



HAL
open science

La vita involontaria de Brianna Carafa : pour une rhétorique de la crise

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. La vita involontaria de Brianna Carafa : pour une rhétorique de la crise. *Interstudia*, 2020, Crise du langage, langage(s) de la crise. Représentations discursives. halshs-03059857

HAL Id: halshs-03059857

<https://shs.hal.science/halshs-03059857>

Submitted on 21 Dec 2020

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

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

LA VITA INVOLONTARIA DE BRIANNA CARAFA : POUR UNE RHÉTORIQUE DE LA CRISE

Ilaria Moretti

Université Jean Moulin Lyon 3

ilaria.moretti@univ-lyon3.fr

Résumé

La vita involontaria (*La vie involontaire*) est le premier roman de l'auteure italienne Brianna Carafa. Il a été publié en 1975 par Einaudi et récemment réédité par Cliquot edizioni. Dans notre article nous chercherons à étudier comment l'angoisse existentielle du personnage principal – traduite dans une forme d'apathie face à son propre désir – parvient à pénétrer dans le langage du texte en donnant lieu à une véritable rhétorique de la crise. L'auteure, étant elle-même psychanalyste, joue savamment avec une série de figures de style dans le but de restituer en littérature le monde désagrégé du protagoniste Paolo Pintus. À partir de ce contexte, nous analyserons comment la synecdoque des « toits rouges » ou le langage métaphorique utilisé pour décrire la ville natale du personnage, ainsi que ses proches ou l'environnement dans lequel il se trouve, parviennent à construire une sorte de métatexte. Car la souffrance du protagoniste, aggravée par une ataraxie semblant le conduire à la ruine, se déverse aussi dans la langue romanesque. Le lecteur se trouve ainsi confronté à un double texte : la crise de Paolo Pintus – son malaise intellectuel et relationnel – finit par infecter le tissu littéraire en donnant lieu à une authentique pathologie de la parole. Cette dernière, se retrouvant dans l'impossibilité de traduire la vérité d'une souffrance, sombre dans ce qui est considéré comme le pire des maux pour Carafa : l'inaction, le silence ou, pour paraphraser le nom de la ville de Pintus (Oblenz), dans l'oubli, le manque à être, la dissipation.

Mots-clés

Oubli ; Angoisse ; Synecdoque ; Métaphore ; Désir

Abstract

***La vita involontaria* by Brianna Carafa: for a rhetoric of the crisis.**

The unintentional life (*La vita involontaria*) is the Italian writer Brianna Carafa's first novel. It was published in 1975 by Einaudi and recently re-released by Cliquot. In our article we will study how the main character's existential anguish – resulting in a form of apathy faced to his own desire – enters the language creating a real rhetoric of the crisis. The author, being psychoanalyst herself, wisely plays with a series of figures of speech in order to reproduce in literature the broken world of the main character Paolo Pintus. Starting from this context, we are going to analyze how the synecdoche of the “red roofs” or the metaphorical language used to describe the character's hometown, as well as the surroundings and the environment where he finds himself, manage to build a sort of meta text. For the main character's suffering, worsened by an ataraxia that seems to lead him to ruin, pours through the fictional language. The reader finds himself faced to a double text: Paolo Pintus' crisis – his intellectual and relational illness – ends up infecting the literary fabric leading to an authentic pathology of the word. The latter, being unable to transpose the truth of a suffering, falls into what's considered the worst of evils by Carafa: inaction, silence or, to paraphrase the name of Pintus' hometown (Oblenz), into the oblivion, the lack-of-being, the dissipation.

Key words

Oblivion ; Anguish ; Synecdoche ; Metaphor ; Desire

1. Roman oublié, roman de l'oubli : Brianna Carafa entre vie et littérature

En 1975, l'architecte et psychanalyste Brianna Carafa, inconnue du monde littéraire italien de l'époque, arrive en finale du prestigieux prix Strega. Il s'agit d'une consécration inattendue, survenue grâce à l'écriture de son premier roman, *La vita involontaria* (*La vie involontaire*), publié par Einaudi et salué par les jurés grâce à sa qualité littéraire et à une précision de la plume qui, d'ailleurs, n'avait pas échappé à Italo Calvino : « *La vie involontaire* est un livre de qualité : qualités narratives, car "quelque chose" va se passer et qualité de l'écriture, si claire et ferme¹ ». Toutefois, le roman ne gagne pas le premier prix et il est même classé dernier parmi les cinq finalistes. Nous ne savons pas si Carafa avait réellement espéré atteindre le succès, mais ce qui est sûr c'est que le livre demeure marginal dans le panorama littéraire de l'époque. Trois années plus tard, l'écrivaine meurt prématurément sans avoir pu assister à la sortie de son deuxième et dernier roman, *Il ponte nel deserto* (*Le pont dans le désert*), publié posthume par Einaudi et rapidement oublié par le public.

Dans l'Italie d'aujourd'hui, le nom de Brianna Carafa a disparu. Personne ne la connaît, elle ne fait pas partie des manuels littéraires. Ainsi, le canon du XX^e siècle a contribué à effacer sa mémoire. Même les passionnés et les spécialistes de littérature ne se souviennent pas de cette femme réservée et élégante qui, pourtant, a eu une vie assez mouvementée. D'origine napolitaine, fille du duc Antonio Carafa D'Andria, traducteur d'allemand, après la mort de sa mère Fiammetta – décédée pendant qu'elle pilotait son avion – Brianna est aussitôt confiée à sa grand-mère maternelle : Marianne Frankenstein Soderini. Il s'agit d'une femme hors du commun : d'origine polonaise, amie de Benedetto Croce, elle est une figure centrale dans la lutte pour la promotion du suffrage féminin. En 1906, elle publie même un pamphlet intitulé *Il voto politico alla donna* (*Le vote politique à la femme*). Dans cette ambiance internationale et militante, Carafa grandit. À Rome, elle s'inscrit à la faculté d'architecture, mais elle décide ensuite de se réorienter – à l'instar de Paolo Pintus, le protagoniste de *La vie involontaire* – en devenant ainsi psychanalyste. Passionnée de poésie, dans les années 1950 elle entre en contact avec le cercle d'intellectuels se réunissant autour du poète Angelo Maria Ripellino. C'est ici qu'elle fait la connaissance de Mario Trevi – psychanalyste jungien – et des peintres du groupe formaliste-marxiste « Forma I ». Comme le rappelle Paolo di Paolo, photographe et ami proche de Brianna, ces intellectuels commencent à réfléchir à la nécessité de créer quelque chose ensemble. La naissance de la revue *Montaggio* (*Montage*), spécialisée en psychanalyse, photographie et poésie, contribue à l'approfondissement et à la diffusion des thématiques qui seront ensuite centrales dans le travail littéraire de Carafa. En effet, en 1957, l'écrivaine publie avec l'éditeur Carucci son seul recueil de poésies qui, dans les tons et les atmosphères, paraît anticiper la construction existentielle de ses personnages romanesques.

