonges que Guibert aimait insérer dans le récit de sa maladie, mais cette tendance au mensonge était déjà présente auparavant dans les jeux de vérités auxquels Guibert se livrait dans *Mes parents* ou *Fou de Vincent* par exemple et que Marie Darrieussecq a appelés le « guibertinage⁶³¹ ». L'auteur avoue souvent lui-même, de manière indirecte les mensonges auxquels il se livre. Puisque le phénomène mentir-vrai

⁶²⁵ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., pp. 120.

⁶²⁶ In *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 117.

⁶²⁷ Voir Spoiden, S., *La littérature et le sida*, op. cit., pp. 92-93.

⁶²⁸ *Ibid*, pp. 94-95.

⁶²⁹ Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, op. cit., pp. 130.

⁶³⁰ C'est le cas de Jean-Pierre Boulé avec "Hervé Guibert : création littéraire et romans faux", Philippe Gasparini et bien entendu Philippe Lejeune avec notamment "Le journal comme antifiction".

⁶³¹ In "De l'autobiographie à l'autofiction : *Mes parents*, roman ?", In Boulé, J-P. (dir.), *Hervé Guibert*, numéro spécial, *Nottingham French Studies*, University of Nottingham, vol. 34, n°1, Spring, 1995, pp. 82-88.

nous éloigne quelque peu de notre thématique principale, nous n'allons pas entrer dans les détails, nous renvoyons, pour une analyse détaillée de la question, aux ouvrages de Blanckeman et de Naito que nous avons déjà abondamment cités. Quelques lignes à ce sujet demeurent cependant indispensables.

Gilles Barbedette se plaignait de deux phénomènes dans la littérature contemporaine : l'exactitude scientifique héritée du roman naturaliste qui contaminait le style littéraire, ainsi que la tendance presque maniaque à la confession la plus scrupuleuse possible :

Barbedette se montre inspiré sur la question du vrai et du faux en littérature. Ses propos gagnent même une pertinence édifiante en regard de la représentation du sida, de son sida. Barbedette se prononce en faveur d'un discours voilé et réfute toute idée de mise à nu. Il va même plus loin et dit "Or le roman ne peut être 'vrai' qu'en prêchant le faux". Il déplore la prétention à l'authenticité et au dévoilement complet. La recherche de la vérité est un sujet philosophique qui, malheureusement, déborde selon lui, dans la sphère littéraire. Désormais, la confession domine le champ littéraire et en conséquence, le rôle du romancier est passé de voyant (imaginaire) à voyeur (réalité). Il conclut durement que "le roman contemporain est devenu une machine de vérité, un confessionnal, ne entreprise de véridiction, un organe de presse, une agence de voyages, un divan analytique : tout sauf un art imaginatif". Le roman est donc devenu le simple reflet d'une époque où règnent en maîtres un système de véridiction et une idéologie de la transparence dont les techniques varient de la confession publique à l'usage du sérum de vérité et des détecteurs de mensonges⁶³².

Trois dynamiques dans le récit guibertien donc : la description minutieuse et authentique de la progression de la maladie, l'expressionnisme permettant la création d'un espace littéraire dans lequel le désir peut-être métaphorisé et où l'écrivain peut se réfugier, le mensonge qui confère au nouveau sujet une forme littéraire qui lui est propre, car sans mensonge l'art romanesque est impossible.

Vincent, qui était censé être mort, réapparaît dans *Le protocole compassionnel* ; Muzil, que le lecteur identifie à Foucault, est un personnage de fiction et nombres d'éléments ayant trait à lui sont pure invention même si « une telle méprise a donné lieu à des supputations inconséquentes, comme dans la biographie de Foucault par James Miller où l'auteur s'appuie sur des "informations" révélées dans les romans de Guibert⁶³³. » ; l'auteur lui-même avoue, dans *Le protocole compassionnel*, avoir menti à propos du vaccin miracle de Mockney dans son roman précédent :

La vérité est que j'avais été injecté, dès le 27 janvier 1990, par la substance immunogène de Melvil Mockney, mais qu'un serment de silence me liait à une personne qui a été à mon égard d'une générosité sublime, sans limites. Le raconter ici de la façon que j'ai choisie, après y avoir beaucoup réfléchi, pas du tout à la légère, n'est pas vraiment trahir ce personnage admirable. Il y a malheureusement une petite différence, près du mot trahir, entre "pas vraiment" et "vraiment pas".

⁶³² Spoiden, S., *La littérature et le sida*, pp. 100-101.

⁶³³ *Ibid.*, p. 103.

J'aurais préféré écrire : "vraiment pas". Mais je ne peux plus davantage faire l'impasse sur ce récit. (*Le protocole compassionnel*, p. 186)

S'ensuit un récit rocambolesque d'un voyage en incognito à Los Angeles où le rappel indispensable du virus aurait été subtilisé au sein des laboratoires par un inconnu afin de revendre le produit miracle au marché noir. Le narrateur ajoute alors : « On m'avait joué un sale tour. Cette histoire est incroyable, et pourtant elle n'est que la stricte vérité. Stéphane m'a rapporté l'autre jour que Muzil disait souvent de moi, à propos de mes livres : "*Il ne lui arrive que des choses fausses*" » (pp. 187-188, nous soulignons). Mais qui a joué un tour à qui ? Des inconnus au Guibert-personnage ou le Guibert-écrivain à son lecteur ? L'affirmation de Muzil/Foucault ne serait-elle pas une confidence indirecte ?

Si l'auteur avoue lui-même avoir falsifié un épisode, le lecteur est en droit alors de douter de la véracité de tous les épisodes narrés. Ce phénomène va bien entendu s'amplifier avec le dernier volet de la trilogie, dans laquelle la question du jeu de vérité est au centre du récit : les œuvres du peintre Yannis sont copiées par un faussaire ; le problème est qu'il est quasiment impossible de distinguer les originaux des copies, ces dernières commençant même à dépasser le modèle :

La femme juge qui s'occupait du dossier harcelait également Yannis : "Comment pouvez-vous prouver, répétait-elle, que les tableaux incriminés sont bien des faux ?" Pour Yannis la situation était inéluctable, il avait interrompu tout exercice de son art ; peut-être un jour devrait-il demander à son plagiaire d'exécuter des tableaux qu'il signerait lui-même ? (p. 110)

Étrange situation où le faux est plus beau que le vrai, parfait exemple de la littérature que réclamait Barbedette et que Guibert semble avoir épousé. Sans doute y avait-il déjà adhéré depuis longtemps. D'ailleurs, dans la trilogie du sida, il n'est pas nécessaire d'attendre *L'homme au chapeau rouge* pour que la question du faux soit au centre de l'intrigue. Déjà dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, au cœur de l'intrigue du récit principal, se trouve le vaccin de l'ami américain, vaccin qui fonctionne, de même que le virus du sida, comme « un leurre », apprend Bill au narrateur (p. 259). Il s'agit d'un leurre pour le Guibert-personnage, mais également d'un leurre construit pour le lecteur. De même que l'espace textuel généré avec la complicité du virus est un leurre pour l'écrivain. Auteur, personnage et lecteur poursuivent ensemble des chimères.