Cette vie intéressante, certainement anodine et traversée d'une forte vivacité créatrice est restée longtemps sous silence, jusqu'au moment où la maison d'édition Cliquot, spécialisée dans la mise en valeur des auteurs injustement oubliés, décide de republier *La vie involontaire* au mois de juillet 2020. Opération courageuse, car entreprise en pleine période de Covid-19, au sein d'un marché littéraire où les éditeurs sont très réticents face à l'idée de publier leurs nouveautés. Les résultats ne se font pas attendre. Le livre gagne la Une de plusieurs revues littéraires. Il s'agit d'un coup de foudre pour beaucoup de lecteurs, certainement favorisé par une communication efficace et par les nombreuses critiques écrites par de jeunes écrivaines, des journalistes ou des intellectuelles² voyant dans ce livre la force d'une qualité stylistique injustement effacée par le canon littéraire italien. Ce dernier, reste sclérosé autour de mêmes noms, pour la plupart masculins, détenteurs depuis la nuit des temps de l'attention des critiques et des spécialistes.

Le cas de Brianna est, dans ce contexte, intéressant. Car son oubli – son effacement existentiel et littéraire, favorisé, entre autres, par sa mort prématurée – paraît constituer le contrechamp tangible à la construction narrative de son roman. Oblenz, la ville natale de Paolo Pintus, est un lieu fantomatique : une terre d'oubli, où les morts disparaissent avec leurs mystères irrésolus, leurs richesses inavouées. Il

¹ Nous retrouvons ce propos dans la quatrième de couverture de la première édition Einaudi, ensuite reproduite dans la nouvelle édition du roman par la maison d'édition Cliquot : « *La vita involontaria* è un libro di qualità : qualità narrative perché certo succede "qualcosa" e qualità di scrittura, così chiara e ferma ».

² Voir à ce propos la préface à la nouvelle édition écrite par Ilaria Gaspari (philosophe et écrivaine), l'article de Giulia Caminito (écrivaine) sur la page culturelle de *Il Manifesto*, ou encore le compte-rendu de la poétesse et photographe Anna Toscano, paru sur la revue littéraire *Minima&Moralia*.

s'agit d'une ville imaginaire, située dans une Allemagne rêvée ne cessant de ressembler à une Italie provinciale et somnolente. Oblenz est à la fois concrète et imagée : elle se présente comme une terre étrangère et paradoxalement familière rappelant, dans sa géographie irréaliste, n'importe quelle autre ville européenne de taille moyenne. Il s'agit d'un lieu où la mer est presque une fantasmagorie de l'ouïe : une présence ne s'apercevant que par son écho lointain, par sa réverbération parallèle. À l'instar de son auteure, la ville d'Oblenz – faisant penser à l'oubli et à l'obsolescence – est un lieu perdu, effacé des cartes géographiques. Pas la peine de le chercher, il n'existe pas. À travers la plume de Carafa, la cité se présente dans ses oxymores irrésolus, dans ses contrastes la rendant tantôt réelle, tantôt inauthentique. En effet, comme nous l'avons déjà précisé, du point de vue géographique et architectural elle pourrait ressembler à l'une de nos villes contemporaines à mi-chemin entre le passé et de futur. Toutefois, elle parvient à condenser, dans son paysage insaisissable, tout le pouvoir évocateur d'une mémoire ne pouvant pas être saisie.

Le protagoniste, par exemple, ne connaît pas son passé. Ou, pour mieux dire, il le connaît, mais d'une manière approximative. Sa mère est morte peu après sa naissance ; son père – héros ou martyr de guerre – n'a peut-être pas été tué. Il se serait suicidé par simple désespoir ou par le désir de commettre une dernière folie : un ultime geste susceptible de se sauver moralement en se tuant. Pintus qualifie cet élan mortifère de « folie rageuse ». Il est convaincu du caractère volontaire cachée derrière l'acte de son père : « Je m'étais même dit que, peu avant [...] son retour à la maison, il s'était soumis volontairement au tir de l'ennemi dans le but de se faire tuer³ » (Carafa, 2020 : 23). La mer, de son côté, se présente comme le reflet d'un monde perdu. Il s'agit d'un paysage invisible laissant entendre sa présence sans jamais se dévoiler :

Derrière, il y avait une colline aride, frappée par les vents capricieux de la mer. La présence de la mer se devinait par un son sourd, multiplié par les échos des sirènes qui, de tant en tant, haut comme une tour, dominait le bourdonnement des voitures et les cris des enfants⁴. (Carafa, 2020 : 17)

Cette citation est intéressante, car elle met en lumière la volonté de désorienter le lecteur à travers un terrain stylistique glissant. Le choix métalittéraire de Carafa s'appuie sur la nécessité de rendre la langue périlleuse, traversée de failles et incapable de conserver ses points de repère. À l'instar de son protagoniste Paolo Pintus, les phrases cèdent au territoire du désordre et de l'incohérence. Ainsi, la présence de l'anacoluthie se traduit dans l'objectif de mettre en lumière une erreur volontaire. En effet, en lisant la phrase nous nous apercevons que le sujet du verbe *dominer* est la mer, tandis qu'en suivant la structure morphologique de la phrase, le sujet de référence serait plutôt les « sirènes ». Dans ce contexte, Carafa joue savamment avec le langage dans le but de construire une atmosphère lourde et incertaine parvenant à toucher directement le lecteur. Le périmètre des choses cède sous le poids d'une grammaire claudicante et trompeuse. D'une manière analogue, si Paolo Pintus ne parvient à dissiper le voile couvrant son passé, le lecteur, de son côté, se trouve dans une même condition d'impasse à cause d'une série de cassures, de fausses pistes contribuant au dépaysement stylistique.

À travers cet usage erroné du langage, l'écrivaine paraît bâtir les bases de sa propre disparition programmée. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le thème de l'oubli, du manque de mémoire, de l'impossibilité à narrer – à *écrire* – son propre passé, conditionne toute la vie du protagoniste. Ainsi, par un jeu inconscient – ou atrocement prémonitoire – Carafa annonce sa dissipation, non seulement physique (sa mort prématurée), mais aussi littéraire, en anticipant dans sa parole lacunaire et malheureuse, toute la caducité contenue dans les choses : destin ultime de chaque être humain. D'une manière analogue, ce même oubli thématique finit par pénétrer dans les mailles du discours en devenant partie intégrante de la construction littéraire. Par le biais de cette approche, nous observons que l'écrivaine suit les traces de Maurice Blanchot pour lequel l'oubli possède la capacité à garder un lien direct avec la parole. Cette dernière conserve, dans son potentiel sémantique, le pouvoir d'« accueillir l'oubli ». Ainsi, nous remarquons que l'oubli parvient à trouver « son repos dans la parole » (Blanchot, 1962 : 68) en faisant de cette dernière la matrice, le point de départ de tout discours. Il s'agit bien

³ « follia rabbiosa » ; « Mi era anche venuto in mente che si fosse esposto al tiro nemico con il proposito di farsi uccidere, poco prima della disfatta e del suo ritorno a casa. »

⁴ « Dietro, c'era una collina brulla battuta dai venti capricciosi del mare. Che il mare ci fosse, s'indovinava dal suono sordo e moltiplicato dagli echi delle sirene che, di tanto in tanto, alto come una torre, sovrastava il brusio delle macchine e i gridi dei ragazzi ».

évidemment d'une relation paradoxale qui mène jusqu'à l'effacement, à la perte de mémoire et à la désagrégation de tout langage.