4.5. De Al Berto à Guibert en passant par Tondelli : des écritures croisées ?

S'il existe, bien entendu, des différences abyssales entre nos trois auteurs, combien de ressemblances trouvons-nous dans leurs écrits ? Si Al Berto était éventuellement à placer à part par rapport à la littérature du sida (nous ignorons s'il était ou non malade et l'ampleur de l'épidémie en 1986 en Europe n'était pas encore comparable à la situation de 1991), les traits communs avec Tondelli et Guibert ne manquent pas. Ce qui est certain, c'est qu'un coup sans précédent a été porté à l'éros dans la société tel qu'il était avant l'épidémie et dans la littérature avant la naissance de la littérature du sida. Qu'il s'agisse de l'éros né de la liberté sexuelle et qui est censé évoluer dans une grande communauté humaine fraternelle ou de celui perverti par la société de consommation (encore que l'un n'existerait sans doute pas sans l'autre en Occident), tous deux ont été marqués au fer rouge après l'arrivée du virus. Le sida s'érige comme la condamnation d'un modèle de société voué à l'échec et ce que l'on se place du côté des moralisateurs qui voient dans le sida une punition divine ou du côté des victimes qui voient leur vie dramatiquement écourtée (même si elle a ainsi gagné en intensité du point de vue de certains). Pour ces victimes, l'individualisme forcené et le darwinisme social sont à mettre à la trappe ainsi que, par la force des choses, la sexualité débridée. « Le sida m'avait permis de faire un bond formidable dans ma vie », écrivait Guibert (*À l'ami*, p.°182). L'urgence dans laquelle plonge la maladie pousse nos auteurs à s'affranchir de l'éros purement mécanique triomphant dans la société moderne pour privilégier un éros métaphorisé littérairement. Retourner à la nature chez Al Berto, embrasser l'humanité entière chez Tondelli, explorer un maximum de désirs pour Guibert, chacun propose une nouvelle vision rompant définitivement avec un modèle insoutenable. Tous trois ont en commun le refus du conformisme auquel le monde tente de les astreindre : les héros d'Al Berto ont peur du jour et du monde extérieur ; Leo ne supporte plus que « tous l'accusent » ; Guibert reproche à Foucault de s'être tu et prend la parole.

Au contraire de ce que l'on pourrait légitimement attendre, cette parole n'exprime pas la fatalité et la résignation. L'auteur revendique un nouveau départ, un nouveau mode de vie à adopter autant pour les malades que pour les "sains". À l'intérieur de l'espace littéraire se développe la vision d'un homme nouveau, brisant les codes et refusant le déterminisme social, disant adieu à l'éros mécanique pour se concentrer à la fois sur soi-même et embrasser son prochain. Les personnages d'Al Berto s'aiment de

manière inconditionnelle, Leo aime l'humanité dans son ensemble. Si Guibert est « resté cet égoïste invétéré » (*Le protocole compassionnel*, p. 193), il a également « découvert la bonté » au gré des caprices du mouvement centripète et centrifuge. Le sida ne signifie pas la fin de l'éros en littérature, mais sa transformation. Tourné à présent vers le tout, le désir quitte sa dimension uniquement sexuelle et concentrée sur un objet. La société des loisirs a connu un réveil brutal avec ses crises économique, sociale et biologique. Il est possible, grâce à la littérature, de tirer les conséquences de ces crises et d'en faire émerger un modèle nouveau.

5. Conclusion

5.1. Un peu de synthèse : de Mai 68 aux années sida

Nous avons parcouru un long chemin depuis la révolution de Mai 68 jusqu'aux années sida et nous avons assisté à de nombreuses mutations, mais également repéré de nombreux traits persistants de l'éros littéraire (et sociétal) occidental, cherchons à synthétiser quelque peu notre propos. Moravia, Pasolini et Simone de Beauvoir ont lancé leur bélier contre la société bourgeoise et sa cellule familiale matrice de la reproduction idéologique. Cette société, résolument positiviste et matérialiste, mais qui à cause d'une morale prude se doit d'étouffer ses passions afin de maintenir un certain standard, est vouée à l'implosion. Cependant, les scénarios suivant cette implosion ne sont guère rassurants. Que va naître au juste du désert dans lequel court nu le père de *Teorema* ? Les ouvriers, étant à présent propriétaires de l'usine dans laquelle ils travaillaient, ne vont-ils pas à leur tour devenir des bourgeois possédants et répéter ce cycle ? Le final de *La noia* est ambigu : Dino est-il libéré du besoin de possession qui le rendait constamment insatisfait ou s'est-il simplement résigné à accepter les règles de la société bourgeoise dont il est issu ? Bien entendu, *La noia* a été écrit en 1960, mais présente, comme nous l'avons expliqué une anticipation de ce qui allait se passer à la fin de la décennie. Cecilia n'est-elle pas, d'ailleurs, le parangon de la jeunesse qui allait s'affirmer dans la société consumériste ? Les nouvelles générations semblent souffrir d'une hérédité trop lourde, le monde dans lequel elles ont évolué et l'éducation qu'elles ont reçue finit fatalement par les empêcher d'accéder à une nouvelle vie, à un nouvel état libéré de l'obsession de la possession, comme c'est le cas de Desideria dans *La vita interiore*. Quant aux jeunes prolétaires, ils ne semblent avoir d'autre envie, malgré tous leurs discours, de devenir des possédants à leur tour. La formule des « lendemains qui ne chantent pas » utilisée par Combes⁶³⁴ est parfaitement adaptée à l'après-Mai 68, car si un certain progrès dans les libertés individuelles est indéniable, la révolte n'a pas réussi à transformer la soif de possession à la base de l'éducation dans le système capitaliste. Si chez Pasolini l'éros libéré peut, en tout cas, permettre de faire table rase de la situation présente, il est chez Moravia condamné à répéter encore et encore le cycle de la jouissance personnelle et de la possession. Peut-on imaginer une Cecilia changer ? Interagir avec les êtres et les objets qui l'entourent ? Si Dino est perdu pourquoi devrait-elle y parvenir ? Quant à Desideria, le double meurtre qu'elle commet à la fin de *La vita interiore* la condamne irrémédiablement.