D'un autre côté, en cherchant à déchiffrer la signification cachée – *oubliée* ? – dans le nom évocateur d'Oblenz – appellatif, par ailleurs, purement inventé – nous retrouvons un terme cher à la psychanalyse : celui d'oblativité. Oblenz donc, ville énigmatique et porteuse d'une mémoire insaisissable, garderait dans sa géographique sémantique le mot « oblatif », dérivé du latin « oblativus », désignant le caractère de tout ce qui est donné spontanément. En psychanalyse, ce terme correspond au plus haut niveau de développement affectif. Dit autrement, c'est la capacité à aimer sans rien demander en échange. En suivant cette interprétation, nous observons comment cette même caractéristique pourrait être propre à la ville natale de Paolo Pintus. Oblenz lui donne la vie, en quelque sorte elle le nourrit. Elle le produit sans opposer des freins et en lui laissant ensuite la liberté de partir. En effet, Pintus la quitte sans regret : « je pris la décision assez froidement, vers la fin du lycée, comme s'il s'agissait d'un prétexte : j'allais m'inscrire à la faculté de philosophie de Vallona et par conséquent je partirais l'automne prochain » (Carafa, 2020 : 29). Dans la volonté d'oublier sa propre ville natale, le protagoniste opère même un détachement forcé, comme s'il avait besoin de détester son passé pour pouvoir se reconstruire ailleurs : « [j]'avais besoin de haïr ce que j'allais quitter, mieux, j'avais besoin de ne rien laisser. Du moins, rien d'important » (Carafa, 2020 : 33). Mais malgré ce détachement haineux, Pintus revient dans sa ville natale de façon inattendue. Ce n'est qu'à Oblenz que le protagoniste parvient à trouver sa place en devenant psychanalyste dans le même hôpital psychiatrique (appelé, d'une manière paradigmatique, les « Toits Rouges ») qui était théâtre de ses rêveries enfantines.

Conscients que pour une psychanalyste le langage est, avant tout, une émanation de l'inconscient, nous avons la sensation que, pour Carafa, ce sentiment d'oblativité n'est qu'un prétexte lui permettant d'exprimer son point de vue sur son œuvre. Oblenz, alors, ne serait que le *symptôme* métalittéraire d'une précise posture d'écrivaine. Peu importe le succès, nous dit Carafa. Peu importe la possibilité d'être aimée ou reconnue : seule compte la capacité que nous avons à donner. En effet, avec une lecture rétrospective, nous avons la sensation que cette petite leçon d'éthique constitue le sens de ses pages, en devenant presque une clé de lecture nous permettant de saisir non seulement le caractère d'une œuvre, mais aussi le tempérament de son écrivaine. Carafa nous fait don de son livre et elle le fait sans attentes, sans rien prétendre en échange : ni le succès ni les prix, les critiques favorables ou encore les clameurs du public. En nous aventurant dans cette direction, nous pouvons même prolonger la réflexion en remarquant que ce roman de formation, fils lui-même de l'oubli, pourrait condenser dans sa construction hautement symbolique la notion même d'obsolescence. Carafa paraît ici anticiper les remarques des spécialistes, en choisissant elle-même de mettre l'accent sur un point critique pouvant s'avérer fragile. Car il est vrai que *La vie involontaire* possède une structure démodée, assez différente par rapport aux expérimentations linguistiques, militantes ou politiques proposées dans l'Italie littéraire des années 1970. Nous faisons référence, entre autres, à l'Italie du groupe '63. À l'Italie qui est fille des déformations linguistiques de Carlo Emilio Gadda ou de la langue *corsaire* de Pier Paolo Pasolini. C'est la même Italie qui arrive jusqu'à Italo Calvino, où l'élan vers une frontière postmoderniste visait au mélange de genres et proposait une littérature interprétée comme simple jeu « ironique ou parodique » (Luperini, 2002 : 895).

Compte tenu du contexte, à une première vue le texte de Carafa pourrait, effectivement, être qualifié d'obsolète car, dans sa structure, il subit les influences de la tradition littéraire de l'Europe centrale du début du siècle. La quête impossible de Paolo Pintus rappelle les tourments d'une série de personnages encore imprégnés des atmosphères du XIX^e, mais désormais projetés vers les angoisses existentielles typiques du XX^e siècle. Nous pensons aux romans de William Somerset Maugham et de Robert Musil ou aux ambiances immobiles et pathologiques décrites par Thomas Mann. Toutefois, le parcours de Pintus présente toutes les contradictions, les chutes, les vaines pérégrinations d'un homme contemporain, paradoxalement prisonnier de son passé et incapable de lire le monde qui l'entoure. Cet homme si ancré dans son époque est donc dramatiquement actuel ; à travers lui, nous avons l'impression que le siècle de la psychanalyse et du personnage fracturé n'a jamais cessé de nous interroger, de nous parler, même aujourd'hui. Ainsi Pintus, dans l'impraticabilité de ses choix, dans la fragilité de son identité poreuse, dans l'impossibilité à réaliser ce dont il avait rêvé est, finalement, un proche, un frère parlant notre même langue. Ce personnage-homme, pour reprendre la définition de Giacomo

5 « presi la decisione piuttosto freddamente, sul finire della scuola superiore, quasi si fosse trattato di un pretesto : mi sarei iscritto alla facoltà di filosofia di Vallona, e perciò sarei partito nel prossimo autunno ».

6 « Avevo bisogno di odiare quello che lasciavo, o meglio, di non lasciare nulla. Nulla d'importante almeno ».

Debenedetti, est celui qui nous indique du doigt, en nous figeant à notre incapacité à être, en nous clouant à nos manques. Celui qui nous rappelle que son histoire nous concerne et que sa manière d'agir est la nôtre, toujours la nôtre.

Nous observons donc comment cette *obsolescence-oblative* n'est qu'un prétexte que Carafa utilise consciemment pour créer un jeu métalittéraire. Son texte si enraciné dans le dispositif fictionnel d'un roman de formation du XX^e siècle, son texte *teinté* d'oubli et *tombé* dans l'oubli, conserve la qualité – le *don* – d'une proximité, d'une actualité inespérée. Ce chiffre stylistique et thématique constitue, sans doute, la clé de son succès. En tant que lecteurs, nous avons l'impression que Carafa nous a indiqué le chemin à suivre : son premier roman est, à tous les effets, son testament poétique.

2. Le langage comme symptôme d'une crise

2.1. Les *Toits Rouges* : synecdoque de la folie

Le roman de Carafa raconte l'histoire d'un jeune homme, Paolo Pintus, qui quitte sa ville natale pour étudier à la faculté de philosophie de Vallona. Ici, dans un contexte nouveau, seul dans un lieu qu'il ne connaît pas, le personnage est confronté à ses propres limites. Il découvre la réalité de sa névrose en tombant dans un état dépressif l'amenant à mettre en discussion toutes ses (fausses) certitudes. Après une période d'abrutissement physique et émotionnel, il finira par hasard – en suivant le cours de cette *vie involontaire* – à entrer en contact avec la psychanalyse qui, seule, pourra lui indiquer le chemin à suivre. C'est en effet grâce à cette pratique interprétée, dans le cas du roman, dans sa double acception de cure analytique et de parcours professionnel, que Pintus, une fois terminées ses études en psychologie, est embauché à l'hôpital psychiatrique d'Oblenz. Il s'agit du même lieu que, pendant son enfance, il appelait « i Tetti Rossi ». L'édifice n'était pas visible dans son intégralité. Depuis la colline, Pintus, encore petit, pouvait juste apercevoir la tache rouge des tuiles émergeant, un peu au hasard, à travers la verdure luxuriante :

Par-ci par-là, depuis la colline, on voyait émerger des tuiles au milieu de tout ce vert ; pour cela le lieu s'appelait « les Toits Rouges ». Simple comme cela : « les Toits Rouges » prononcé ainsi peut-être par pudeur, par respect ou par peur.⁷ (Carafa, 2020 : 17)

La notion de Toits Rouges est paradigmatique car, à travers l'usage de cette synecdoque, Carafa renvoie à la totalité d'un lieu qui n'est, ici, que simplement imaginé, perçu à travers le détail du toit. Le mystère reste intact, car le lecteur se trouve confronté, dès le début de la narration, avec une claire volonté d'obscurcissement des contours. L'hôpital n'est jamais nommé entièrement, il ne possède pas de nom propre et, aux yeux de Pintus, il conservera à jamais un halo mythique et en quelque sorte indéfinissable. C'est l'italianiste Domenico Scarpa qui a souligné comment la notion de « Toits Rouges » ne se résume pas en une simple figure de style employée par Carafa, mais elle résulte d'un héritage bien plus ancien renvoyant à un système de pensée déjà développé au début du siècle. En effet, c'est Corrado Tumiati, médecin, journaliste et poète qui dans un livre du 1931 – récompensé au Prix Viareggio et titré, précisément, *I tetti rossi. Ricordi di manicomio (Les toits rouges. Souvenirs d'un asile)* – raconte son expérience personnelle à l'intérieur d'un hôpital psychiatrique. Dans ce contexte, la synecdoque des toits rouges s'impose déjà dans le titre en mettant en lumière la proximité entre ce lieu de détention et l'image des tuiles. En effet, le livre de C. Tumiati montre comment cette appellation était déjà répandue à l'époque :

Rarement le peuple appelle l'hôpital des fous 'asile' o – encore moins – 'hôpital psychiatrique' selon la dénomination correcte fournie par les médecins. Le peuple préfère lui donner un nom plus serein ou pittoresque et il s'inspire du titulaire – saint, scientifique, bienfaiteur – ou des caractéristiques propres au lieu. Cette histoire de toits ou de murs « rouges » paraît l'avoir touché davantage alors qu'elle revient dans plusieurs régions et moi, pour ma part, je l'ai choisie sans faire

⁷ « Dalla collina si vedevano spuntare qua e là le tegole in tutto quel verde e perciò il luogo si chiamava "I Tetti Rossi". Solo così : "I Tetti Rossi" pronunciato non so se con pudore, o rispetto, o paura ».

aucune référence particulière à certains instituts ainsi appelés, mais plutôt par la vivacité – involontairement symbolique – de cette expression.⁸ (Tumiati, 1931 : VII)

Les raisons de cette synecdoque sont condensées dans la volonté collective de ne pas donner un nom technique à un lieu gardant, du point de vue social, une connotation sombre, difficile à accepter. C. Tumiati met l'accent sur le désir d'un oubli collectif, comme si le choix d'un appellatif plus « pittoresque » ou paisible pouvait en quelque sorte effacer la portée dramatique suscitée par la folie mentale. Le protagoniste de Brianna Carafa suit ce même chemin. Né à Oblenz, il est, par définition, fils de l'oubli. Ainsi, le choix d'effacer la réalité des Toits rouges n'est pas tout à fait volontaire. Paolo Pintus découvre rapidement que son grand-père était fou mais, étant le descendant d'une famille assez riche, il a pu éviter l'internement en restant vivre à la maison. Paolo n'a pas de mémoire sur son grand-père et quand il cherche à récolter des informations plus précises sur sa conduite, il se trouve confronté à un mur de réticence. Seule Maria, la domestique, parvient à lui donner quelques détails sur le mystère de sa maladie : « “Il criait toujours”. “Il criait ?” J'étais surpris et effrayé. “Pourquoi criait-il ?” [...] “Parce qu'il voyait des choses que les autres ne voyaient pas” [...] “Et qu'est-ce qu'il voyait ?” [...] “Toutes les misères du monde !” » (Carafa, 2020 : 21). Il résulte donc évident que Pintus opère, envers ce lieu, un procédé involontaire de refoulement. Car la folie présente de sa famille – le spectre d'un père qui s'est peut-être suicidé et d'un grand-père fou – finirait par entamer sa même intégrité mentale.

Pourtant, Pintus se présente dès l'adolescence comme un personnage pathologique. Il n'a pas de vocation particulière, il ne possède pas de désirs. Son malaise existentiel s'articule autour d'une ataraxie l'amenant à désirer le désir de l'autre. En effet, en suivant les rêveries de son copain Gabriele, il choisit de vivre une expérience qu'il qualifie d'exotique : quitter la ville natale pour entreprendre des études de philosophie dans la célèbre Université de Vallona. Mais ce projet n'appartient pas à Pintus : c'est le projet rêvé – impossible – d'un ami souffrant, à son tour, d'une pathologie collatérale à celle du protagoniste, à savoir l'ineptie. Gabriele incarne parfaitement le rôle de l'incapable, du paresseux se contentant d'imaginer une vie qu'il n'aura jamais le courage de vivre. Pintus rencontre le réel de sa condition d'aliéné quand, face à Gabriele refusant de partir pour un avenir qu'il a toujours souhaité, il s'aperçoit de la réalité misérable due à son manque de désir. Pour reprendre la théorisation de René Girard, cet élan manifesté par le protagoniste est, en vérité, le fruit d'un désir mimétique. Pintus est pris dans cette relation triangulaire, mais ce qui émerge n'est pas que la volonté de suivre les traces (imaginaires) de son ami. Désirer le désir de l'autre signifie, pour le personnage, espérer être désiré par l'autre. En suivant la fameuse expression théorisée par Jacques Lacan (« Le désir de l'homme est le désir de l'Autre ») Pintus cherche à se faire accepter par son ami, en suivant son propre parcours. C'est pour cela que, face au refus de Gabriele – « Pauvre Paolo [...], [m]ais tu n'as pas compris que je rêve, que j'ai le vice du rêve, c'est comme une drogue¹⁰ » – il se retrouve déconcerté et colérique : « Lâche ! Lâche !¹¹ » (Carafa, 2020 : 31). Dans ce changement de parcours, Pintus se perçoit dans sa solitude ontologique, dans son inutilité d'être humain. Dépourvu d'un guide, il devra faire face, seul, à son propre désarroi, à sa mélancolie congénitale l'obligeant à faire les comptes avec son propre passé.

Ainsi, les Toits Rouges ne sont plus, simplement, un lieu mystérieux, plongé dans la nébulosité de son passé : ils se présentent, à l'inverse, dans leur actualité déconcertante. Car le risque, pour le personnage, est de terminer ses journées derrière les murs de cet édifice insalissable et, pourtant, dramatiquement réel. Carafa construit ainsi un roman de formation circulaire. La formation de Paolo Pintus est, toutefois, une sorte de *dé-formation* en lien avec les caractéristiques que ce genre littéraire prend au cours du XX^e siècle. Le personnage étant fracturé ne peut plus suivre un chemin régulier. Et même si Pintus termine sa carrière – et donc sa formation – en revenant à Oblenz en tant que psychanalyste, il paraît avoir définitivement intégré le grain de sa propre folie :

⁸ « Raramente il popolo chiama l'ospedale dei pazzi 'manicomio' o – tanto meno – 'ospedale psichiatrico' come giustamente si vuole dai medici. Esso preferisce dargli un nome più sereno o più pittoresco e lo trae da quello del titolare – santo, scienziato, benefattore – o da caratteristiche del luogo. Questa dei tetti o dei muri “rossi” sembra averlo colpito di più se ricorre in varie regioni e io l'ho scelta senza alcun riferimento a determinati istituti così chiamati, ma solamente per la vivacità – involontariamente simbolica – dell'espressione ».