⁶³⁴ Voir *supra*, p. 30.

Dans les années 70, la société des loisirs a poursuivi ce processus d'individualisation, de matérialisme et de progrès forcené amorcé dès l'après-guerre. La libéralisation sexuelle, plutôt que d'aboutir à une grande fraternité humaine, a été transformée et asservie par l'idéal des performances individuelles : la sexualité libre est devenue le moyen d'assouvir ses pulsions personnelles tout en collectionnant des trophées qui nous confèrent l'estime de notre réseau de connaissances. Le couple est, au mieux, vu comme une relation d'équipe et ne débouche jamais sur une véritable reconnaissance de l'autre et sur l'amour réciproque. Un nouveau sujet social, replié sur lui-même, ultra-individualiste et privilégiant la jouissance immédiate sur toute autre chose a vu le jour, les personnages du Tondelli du début des années 80 et de Lobo Antunes en faisant l'amère expérience. Le jeune auteur émilien est bien entendu un grand amant des années dans lesquelles il vit et écrit : ses nombreux reportages sur la littérature, la bande dessinée, la musique, son intérêt pour le vidéoart ainsi que ses multiples travaux éditoriaux en sont le témoignage direct. Inutile de préciser qu'il est également fort enthousiaste de la nouvelle liberté sexuelle. Cependant, un malaise diffus est présent dans ses deux premières œuvres souvent considérées à tort comme d'innocents romans écrits par un jeune insouciant. Si les personnages de Tondelli ont la chance de pouvoir manifester librement leur désir, un malaise profond qui les habite finit toujours par refaire surface. Le manque de spiritualité ainsi que de possibilités d'établir une relation durable et profonde semble miner le jeune libertin tondellien qui peut heureusement compter sur une communauté de semblables sur laquelle se reposer. Il est amusant de noter que cette conclusion brosse un portrait bien différent de Tondelli que celui qui s'était dessiné lors de la première lecture de ses deux premiers romans et qui possède même un certain côté passéiste. Si Tondelli réussit à conserver un certain espoir dans sa génération, tel n'est pas le cas de Lobo Antunes. Peut-être que ce pessimisme cosmique qui habite les œuvres de l'auteur lusitanien est à mettre sur le compte de la dette psychologique que comporte le passé colonial du Portugal ou à un changement brutal de l'habitus de ses citoyens durant la deuxième moitié des années 70 ? Toujours est-il que le personnage antunien est condamné à demeurer irrémédiablement seul : s'il rencontre la femme qu'il aime c'est pour s'en séparer, s'il reste avec une femme c'est que celle-ci le protège. Il ne parvient plus à communiquer avec ses amis et sa famille le rejette. Le personnage antunien est un personnage solitaire alors qu'il est assoiffé de sociabilité. Il est engagé dans un cul-de-sac, prisonnier d'une ville grise et sale, n'ayant que la mort comme échappatoire.

Face à cette situation intolérable, une forme d'amour que l'on pensait perdue refait surface. Remontant au mythe de Tristan et Yseult, un amour s'apparentant à l'amour courtois est proposé par certains auteurs, mais un amour courtois réactualisé et faisant ses comptes avec la contemporanéité. Diminution de l'importance de l'érotique, la Femme apparaissant au milieu du chaos et de l'arrivisme ambiant comme le salut, une vision de l'amour bien anachronique par rapport à la société des loisirs réapparaît. Julie Malchair pour Moreau, Y pour Mourão-Ferreira, deux femmes bien différentes mais représentant toutes deux l'absolu dans lequel l'homme doit se perdre s'il souhaite se sauver. L'éros mécanique de la société de consommation laisse alors sa place à un amour inconditionnel, mais un amour inconditionnel qui ne peut faire fi du monde moderne sous peine de sembler absurde ou de faire office de cliché. C'est pour cela que ni Hasch ni Fernão ne parviennent à s'extraire totalement de leur environnement (qui est pour le premier la routine du travail de bureau et pour le deuxième la futilité de la nouvelle bourgeoisie lisboète). L'amour comme clé du bonheur est exalté par la société des loisirs, par la littérature grand public et une quantité formidable de films de Hollywood et d'ailleurs. Sans une once de réflexion, sans faire les comptes avec nos légendes passées, en posant l'amour inconditionnel pour une personne comme solution à tous nos problèmes, sans interroger la situation des rapports humains et du désir dans notre monde moderne, l'amour devient poncif. C'est une vision bien plus complexe et ironique que et Moreau et Mourão-Ferreira proposent au lecteur de la Femme comme absolu à atteindre et que nous avons pu découvrir dans *Julie ou la dissolution* et *Um Amor Feliz*.

L'arrivée du sida laissait légitimement penser à la disparition de l'éros mécanique et remettait en cause les acquis de la libération sexuelle. Un bouleversement de l'éros a eu lieu dans la société comme dans la littérature. Nous avons vu que la découverte par l'homme occidental d'une maladie qu'il ne pouvait contrôler a totalement remis en cause le paradigme pasteurien. Le sida a en outre remis en question la liberté sexuelle et a contribué à une diabolisation de la sexualité ainsi que des groupes marginaux plus fortement touchés par l'épidémie. Face au chaos ambiant, la littérature et les écrivains victimes de la maladie ont créé une nouvelle forme de littérature qui permettait de traiter ce paradigme inédit. La troisième crise a poussé l'art et l'homme en général à un certain retour à l'ordre. Si cette littérature fait un retour en force à l'intrigue et au personnage, nous avons vu qu'il s'agit presque systématiquement d'intrigues enchâssées les unes

dans les autres, intrigues dont les personnages atomisés reflètent la complexité du monde dans lequel ils évoluent. Toujours est-il que ces personnages privilégient, dans les grandes lignes, la relativisation du plaisir sexuel pour un plaisir métaphorisé nouveau. Retour à la nature, amour de l'humanité, boulimie d'expériences nouvelles, l'éros change de trajectoire : plutôt que de se concentrer sur un objet unique ou sur un grand nombre de corps, il se retrouve dirigé vers une infinité de cibles par un double mouvement le poussant vers une multiplicité d'objets et de sujets externes, mais qui le renvoie constamment au sujet dont il émane. Qu'en sera-t-il de cet éros occidental une fois l'épidémie maîtrisée et le capitalisme relancé après une crise économique ? Va-t-il retrouver son identité mécanique-hédoniste de l'avant-sida ou la maladie a-t-elle laissé des cicatrices indélébiles ?