⁹ « “Gridava sempre”. “Gridava ?” Ero insieme sorpreso e spaventato. “Perché gridava?” [...] “Perché lui vedeva cose che gli altri non vedevano” [...]. “E cosa vedeva?” [...] “Tutte le miserie del mondo !” ».

¹⁰ « Povero Paolo [...] [m]a non hai capito che sogno, che ho il vizio di sognare, è come una droga ».

¹¹ « Vigliacco ! Vigliacco ! ».

[...] je vis un jeune, un garçon, avancer vers nous. [...] il s'appuyait sur un bâton : ou, pour mieux dire, il le poussait presque avec violence en pointant son extrémité dans l'herbe, en se hissant ensuite sur la pointe des pieds. Après, en levant le bâton, il restait presque immobile pour un instant [...] en murmurant sans cesse « Toi tu descends, moi je monte ». [...] « Qu'est-ce qu'il fait ? », demandai-je, en indiquant le garçon [...] « Ah, celui-là ? Rien, rien qui puisse avoir du sens [...] ». Mais moi, Paolo Pintus, malgré les apparences j'étais un enfant très obstiné. [...] il y avait une branche sèche [...] je la pris et je marchai [...] je m'élevais comme un oiseau et j'engloutissais l'air avec la bouche : j'avais une faim d'air terrible. Je ne savais pas, je n'avais jamais su que cette faim existait. [...] J'étais extrêmement attentif à chacun de mes gestes, aux mots que [...] je répétais : « Toi tu descends, moi je monte ». Et tandis que j'étais en train d'en saisir le sens, tandis que mon cœur était en train de se déchirer comme un chiffon ayant toujours enveloppé l'insoutenable, dernière vérité, je m'aperçus d'un rire strident derrière moi.¹² (Carafa, 2020 : 141-142)

Dans ce long passage, nous remarquons comment Pintus, une fois arrivé dans l'asile psychiatrique des Toits Rouges, finit par succomber définitivement à sa propre pathologie. L'observation de ce malade en train de répéter d'une manière presque obsessionnelle le geste d'un oiseau, l'amène à suivre cette même dynamique. Pour pénétrer dans le langage du patient, Pintus décide d'en imiter la posture, mais ce geste potentiellement curatif le plonge dans la réalité de sa propre labilité mentale. Le bâton qui s'effondre dans la terre humide du jardin devient ainsi la métaphore de sa propre disgrâce. Le personnage sombre, lui aussi, dans l'angoisse d'une impossibilité d'être. Toutefois, il garde une forme d'euphorie presque hallucinée : comme si la découverte de sa propre folie avait le pouvoir de le reconnecter à sa racine profonde. Dans la phrase longuement répétée – « Toi tu descends, moi je monte » – Carafa offre au lecteur l'énigme de ce roman insaisissable. Cette formulation mi-humaine, mi-animale, restitue le sens de l'absurdité du vivre, d'une incapacité à adhérer complètement à sa propre personne. Ainsi, le langage énigmatique des Toits Rouges finit par corrompre le protagoniste. Paolo Pintus se dévoile finalement dans sa réalité d'individu, en incarnant la sombre allégorie d'une folie annoncée. Lui aussi est devenu partie intégrante de l'engrenage qu'il cherchait à combattre. En pénétrant dans l'univers des Toits Rouges, il s'effondre définitivement dans la laceration de son non-sens.

2.2. Les métaphores d'une chute annoncée

Dans sa construction romanesque, Carafa choisit d'utiliser une série de métaphores dans le but de construire un dispositif narratif susceptible de témoigner, par le langage employé, le sens d'une dégradation existentielle. La parabole descendante de Paolo Pintus s'accompagne ainsi d'un usage de la parole interprétée dans sa fonction prémonitoire. À travers ses descriptions, l'écrivaine laisse émerger la réalité pathologique du protagoniste. L'écriture n'est plus interprétée dans son acception purement instrumentale à la narration. Mais elle devient le support tangible permettant de témoigner d'une douleur congénitale. Elle se fait corps, épiderme graphique, tissu souffrant capable de restituer l'authenticité d'une pathologie de la conscience. Ainsi, les symptômes de Pintus au lieu d'être racontés par le développement romanesque, s'attachent aux images littéraires. La métaphore est l'instrument utilisé pour témoigner d'un état de frustration et de déclin émotif. Dans ce paragraphe, nous chercherons à analyser comment, par le biais de ces figures de style, Carafa parvient à transférer la réalité émotionnelle du personnage sur la nature, sur l'environnement, ou sur les proches qui deviennent, en quelque sorte, les miroirs déformateurs susceptibles d'offrir la réverbération d'un état psychologique précis.

¹² « [...] vidi un giovane, un ragazzo, avanzare verso di noi. [...] si appoggiava a un bastone : o meglio ne premeva quasi con violenza l'estremità sull'erba, sollevandosi sulla punta dei piedi. Poi, sollevando il bastone, restava per un momento immobile [...] mormorava incessantemente « Tu vai giù, io vado su ». [...] « Che fa ? » chiesi, indicando il ragazzo [...] « Ah quello lì ? Niente, niente che abbia senso [...] ». [...] Ma io, Paolo Pintus, ero malgrado tutte le apparenze, un bambino molto ostinato. [...] c'era un ramo secco [...] lo afferrai e marciai [...] mi sollevavo come un uccello e inghiottivo l'aria con la bocca : avevo una terribile fame d'aria. Non sapevo, non avevo mai saputo che esistesse questa fame. [...] Ero estremamente attento a ogni mio gesto, alle parole che [...] ripetevo : « Tu vai giù, io vado su ». E mentre stavo per afferrarne il significato, mentre il cuore mi si stava lacerando come uno straccio che avesse sempre avvolto l'insostenibile, ultima verità, sentii un riso stridulo dietro di me ».

Peu avant de quitter Oblenz pour s'installer à Vallona, Pintus remarque la roseraie de sa tante Beatrice : « Et par un pur hasard, même la roseraie de ma tante Beatrice fut détruite par des aphidiens verts et insidieux qui dévorent tous les bourgeons¹³ » (Carafa, 2020 : 33). Les roses, dans leur magnificence intacte, sont littéralement dévorées – remâchées, détruites – par des insectes portant, dans leur voracité insatiable, la cruauté des cannibales. Ces fleurs endommagées paraissent constituer le chant funèbre accompagnant la mort de la tante. Plus précisément, elles s'insèrent dans un contexte de rupture : Pintus quitte Oblenz dans l'espoir de pouvoir se réinventer, en devenant l'artisan de son nouveau destin. Toutefois, la vue de ces roses atrocement abimées fonctionne en guise de signe prémonitoire. Le jardin de la tante se présente alors comme la métaphore d'un déclin annoncé. En outre, dans cette image de déchirement nous avons l'impression que Carafa adresse un message au lecteur. Elle montre que même la beauté la plus irrévérencieuse – celle des fleurs ou celle, prometteuse, de la jeunesse de Pintus – pourrait être attaquée par un mal sans nom, invisible et potentiellement inoffensif, comparable au travail minutieux d'un insecte qui, dans son innocence apparente, parvient à anéantir une roseraie entière.

D'une manière analogue, certaines attitudes propres aux étudiants rencontrés par le protagoniste, les mots des professeurs de philosophie ou encore l'état d'âme de certains amis, finissent par être les métaphores d'une condition psychologique touchant directement Pintus. Le professeur Bastovich – considéré par Thomas, un étudiant, un « vieil idiot¹⁴ » – prononce, dans ce sens, une phrase paradigmatique : « souvenez-vous de ceci : tout ce que nous avons appris, nous pouvons toujours le désapprendre. C'est ce qui nous montre l'histoire de la société ainsi que les malades mentaux¹⁵ » (Carafa, 2020 : 38). Désapprendre à l'instar d'un fou, c'est précisément ce qu'il arrive à Pintus. Après avoir cru connaître son désir, il découvre de ne rien savoir sur soi-même. Ayant suivi le chemin tracé par son ami d'enfance Gabriele, le protagoniste se retrouve dans un gouffre où il n'arrive plus à se définir : ses contours émotionnels sont devenus, soudainement, poreux. Tout lui échappe. Son ignorance posthume devient ainsi le symptôme le plus manifeste de son malaise psychologique. Carafa, à travers l'enseignement du Monsieur Bastovich, installe un jeu spéculaire avec le protagoniste. Car le langage fortement allusif du professeur fonctionne, dans ce sens, comme une double métaphore. Il ne faut pas se contenter de lire cette affirmation comme une donnée toute faite. En vérité, le message du professeur cache un message plus profond. Désapprendre signifie, finalement, que chaque être humain est soumis à ce mécanisme pervers où rien n'est acquis pour l'éternité. Mais si l'étudiant peut toujours désapprendre ce qu'il a étudié, l'homme quelconque, se croyant immunisé contre la maladie mentale, peut sombrer à tout moment dans les mailles de la folie. Tomber malade signifierait, alors, revenir à un état prélogique, retourner à la condition d'un enfant : perdre la mémoire linguistique, glisser dans l'aphasie à l'instar du grand-père de Pintus, condamné à crier faute de pouvoir s'exprimer correctement. Toutefois, nous remarquons comment, dans le cas du protagoniste, ce même oubli ne peut que le conduire – d'une manière totalement hasardeuse – à son propre passé : à son oubli à lui. Cette condition d'amnésie n'est pas le signe, banal, de sa pathologie nerveuse. Au contraire : elle anticipe la parabole du personnage contraint, malgré lui, à revenir sur ses pas. C'est en effet dans la terre de l'oubli par excellence – la fameuse Oblenz – qu'il trouvera la clé finale de son malaise psychique. Oublier, alors, n'est qu'un moyen pour se reconnecter à soi-même, pour faire les comptes avec son propre passé, en acceptant les traces de sa propre démence comme la manifestation tangible de sa racine familiale. Pintus ne peut comprendre son histoire que par les événements dramatiques de sa famille : un grand-père fou, un père suicide, une mère mystérieuse, peut-être menteuse, morte après l'avoir mis au monde. L'oubli pesant sur son passé – l'oubli enveloppant sa ville natale – est un oubli qui touche, finalement, à sa fracture d'individu. Désapprendre, alors, signifierait avoir la force de se re-raconter sa propre histoire – c'est d'ailleurs le principe de toute psychanalyse – et c'est ce que Pintus va faire. L'enseignement du professeur Bastovich doit donc être compris à l'inverse : il faut pouvoir désapprendre. Il faut sombrer dans l'oubli pour pouvoir lire sa propre histoire et pouvoir ainsi la comprendre.

En poursuivant sur ce chemin, nous nous apercevons aussi que le silence du psychanalyste de Pintus, le docteur Schleibacher, cache, en vérité, un double sens. Si son rôle analytique lui impose de « faire le mort » pour permettre à la parole du patient de se formuler, il est vrai aussi que dans sa démarche

¹³ « E il caso volle che anche i rosai di zia Beatrice venissero distrutti in quel periodo dagli afidi verdi e insidiosi, che ne divorarono tutte le gemme ».

¹⁴ « vecchio idiota ».

¹⁵ « ricordatevi di questo : ciò che si è imparato si può anche disimparare. Ce lo dice la storia della civiltà, ce lo dicono i malati mentali ».

humaine son silence est porteur d'un caractère mesquin et douteux. Pintus découvre que l'homme entretient une relation clandestine avec Mademoiselle Holbein : la vieille et riche dame qui l'héberge. Mais cette dernière, malgré les apparences, se révèle porteuse d'une forme de névrose assez aiguë se manifestant par sa naïveté excessive, son besoin de revendiquer une chasteté apparente ou sa volonté à fuir les discours particulièrement francs ou épineux. Pintus, choqué par cette nouvelle, décide alors d'interroger son psychanalyste mais ce dernier, contre toute attente, nie les faits. En outre, le protagoniste réalise aussi que le professeur Schleibacher entretient une deuxième relation clandestine, cette fois-ci avec sa secrétaire. La jeune femme avoue au protagoniste que le docteur est un lâche, un homme sadique et cruel qui l'obligerait même à avorter dans le but de cacher leur liaison. Ainsi, les dernières certitudes de Pintus concernant la probité du genre humain s'effondrent :

[...] il tut, mais derrière moi je m'aperçus de sa présence, muette et hypocrite. Voulait-il savourer mon ignorance ou plutôt me punir du fait que j'avais douté de lui ? Ou existe-t-il un autre silence, le véritable, celui du mur des « Toits Rouges » d'Oblenz, un silence fait d'absence, de contradictions et d'émissions et, enfin, d'un tourbillonnement aveugle d'échardes chez l'homme ?¹⁶ (Carafa, 2020 : 111)

Le silence du psychanalyste prend donc une double acception. D'une part, il y a l'obligation du silence, nécessaire pour la mise en place de la thérapie. Mais, d'autre part, il existe bien un deuxième silence : celui de l'être humain dévoilant, malgré lui, sa fracture, sa propre réalité misérable. Pintus a besoin de cette révélation, car il doit démythifier son psychanalyste : il a besoin de le reconnaître en tant qu'être humain pour pouvoir accepter la dure réalité du monde.