5.1.1. Houellebecq et la clôture d'un cycle

Un homme s'avance seul dans une forêt. Il erre sans but, déprimé, gavé de médicaments, en proie à une souffrance indicible. Il s'agit du "héros" de Houellebecq d'*Extension du domaine de la lutte* :

Je m'avance encore un peu plus loin dans la forêt. Au-delà de cette colline, annonce la carte, il y a les sources de l'Ardèche. Cela ne m'intéresse plus. Je continue quand même. Et je ne sais même plus où sont les sources; tout, à présent, se ressemble. Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux: j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier de moi-même. Elle n'aura pas lieu la fusion sublime; le but de la vie est manqué⁶³⁵.

Le mouvement *hippie* n'ayant pas réussi à réformer le capitalisme sauvage et le darwinisme social, l'homme se retrouve dans une société ultra matérialiste et compétitive dans laquelle seuls le revenu et le capital sexuel ont encore une valeur. Ceux qui n'intéressent pas suffisamment les femmes ou qui ne gagnent pas assez d'argent sont condamnés à rester des laissés pour compte, des marginaux qui sombrent rapidement dans la dépression. Les héros houellebecquiens rencontrent bien souvent une femme disposée à les aimer, à passer sa vie avec eux (car la possibilité de l'amour est encore bel et bien là), mais ils la repoussent systématiquement, comme c'est le cas de Michel et Bruno dans *Les particules élémentaires* (1998). Demeuré seul, le héros de Houellebecq tente alors, face au chaos du monde occidental moderne, l'union désespérée avec la nature, mais, au contraire du personnage de *Lunário* qui entreprend cette voie avec succès, il est désormais trop tard : l'homme contemporain est brisé définitivement, les crises perpétuelles de la société capitaliste, la non-viabilité du

⁶³⁵ Houellebecq, M., *Extension du domaine de la lutte*, Éditions Maurice Nadeau, 1994, p. 156.

paradigme pasteurien ainsi que l'exigence quotidienne de performances professionnelles et sexuelles toujours plus élevées épuisent un homme qui n'a plus aucune foi dans les promesses de vie éternelle et de bonheur qui lui sont faites et qui n'a que la mort comme horizon d'attente :

Les éléments de la conscience contemporaine ne sont plus adaptés à notre condition mortelle. Jamais, à aucune époque et dans aucune autre civilisation, on n'a pensé aussi longuement et aussi constamment à son âge ; chacun a dans la tête une perspective d'avenir simple : le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs (en somme il sent, au fond de lui-même, le compteur tourner – et le compteur tourne toujours dans le même sens) : cet examen rationnel des jouissances et des douleurs, que chacun, tôt ou tard, est conduit à faire, débouche inéluctablement à partir d'un certain âge sur le suicide⁶³⁶.

L'amour lui-même a échoué même si l'humain, et c'est peut-être là sa caractéristique fondamentale, sa nature intime, continue encore et toujours à y croire, dans le cas de l'individu du moins, jusqu'à ce que la vie ne lui oppose un échec définitif :

La perspective demeure, donc, d'une relation "authentique et profonde" ; elle demeure pendant des années, parfois des dizaines d'années, jusqu'à ce qu'un événement définitif et brutal (en général de l'ordre du décès) vienne vous apprendre qu'il est trop tard pour que cette relation "authentique et profonde n'aurait pas lieu, elle non plus, pas davantage que les autres"⁶³⁷.

5.1.2. Internationaliser la littérature

Deux conclusions importantes sont à tirer de ce parcours effectué. Premièrement que les travaux analysés proviennent de trois pays (quatre si l'on considère que Moreau est originaire de Belgique) culturellement forts différents entre eux et ayant un rapport aux décennies des années 60 et 70 fort différent également. Cependant, nous pouvons retrouver dans nos trois littératures (à l'exception peut-être de la littérature portugaise d'avant 1974) un traitement des thèmes communs. Dans les trois pays, l'éros mécanique créait une situation inconfortable, dans les trois pays une forme alternative passéiste de l'amour a été proposée dans la littérature et dans les trois pays, la littérature du sida a proposé une redéfinition similaire du paradigme du désir. Les frontières linguistiques n'empêchent pas l'existence d'un fond culturel européen commun que l'on retrouve aisément dans la littérature européenne et que nous avons malheureusement tendance à oublier aujourd'hui, dans une période où les frontières semblent s'affermir chaque jour un peu plus. Cette culture commune ne doit pas nous étonner si l'on pense au caractère artificiel de ce que l'on nomme l'identité nationale d'une telle ou telle œuvre :

⁶³⁶ Houellebecq, M., *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 247-248.

⁶³⁷ *Ibid*, p. 268.

De tous les principes identitaires, celui qui est le plus universellement posé est l'identité nationale : on parle des écrivains allemands, américains, italiens, français, etc., et de littérature allemande, américaine, française, italienne, etc. Fruit du processus historique de nationalisation de la littérature et, plus encore, de l'histoire littéraire, ce principe identitaire prévaut non seulement dans les représentations communes de la littérature, mais aussi dans les conceptions savantes. Or si le lien entre littérature et nation correspond à une réalité sociale, en raison de ses liens avec la langue et du rôle qu'elle a joué dans la construction des identités nationales, les canons littéraires nationaux se sont formés en marginalisant, voire en excluant les écrivains appartenant à des groupes sociaux dominés sous ce rapport : immigrés, minorités ethniques, colonisés ou anciens colonisés, comme l'ont justement souligné les *postcolonial studies* et les *subaltern studies*. En outre, le nationalisme méthodologique conduit à occulter les phénomènes de transferts et d'échanges entre les cultures. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'éducation classique formait le socle culturel commun de la république des lettres en Europe, qui communiquait en latin. Ce fonds commun s'est désintégré avec la nationalisation de la culture au XIX^e siècle, mais, du fait de la place des études classiques dans l'enseignement secondaire, il a continué à nourrir la culture lettrée jusqu'au milieu du XX^e siècle. Par-delà la référence commune que constituaient les écrits classiques, les littératures en langue nationale se sont formées, dans un premier temps, par la traduction d'œuvres afin de constituer un corpus littéraire (et éditorial) dans la langue nationale en voie de codification et par l'importation de modèles stylistiques, comme l'ont montré les travaux menés dans le cadre de la théorie du polysystème. Le constat de l'hybridité originelle des littératures nationales conduit à relativiser l'idée que ce phénomène de "métissage" des cultures serait propre à la globalisation⁶³⁸.

Dans son essai *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova se proposait de « dénationaliser l'histoire littéraire⁶³⁹ ». Cette thèse exposant les similitudes entre différents pays européens nous semble, toute proportion gardée, un pas dans cette direction, un pas vers l'affirmation de l'existence d'une littérature européenne fondamentalement transfrontalière.

5.1.3. Les exceptions visionnaires et passéistes face à la norme hétéronome

Notre deuxième conclusion concerne les phénomènes d'autonomie et d'hétéronomie tels que les a décrits (parmi d'autres critiques littéraires) Gisèle Sapiro⁶⁴⁰. Un auteur ne crée jamais *ex nihilo*. Outre les influences de ses pairs nationaux et étrangers, l'auteur est situé dans une époque déterminée et écrit pour un certain public. L'influence que le monde extérieur et que les normes éditoriales exercent sur l'écrivain (l'exemple à ce propos le plus frappant de notre travail étant sans aucun doute celui d'*Altri libertini*) sont les facteurs hétéronomes qui nous ont permis de classer les écrits analysés en trois catégories (éros subversif, éros individualisé et éros transcendant). Si ces catégories possèdent, il serait vain de le nier des frontières perméables, elles recourent peu ou prou des périodes historiques précises : la littérature de l'avant et de l'après-Mai 68 propose un éros subversif qui va malmener la société bourgeoise. Une fois le calme revenu c'est une vision de l'éros calquée sur la société des loisirs qui s'affirme, la satisfaction des

⁶³⁸ Sapiro, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014, pp. 72-73.

⁶³⁹ Voir Casanova, P., *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁶⁴⁰ Voir *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

pulsions personnelles devient le but suprême. En riposte à cette basse vision matérialiste, une vision transcendante de l'éros va alors ressurgir sporadiquement, et ce jusqu'à nos jours. Le sida enfin, modifiera ultérieurement l'éros pour lui conférer cette puissance métaphorique devenue indispensable face à la caducité de l'existence et à la peur que les rapports sexuels engendrent désormais. C'est ainsi que, dans cette optique, *La vita interiore* de Moravia apparaît comme fortement passéiste si l'on considère que ce roman a été publié en 1978, tandis que *Julie ou la dissolution*, publié en 1971, semble anachronique vu sa date de publication, mais visionnaire si on le compare à *Um Amor Feliz*, qui ne paraît qu'en 1986. Attention, en ce qui concerne cette étiquette de « passéiste » ou de « visionnaire », nous nous référons uniquement à la représentation de l'éros, le style de *La vita interiore* étant résolument moderne. Quant à *Um Amor Feliz*, nous avons vu que son côté désuet était volontaire et assumé. Nous affirmons cependant que *La vita interiore* et *Julie ou sa dissolution* font office d'exceptions dans l'histoire littéraire et que la littérature contemporaine de l'après-Houellebecq, quel que soit le pays européen d'où elle proviendra, reflètera ce sentiment d'échec de l'amour et de dangerosité du désir, deux aspects hérités de la société de consommation et des années sida. Ce n'est pas un hasard si, conformément aux affirmations de Manuela Spinelli, la figure de *l'inetto* connaît un si fort regain d'intérêt dans la littérature du XXI^e siècle. La situation actuelle de l'Europe laisse présager un changement de paradigme brutal et peu riant, nous ne pouvons qu'espérer qu'une littérature déterritorialisée puisse apporter sa contribution, toute modeste soit-elle, à la naissance d'une Europe plus ouverte et un individu occidental n'ayant pour unique but son intérêt personnel.

Index des noms

- Antonioni, M., 119.
- Barbedette, G. : 284, 285.
- Barthes, R. : 17, 68, 69, 93, 119.
- Baudrillard: 12, 17, 18, 27, 40, 79, 88, 90, 163.
- Bernhard, T. : 80, 269, 277.
- Béroul : 150, 151, 152, 162.
- Blake, W. : 228.
- Blanchot, M. : 121, 282, 283.
- Céline, L-F. : 80, 83, 94, 210.
- Don Juan : 154, 155, 186, 189.
- Durkheim, E. : 42.
- de Duve, P. : 257, 270, 273, 275.
- Foucault, M. : 11, 37, 215, 255, 261, 262, 265, 280, 283, 284, 285, 286.
- Freud, S. : 10, 11, 17, 18, 33, 36, 38, 42, 43, 51, 146, 173, 246, 273, 283.
- Fromm, E. : 15, 17, 51, 55, 56, 58, 75, 86, 143, 146.
- Gide, A. : 85, 210.
- Houellebecq, M. : 292, 293, 295.
- Kerouac, J. : 101.
- Lacan, J. : 11, 17, 19, 34, 42, 43, 47, 51, 53, 54, 55, 59, 75, 151, 189, 221, 245.
- Mann, T. : 216, 230.
- Marcuse, H. : 10, 17, 30.
- Palandri, E. : 82.
- Platon : 10, 162, 172, 193, 203, 221, 228.
- Proust, M. : 172, 210, 212.
- Rilke, R. M. : 202.
- de Rougemont, D. : 19, 150, 151, 152, 154, 156, 162, 202, 245.
- Salazar (Salazarisme) : 14, 15, 110, 111, 112, 113, 120, 124, 126, 135, 183, 186, 199.
- de Sade, Marquis D. : 30, 36, 42, 176, 177, 267.
- Sontag, S. : 213, 214, 215, 224, 231, 267, 277.
- Tristan et Yseult : 19, 150, 151, 152, 155, 156, 162, 172, 187, 193, 203, 245, 291.
- Velho da Costa, M. : 115, 118.