Il existe enfin une dernière image, traduisant la complexité psychologique dans laquelle se retrouve le protagoniste. À la fin du roman, quand Pintus parvient enfin à dépasser le mur des Toits rouges en pénétrant dans son jardin, il s'aperçoit que l'image enfantine qu'il gardait dans sa mémoire ne correspond pas à la réalité des faits :

Je dis : « Une fois, il y avait beaucoup de fleurs ». [...] À l'horizon, des silhouettes indolentes et silencieuses flânaient. Sur les murs des pavillons, il manquait des plaques de plâtre. Cela semblait à un lieu bombardé. [...] Il fallait récupérer l'ancien faste, il n'y avait pas de doute. Le jardin devait être comme je le voulais, humide, fleuri, mystérieux, avec ses coins d'ombre, ses tâches pour se cacher, ses fossés pour mourir.¹⁷ (Carafa, 2020 : 140)

Le choc émotionnel de Pintus est immense, car l'image figée dans sa tête n'a rien à voir avec la réalité qui l'entoure. Le jardin devient donc la métaphore d'une existence. Mieux : il représente, *in fine*, le sens du devenir adulte. Les proportions du passé, liées à la jeunesse, doivent être redimensionnées pour s'adapter à la cruauté du monde, pour se plier à son côté morne, arriviste, sans perspective. Si la jeunesse conserve dans sa saison potentiellement édenique l'espoir d'un demain plus juste, l'âge mûr oblige les êtres humains à se confronter avec l'ingratitude d'un univers semblant avoir perdu tout espoir, tout projet, toute possibilité de création. Ainsi, la métaphore du jardin constitue la dernière étape de cette histoire de dé-formation. Grandir signifie pouvoir lire le monde de l'enfance pour ce qu'il représente réellement : les Toits Rouges perdent leur côté chimérique et révèlent toute la brutalité d'un quotidien violent, où les malades, abandonnés à eux-mêmes, errèrent sans une destination précise, où le jardin n'est qu'un lieu privé de son charme féerique, montrant sa géographie aride à l'instar d'un champ de bataille. Voir, observer le réel, signifie donc dévoiler le monde, le percevoir – en suivant l'enseignement d'Eugenio Montale – dans sa réalité d'objet insensé et cruel se déguisant dans le but de permettre à l'être humain de supporter son existence : « le néant dans mon dos, le vide derrière / moi, avec une terreur

¹⁶ « [...] tacque, sebbene ne avvertissi la presenza, muta e infida dietro di me. Voleva assaporare la mia ignoranza o punirmi del fatto che avessi dubitato di lui ? O esiste anche un altro silenzio, quello vero, quello del muro dei "Tetti Rossi" di Oblenz, fatto di assenza, di contraddizioni e di elisioni, e insomma di un cieco turbinio di schegge nell'uomo ? »

¹⁷ « Dissi : "Una volta c'erano tanti fiori". [...] In lontananza si vedevano aggirarsi figure indolenti e silenziose. Alle facciate dei padiglioni mancavano pezzi di intonaco. Sembrava un luogo bombardato. [...] Bisognava riportare tutto al fasto di prima, non c'era dubbio. Il giardino doveva essere come io lo volevo, umido, fiorito, misterioso, con le sue gallerie d'ombra, le macchie dove nascondersi e i fossi in cui morire ».

d'ivrogne¹⁸ » (Montale, 2006 : 42). À l'instar de l'homme sartrien, condamné à toucher à sa vérité par le biais d'un autre, Pintus ne perçoit sa médiocrité, ses manières autoritaires, la vacuité de ses rêveries juvéniles, qu'à travers la rencontre avec son passé, incarné, dans ce contexte, par un jardin ravagé, si loin de son imaginaire enfantin.

3. Métalittérature de l'angoisse

Nous avons constaté comment la crise du protagoniste finit par empoisonner la structure même du tissu littéraire en donnant lieu à une authentique pathologie de la parole. Cette dernière, se retrouvant dans l'impossibilité de traduire la vérité d'une souffrance, sombre dans ce qui est considéré comme le pire des maux pour Carafa : l'inaction, le silence ou, pour paraphraser le nom de la ville d'Oblenz, l'oubli et la dissipation de sa propre personnalité. L'auteure joue donc avec le double statut de son texte littéraire : d'une part elle raconte la souffrance psychologique de son protagoniste et d'autre part, elle cherche à restituer par la forme écrite sa symptomatologie. En suivant cette réflexion, nous remarquons comment le roman, traversé par de nombreuses allusions et des figures de style, donne lieu à une authentique rhétorique de la crise. Cette dernière se définit, toutefois, par le biais de son absence, par l'impossibilité à traduire parfaitement la réalité du protagoniste. En effet, Carafa choisit délibérément de laisser des zones obscures. Elle le fait à travers l'apostrophe, une forme de réticence empêchant les lecteurs de combler les lacunes contenues dans l'histoire de Pintus. Le procédé est assez simple. L'écrivaine avance par allusions : elle fait croire, elle laisse supposer qu'un certain événement se soit passé, mais elle ne donne pas une confirmation précise, en glissant constamment vers d'autres sujets, d'autres réflexions du protagoniste. Elle contribue ainsi à instiller, chez le lecteur, un sentiment d'incomplétude et de manque.

Comme toute parole analytique, le roman se fait le porte-parole d'une réelle impossibilité de déchiffrement. L'herméneutique contemporaine s'effondre face à cette narration ; toute interprétation serait un acte d'imprudence, un geste abusif voulant imposer une grille dogmatique sur une structure échappant sans cesse à toute définition. Mais c'est précisément dans ce caractère déchiré et manquant que nous nous apercevons du pouvoir métalittéraire du roman. Car deux lectures sont possibles. La première est celle du curieux tentant, à travers les indices disséminés tout au long de la narration, de reconstruire le passé du protagoniste dans le but de justifier ses choix, ses impudences ou ses chutes. La deuxième est celle de l'analyste – et, il nous semble, c'est la perspective que Carafa nous suggère – à savoir celle reconnaissant l'incompatibilité entre la parole et le désir. En effet, comme nous le rappelle Massimo Recalcati en reprenant l'enseignement de Jacques Lacan, l'analyste ne peut pas accéder à la révélation permettant la fusion entre le signifié – à savoir la représentation mentale d'une chose – et le signifiant, donc l'image acoustique d'un mot. Car l'union entre ces deux plans est à chaque fois interdite par la présence – par la structure même – du langage. Ainsi, la parole ne peut plus être considérée dans sa plénitude, mais elle révèle plutôt son statut d'objet vide. En suivant cette piste, nous comprenons que « le seul régime possible pour la parole est celui de la parole vide, incompatible avec le désir inconscient du sujet¹⁹ » (Recalcati, 2011 : 198). Le besoin de déchiffrer un texte ou un objet subit, ainsi, une sorte de déviation. Il s'agit d'un véritable déplacement conduisant à une dislocation allant au-delà de la volonté du sujet.

Dans cet enseignement psychanalytique, nous retrouvons la vérité subjacente au texte de Carafa. L'impossibilité à tout déchiffrer est, nous l'avons vu, manifestée dans plusieurs passages du livre. Le geste de l'oiseau, imité par Pintus à la fin du roman, en est un exemple éloquent. De la même manière, la réalité sur la folie du grand-père reste confinée aux seules déclarations de Maria, la bonne : « il criait ». L'écrivaine s'amuse ainsi à créer de fausses pistes dans le but de confondre le lecteur en restituant, à travers le processus métalittéraire, la confusion psychique vécue par le protagoniste. L'épisode de la missive en constitue un exemple supplémentaire. Un jour Pintus reçoit une lettre de la part de l'oncle Ulderico, son parrain, l'homme qui s'est occupé de lui après la mort de sa mère. Mais cette missive contient un problème, un indice. Le signifiant de la lettre empêche toutefois de toucher à son sens profond, car c'est encore une fois le langage qui fait barrage :

¹⁸ « il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco ».

¹⁹ « l'unico regime possibile della parola sarà quello della parola vuota, ovvero della parola incompatibile con il desiderio inconscio del soggetto ».