Bibliographie

Œuvres analysées

Première partie

- de Beauvoir, S., *Les belles images*, Paris, Gallimard, 1966.
- de Beauvoir, S., *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1967.
- Moravia, A., *La noia*, Milano, Bompiani, 2001 (1960).
- Moravia, A., *La vita interiore*, Milano, Bompiani, 2001 (1978).
- Pasolini, P. P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 2009 (1968).

Deuxième partie

- Antunes, A. L., *Memória de Elefante*, Lisboa, Dom Quixote, 2011 (1979).
- Antunes, A. L., *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Dom Quixote, 2011 (1981).
- Bataille, G., *Le bleu du ciel*, Paris, Gallimard, 1979 (1957).
- Mourão-Ferreira, D., *Um Amor Feliz*, Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- Moreau, M., *Bannière de bave*, Paris, Gallimard, 1966.
- Moreau, M., *Julie ou la dissolution*, Paris, Christian Bourgois, 1971.
- Tondelli, P. V., *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2009 (1980).
- Tondelli, P. V., *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli 2007 (1982).
- Tondelli, P. V., *Rimini*, Milano, Bompiani, 2011 (1985).
- Tondelli, P. V., *L'abbandono: Racconti degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2008.

Troisième partie

- Al Berto, *Lunário*, São Paulo, Assírio&Alvim, 2012 (1986).
- Guibert, H., *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- Guibert, H., *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.
- Guibert, H., *L'homme au chapeau rouge*, 1992.
- Tondelli, P. V., *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2011 (1989).

Bibliographie secondaire

Sur Pier Paolo Pasolini

- Bazzocchi, M. A., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998.
 - “Corpi nudi nel deserto : Pier Paolo Pasolini” in *Corpi che parlano : Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.
 - “Pier Paolo Pasolini : uomo, donna, *queer*”, in *Il codice del corpo, Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016.
- Conti Calabrese, G., *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Book, 1994.
- Carnero, R., *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bompiani, 2010.
- La Porta, F., *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Sandro, B., “Pasolini e l’uso dell’allegoria in *Teorema*”, in *Studi novecenteschi*, 31. 67-68, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2004, pp.109-119.
- Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.
- Vogin, M., “Quand la mauvaise conduite triomphe des bonnes manières. Le désert de la conscience dans *Théorème* de Pasolini : du roman au film”, in *Italies*, 11/2017, disponible sur : <https://journals.openedition.org/italies/716> [consulté le 3 mars 2017].

Sur Alberto Moravia

- Bazzocchi, M. A., “Corpi che non parlano : Alberto Moravia”, in *Corpi che parlano : Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.
 - “Alberto Moravia : il sesso muto”, in *Il codice del corpo, Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016.
- Giuliani, A., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Luksic, V., *Le Roi est nu : conversations en français avec Alberto Moravia*, Paris, Stock, 1975.
- Maraini, D., *Il bambino Alberto*, Milano, BUR, 2000 (1986).
- Moravia, A., “Eternità naturale e eternità industriale”, in *Nuovi argomenti*, n° 67, Marzo-Giugno 1964.
- Ravaioli, C., *La mutazione femminile : conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Milano, Bompiani, 1975.
- Siciliani, E., *Alberto Moravia : vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.
- Wood, S., *Woman as Object, Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, London, Pluto press, 1990.

Sur Pier Vittorio Tondelli°:

- Buia E., *Verso casa, viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999.
- Canalini, M., *Tondelli in mimetica*, Ancona, Transeuropa, 2004.
- Carnero, R., *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998.
- Lanzillotta, M., *Giganti e cavalieri di strada : Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Longo, 2011.
- Levrini, L., *Il tramando emiliano nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2007.

- Lorenzini, N., “Una sincopata apocalisse : *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli”, in Pieri, P. e Weber, L. (a c. di), *Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia-Romagna*, Bologna, Clueb, 2007.
- Minardi, E., *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole, Cadmo, 2003.
- Mondello, E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Ottanta*, Milano, il Saggiatore, 2007.
- Palandri E., *Pier Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Sebastiani, A., *La morte del noi : Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Bologna, Clueb, 2007.
- Zocca A., *La lingua di Altri libertini*, Mémoire soutenu à l’université de Strasbourg, 2010.
- “Il mestiere di scrittore : Conversazioni con Fulvio Panzeri”, in Panzeri, F. (a c. di), *Pier Vittorio Tondelli : Opere, saggi, cronache*, Milano, Bompiani, 2011.

Sur la littérature italienne

- Barilli, R., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.
- Battistini, A. (a c. di), *Il novecento in Storia della letteratura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Bazzocchi, M. A., *Corpi che parlano : Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.
 - *Il codice del corpo, Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016.
- Bellini, G. et Mazzoni, G., *La letteratura del disagio. Gli “scrittori giovani”*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Belpoliti, M., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

- Berardinelli, A., Letterati e letteratura degli anni Sessanta” in *Storia dell’Italia repubblicana 2 – La trasformazione dell’Italia, sviluppo e squilibri*, Torino, Einaudi, 1995.
- Cadioli, A., *L’industria del romanzo. L’editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori riuniti, 1981.
- Getto, G. e Solari, G., *Il Novecento. Cultura, letteratura e società*, Bergamo, Minerva Italica, 1980.
- Giuseppe, A., “Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi”, in *Storia generale della Letteratura italiana*, Borsellino N. e Pedullà W. (a c. di), Milano, Federico Motta, 1999.
- Jansen, M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, F. Cesati, 2002.
- La Porta, F., *La nuova narrativa italiana : Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Mariani, G. e Petrucciani M. (a c. di), *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini, 1980.
- de Michelis, D., *Fiori di carta : la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990.
- Ottonieri, T., *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un’età postmoderna*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2000.
- Pautasso, S., *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Russi, A., *La narrativa italiana dal neosperimentalismo alla neoavanguardia*, Roma, Lucarini, 1983.
- Sebastiani, A., *Le parole in pugno: lingua, società e culture giovanili in Italia dal dopoguerra a oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009.
- Sinibaldi, M., *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- Spinelli, M., *Una ribellione mancata. La figura dell’inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, ombre corte, 2015.