Mais qu'est-ce qu'il y avait dans la lettre, je ne me souvenais plus, quelque chose que soudainement me réveilla le doute à l'instar d'un cri naissant des viscères : peut-être que l'oncle Ulderico s'était insinué comme une bête immonde dans son lit [de la mère, ndt]. Certainement, d'une manière sournoise, il avait fait plusieurs fois allusion à ce même secret ou, au moins, il avait fait en sorte de me le faire soupçonner.²⁰ (Carafa, 2020 : 66-67)

Face à l'incertitude, le lecteur – tout comme le critique littéraire – ne peut que chercher à combler le manque de cette information. Toutefois, en suivant le schéma de Carafa, c'est justement ce qu'il ne faut pas faire. Le texte fonctionnant comme le discours d'un patient (c'est l'histoire pathologique de Paolo Pintus) il doit être lu sans la prétention de démasquer les zones obscures – l'écrivaine, faisant référence au jardin de la clinique, parle justement de « coins d'ombre » – sans la volonté d'explicitier le sens caché. Il faudrait plutôt, comme le suggère Massimo Recalcati, indiquer le « point [où] il existe une densité, une insistance de sens²¹ » (Recalcati, 2011 : 199). Comprendre *La vie involontaire*, signifie donc accepter ses incertitudes, sa symbolique volontairement cruelle, son parcours circulaire qui, tout en donnant l'impression de sauver le protagoniste à travers sa réussite professionnelle, l'enfonce dans le marécage d'un retour à l'identique où la folie parentale devient son quotidien.

Il existe enfin un dernier élément contribuant au dépaysement du lecteur. Nous avons vu comment Carafa, après avoir posé les bases de sa narration, paraît nous fournir une clé de lecture. Toutefois, cette même perspective est douteuse, car l'écrivaine, à travers la superposition des plans romanesques et métalittéraires, contribue à mettre en discussion toute tentative de stabilité. Dans un passage du roman, Paolo Pintus sort de son contexte narratif à travers une métalepse où il réfléchit, pour la première fois, à son écriture :

J'aurais pu écrire sur le fait qu'il n'était pas nécessaire d'écrire. Voici le point de la question. Mais tout cela on l'a écrit en une seule ligne. Ceci est le silence. Et moi, en effet, j'aspirais au silence, à un voyage dont il ne restait pas de traces.²² (Carafa, 2020 : 83)

Le désir suprême est donc celui de sombrer dans l'inaction complète : le scénario qui se dépeint devant Pintus est la mort de toute possibilité d'expression. Seul le silence – la page blanche – possède le pouvoir de restituer la vérité d'une condition existentielle. À travers cet aveu, Carafa transforme son texte en un immense point d'interrogation. La littérature est contrainte à déposer ses armes, dévoilant son impuissance face au signifié. Ne pouvant restituer par le biais du langage la réalité d'une condition humaine, elle préfère ne rien faire, ne rien dire. Elle se contente alors d'observer le néant d'une parole vide qui – dans sa formulation impossible – revendique, au moins, sa sincérité dépouillée de toute surinterprétation.

La pathologie de Pintus, son aphasie ainsi que son ataraxie concernant sa propre vie, infecte définitivement la forme romanesque. Cette dernière, condamnée au spectre de la tromperie, se replie sur elle-même : impuissante. Dans son cri malheureux concernant la fragilité de tout discours sur soi – soumis, sans cesse, aux lois implacables de l'interprétation et d'une médiation inefficace – Carafa accepte sa condition d'aliénée vis-à-vis de sa propre parole, en annonçant, par le biais de Pintus, sa conception de la littérature. Dans cette volonté à effacer les traces, à ne pas faire confiance à ce que nous avons devant les yeux, elle admet l'absurdité de sa posture en nous faisant comprendre que oui, elle a écrit, mais elle aurait aussi pu se taire. Malgré les indices, le langage imagé, l'importance de se concentrer sur tout ce qui est « dense » ou digne de réflexion, la littérature, nous apprend Carafa, échappe à toute définition. Mais s'enliser dans l'oubli – en suivant son parcours d'auteure effacée – n'est pas une défaite. Car dans cette parole frôlant le vertige de la compréhension et s'effondrant dans l'abîme du silence, le roman s'expose à son geste le plus subversif : suggérer l'indicibilité de la souffrance pour ensuite implorer dans l'*obsolescence* de son dispositif créatif.

²⁰ « Ma cosa c'era scritto nella lettera, non ricordavo bene, qualcosa che a un tratto mi svegliò il dubbio come un grido dalle viscere : forse lo zio Ulderico s'era insinuato come una bestia immonda nel suo letto [della madre, ndt]. Di certo aveva alluso più volte, subdolamente, a questo segreto o, per lo meno, aveva fatto in modo che lo sospettassi ».

²¹ « punto [dove] c'è una densità, un'insistenza di senso ».

²² « Avrei potuto scrivere che non c'era bisogno di scrivere. Questo era il punto. Ma questo si scrive in una sola riga. Questo è il silenzio. E io, appunto, al silenzio anelavo, a un viaggio di cui non restassero tracce ».

Bibliographie

Sources primaires

BRIANNA, Carafa, 2020, *La vita involontaria* [1975], Roma, Clquot Edizioni.

—, 1957, *Poesie*, Roma, Carucci.

—, 1978, *Il ponte nel deserto*, Torino, Einaudi.

Articles et documents sur Brianna Carafa

CAMINITO, Giulia, 19 août 2020, « Brianna Carafa, scrittrice riscoperta », in *Il Manifesto*.

CASADEI, Alberto, 11 juillet 2020, « Il bravo psicanalista uccide il passato perché non gli rovini il presente », in *La Stampa*.

GASPARI, Ilaria, 2020, « La vita involontaria di Brianna Carafa, ovvero dei libri che emergono dall'oblio di una bancarella », in *Limina rivista*, Comma 22.

GIANNETTA, Eugenio, 26 juin 2020, « Paolo di Paolo, il fotografo che immortalò una generazione di sognatori », in *Harper's Bazaar*.

RAICULTURA, juillet 2020, *La vita involontaria di Brianna Carafa secondo Ilaria Gaspari* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2020/07/La-vita-involontaria-di-Brianna-Carafa-secondo-Ilaria-Gaspari-282c734c-61a1-472a-a920-43bc9dededf3.html>

TOSCANO, Anna, 2 septembre 2020, « Brianna Carafa o della qualità narrativa », in *minima&moralia*.

Textes critiques

BLANCHOT, Maurice, 1962, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

DEBENEDETTI, Giacomo, 2016, *Il personaggio uomo* [1970], Milano, Il Saggiatore.

GIRARD, René, 1977, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Grasset.

LACAN, Jacques, 1999, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».

LUPERINI, Romano, 2002, « La poetica dell'ultimo Calvino : il Postmoderno, l'intertestualità e la metatestualità », in LUPERINI, Romano, CATALDI Pietro, MARCHIANI, Lidia et al., *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Vol. 3 : Dal Naturalismo al Postmoderno*, Palermo, Palumbo.

MONTALE, Eugenio, 2006, *Tutte le poesie* [1984], Milano, Mondadori.

MORETTI, Franco, 1999, *Il romanzo di formazione* [1986], Torino, Einaudi.

RECALCATI, Massimo, 2014, *La forza del desiderio*, Milano, Qiqajon.

RECALCATI, Massimo, 2011, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, Bruno Mondadori.

SARTRE, Jean-Paul, 2017, *L'être et le néant* [1943], Paris, Éditions Gallimard.

TUMIATI, Corrado, 1931, *I tetti rossi. Ricordi di un manicomio*, Milano, Fratelli Treves Editori.