- Tani, S., *Il romanzo di ritorno, dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

Sur Georges Bataille

- Bassan, F. e Colafranceschi, S. (a c. di), *Georges Bataille : figure dell'eros*, Milano e Udine, Mimesis, 2016.
- Hussey, A., *The Beast at Heaven's Gate*, Rodopi, Amsterdam and New-York, 2006.
- Lissa, G., *Economia e sovranità in Georges Bataille*, Napoli, Giannini, 1979.
- Surya, M., *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 2012 (1992).

Sur Marcel Moreau

- Van Rossom, J., *Marcel Moreau : L'insoumission et l'ivresse*, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2004.

Sur Hervé Guibert

- Boulé, J-P., *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and Other Writings*, Glasgow, University of Glasgow, French and German Publications, 1995.
- Boulé, J-P. et Genon, A., *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, PUL, 2015.
- Brun, A., "Écrire le sida à partir de l'œuvre d'Hervé Guibert", in Dumet, N., *De la maladie à la création*, ERES "L'ailleurs du corps", 2013.
- Darieussecq, M., "De l'autobiographie à l'autofiction : *Mes parents*, roman ?", In Boulé, J-P. (dir.), *Hervé Guibert*, numéro spécial, *Nottingham French Studies*, University of Nottingham, vol. 34, n°1, Spring, 1995.
- Garcin, J., "La littérature a-t-elle tous les droits ?", in *L'événement du jeudi*, du 1^{er} au 7 mars 1990.
- Guibert, H., Entretien avec de Gaudemar, A., "La vie sida", *Libération*, 1^{er} mars 1990.
- Naito, M., *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, Paris, L'Harmattan, 2015.

- Sarkonak, R., *Angelic Echoes, Hervé Guibert and Company*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2000.

Sur la littérature française

- Blanckeman, B., *Les récits indécidables*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- Boschetti, A., *Ismes : Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014.
- Boutet, D., *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2003.
- Brenner, J., *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, Bordeaux, L'Érudition Ascot, 1982.
- Cabanès, J-L., *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.
- Combes, P., *Mai 68, les écrivains, la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Coquio, C., *L'Art contre l'art : Baudelaire, le "joujou" moderne et la "décadence"*, Bandol, Vallongues, 2005.
- Gefen, A., *Réparer le monde : La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- Ory, P., *L'entre-deux-Mai*, Paris, Seuil, 1983.
 - *L'aventure culturelle française*, Paris, Flammarion, 1989.
- Poiron, D., *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- Sapiro, G., *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.
- Touret, M. (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, tome 2 : après 1940*, Rennes, PUR, 2008.
- Vercier, B. et Lecarme, J., *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.
- Viart, D. et Vercier, B., *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

Sur António Lobo Antunes

- Blanco, M. L., *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Don Quixote, 2002.
- Cabral, E., *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Don Quixote, 2004.
- Cammaert, F. (dir.), *António Lobo Antunes : a Arte do Romance*, Algafride, Texto editores, 2011.
- Montauray, A., *Memórias do Quotidiano : António Lobo Antunes e o Estágio Estético da Cultura*, Coimbra, Estudos do século XX, 2009.
- Seixo, M. A., *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Don Quixote, 2002.
- dos Santos, A., *A Poesia na Prosa de António Lobo Antunes*, Vale de Milhaços, Avidagos, 2003.
- da Silva, R., “António Lobo Antunes : a Confissão Exuberante”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideia*, 613, 13 a 26 de Abril, 1994.

Sur David Mourão-Ferreira

- Martins Garcia, J., *David Mourão-Ferreira Narrador*, Lisboa, Veja, 1988.
- Martins Marques, T., *Clave de sol, chave de sombra, Memória e inquietude em David Mourão-Ferreira*, Lisboa, Ancora Editora, 2016.
- Minhoto Marques, J., “A verdade da ficção em *Um Amor Feliz* de David-Mourão-Ferreira”, in Petrov, P. (dir.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2008.
- Moura, V. G., *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*, Brasília, Ferreira, 1978.
- da Silva, L., *David Mourão-Ferreira, Poète portugais, européen et citoyen du monde*, Paris, L’Harmattan, 2005.

Sur Al Berto

- Gologona, A., *Eis-me Acordado Muito Tempo Depois de Mim : uma Biografia de Al Berto*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2006.
- Viegas, F. J., “Entrevista a Al Berto”, *Revista Ler*, nº5, 1989.

Sur la littérature portugaise

- Alves, J. S., *Tempo Para Entender : História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidóscopio, 2006.
- de Azevedo, C., *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho, 1997.
- Buescu, H., e Cerdeira, T. C., *Literatura Portuguesa e a Construção do Passado e do Futuro*, Lisboa, Comissão Nacional Para as Comemorações do Centenário da República/Caleidoscópio, 2011.
- Fonseca, A. M., *Percursos da Identidade : Representações da Nação na Literatura Pós-Colonial de Língua Portuguesa*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian 2012.
- Machado, A. M. *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1994.
- Marinho, M. F., *A Poesia Portuguesa nos Meados do século XX – Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989.
- Martins, F. C. (dir.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008.
- Mourão, P., *O Secreto e o Real, Ensaio Sobre a Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011.
- Petrov, P. (dir.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2005.
- do Prado Coelho, J., *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa : Ministério da Educação, 1983.
- Reis, C., *História Crítica da Literatura Portuguesa -Volume IX – Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo*, Lisboa /São Paulo, Verbo, 2005.

- Rodrigues, E. et Laranjeira, P. et Moutinho, V. (dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana – Atualização*, 3 vols, Porto, Figueirinhas, 2002.
- Rodrigues, G., *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

Sur le sida et la littérature du sida

- Ayers, J W., “News and Internet Searches About Human Immunodeficiency Virus After Charlie Sheen’s Disclosure”, disponible sur : <https://jamanetwork.com/journals/jamainternalmedicine/fullarticle/2495274> [consulté le 13 juin 2018].
- Grassi, S., *L’apocalisse e la peste dei gay : L’AIDS come metanarrativa nella letteratura anglo-americana*, Milano, Il dito e la luna, 2007.
- Minerva, D. e Tomassetti, R., “Aids e mass media”, in Dianziani, F. e Ippolito, G. e Moroni, M. (a c. di), *AIDS in Italia, 20 anni dopo*, Milano, Masson, 2004.
- Pulcinelli, C., *AIDS : Breve storia di una malattia che ha cambiato il mondo*, Roma, Carrocci, 2017.
- Shilts, R., *And the Band Played On : Politics, People and the AIDS Epidemic*, New-York, St-Martins Press, 1987.
- Sontag, S., *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, trad. fr. de Marie-France de Paloméra et Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009 (1989).
- Spoiden, S., *La littérature et le sida : Archéologie des représentations d’une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Vollet, J. M. et Jacomard., H. et Winn, P. (dir.) *La littérature du sida : Genèse d’un corpus*, The French Review, Vol 75, No. 3, février 2002.

Sur la littérature européenne et comparée

- Ashcroft, B. et Griffith, G. et Tiffin, H., *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London & New-York, 1989.

- Babits, M., *Teoria della letteratura europea*, Roma, Carocci, 2004.
- Casanova, P., *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Fumaroli, M. et Bonnefoy, Y et Harald, W. et Zink, M. (dir.), *Une image et une culture européenne. Identité littéraire de l'Europe*, Paris, PUF, 2001.
- Pageaux, D-H., *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand-Colin, 1994.
- Sapiro, G., *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

Sur le concept d'éros

- Bataille, G., *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2001 (1957).
 - *Les larmes d'Eros*, Paris, 10/18, 2012 (1961).
- Calame, C., *L'Eros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.
- Foucault, M., *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1984.
 - *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
 - *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
 - *Subjectivité et vérité*, Paris, Seuil/Gallimard, 2014.
- Koster, S., *Pluie d'or. Pour une théorie liquide du plaisir*, Paris, La Musardine, 2001.
- Huston, N., *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, 2004.
- Lucrèce, *De la nature*, Paris, Flammarion, 1997.
- Marion, J-L., *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003.
- Monneyron, F., *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994.
 - *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasme*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- Platon, *Le Banquet*; Paris, Hachette, 1998.
- de Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972 (1936).
- Santas, G., *Platone e Freud, due teorie dell'eros*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Schopenhauer, A., *Le monde comme volonté e comme représentation*, Paris, PUF, 2014.

Sur le concept d'éros au XX^e siècle

- Baudrillard, J., *La société de consommation*, Paris, Denoël, 2015 (1970).
 - *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1988.
- Bauman, Z., *La vie liquide*, Paris, Pluriel, 2013 (2005).
 - *L'amour liquide*, Paris, Pluriel, 2010 (2003).
- Cavicchioli, S., *Eros et Psyché ; L'éternelle Félicité de l'amour*, Paris Flammarion, 2002.
- Deleuze, G. et Guatarri, F., *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.
- Foucault, M., *Histoire de la sexualité I, II, III*, Paris, Gallimard, 2015 (1976).
- Freud, S., *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004 (1920).
 - *Malaise dans la civilisation*, trad. fr. d'Odier J. et Ch., Paris, PUF, 1971 (1929).
- Fromm, E., *L'art d'aimer* trad. fr. de J-L Laroche et Françoise Tcheng, Paris, Desclée de Brouwer, 1995 (1956).
- Hoggart, R., "Du sexe sous cellophane", in *La culture du pauvre* trad. fr. de Françoise et Jean-Paul Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Les éditions de Minuit, 1970 (1957).
- Laqueur, T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Marcuse, H., *Éros et civilisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 (1955).
- Recalcati, M., *Jacques Lacan, Volume I, Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

Éros et littérature

- Belsey, C., *Desire, Love Stories in Western Cultures*, Oxford&Cambridge, Blackwell, 1994.

- Brooks, P., *Body Works : Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.
- Manferlotti, S. (dir.), *La retorica dell'eros*, Roma, Carocci, 2009.
- Ramos-Izquierdo, E. et Schober, A. (dir.), *L'espace de l'éros, Représentations textuelles et iconiques*, Limoges, Pulim, 2008.

Varia

- Augé, M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bourdieu, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris Seuil, 1998 (1992).
- Compagnon, A., *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- Foucault, M., *Les anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil/Gallimard, 1999.
- Galli della Loggia, E. (dir), *Il trionfo del privato*, Bari, Laterza, 1980.
- Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Hénaff, M., *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978.
- Houellebecq, M., *Extension du domaine de la lutte*, Éditions Maurice Nadeau, 1994.
- *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- Kristeva, J., *Pouvoir de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Michel, M., "La décolonisation de l'Afrique portugaise", in *Décolonisations et émergence du Tiers Monde*, Hachette, 2002.
- Thorel-Cailletau, S., *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Droz, 2008.

Abstract

Cette thèse se propose d'étudier les évolutions et métamorphoses du concept d'éros dans la littérature européenne (en Italie, en France et au Portugal) durant trois moments clés de la deuxième moitié du XX^e siècle : Mai 68, l'apogée du consumérisme et les années sida. Notre travail est divisé en trois parties, chacune correspondant à une de ces trois périodes historiques.

La première partie confronte des œuvres écrites avant et après les événements de Mai : *La noia* (1960) d'Alberto Moravia, *Les belles images* (1966) ainsi que *La femme rompue* (1967) de Simone de Beauvoir, *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini et *La vita interiore* (1978) à nouveau de Moravia (même si la date de parution de ce dernier roman semble bien tardive par rapport à Mai 68, nous verrons que nous sommes encore en plein dans le sujet). Durant cette période s'esquisse une image subversive et potentiellement révolutionnaire de l'éros.

La deuxième partie traite de romans parus entre 1979 et 1986. Au milieu de l'euphorie consumériste occidentale sont publiés dans nos trois pays des romans présentant deux types d'éros totalement opposés : premièrement celui matérialiste et individualiste en parfaite syntonie avec le darwinisme social ambiant, deuxièmement nous pouvons observer une résurgence inattendue d'un éros assimilable à l'amour courtois, mais un amour courtois revisité et adapté à notre époque moderne.

La troisième partie, qui se veut être une clôture de ce cycle, présente une série de romans appartenant à ladite "littérature du sida". À travers *Lunário* (1986) d'Al Berto, *Camere separate* (1989) de Pier Vittorio Tondelli et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) ainsi que *L'homme au chapeau rouge* (1992) d'Hervé Guibert, nous nous pencherons sur la période la plus noire de l'éros et de son ultime métamorphose littéraire à ce jour.

Notre conclusion portera enfin sur l'artificialité des frontières littéraires et sur le besoin d'internationaliser la littérature européenne, notre travail présentant un nombre impressionnant de similitudes entre des œuvres émanant pourtant de zones linguistiques et culturelles fort différentes.