

Jackie LUCCHINI

**MARIE SUSINI :
LA RÉCLUSION SOLITAIRE**

"Je n'ai jamais eu le mal du pays. Dès que l'avion approche de la Corse et que brutalement elle est là, âpre, sinistre, ma gorge se serre, j'ai envie de fuir sur le champ". Décidément, la nostalgie n'est plus ce qu'elle était. Celle de Marie Susini, qui hante toutes les pages de "La Renfermée la Corse", a un arrière goût bien douloureux. Pourtant, depuis son premier roman, *Plein Soleil*, publié en 1953, tous les chemins de son œuvre mènent à la Corse : même quand l'espace semble s'ouvrir vers de plus lointains horizons, quand les lieux s'affublent de masques étrangers, c'est toujours l'île qui se donne à lire, à travers des signes reconnaissables entre tous. Et si la Corse apparaît sous la plume de Marie Susini comme une terre "invivable", le regard de la romancière témoigne cependant de la fascination irréprensible, et de l'intensité du lien charnel qui l'unit à cet espace. Mais ce n'est qu'une fois l'île mise à distance qu'elle peut être dite, que la réappropriation peut s'accomplir.

"Jamais je ne vois la Corse aussi bien, jamais je ne me sens aussi près d'elle que lorsque je suis à Paris où j'ai choisi de vivre, loin d'elle" : pour Marie Susini, le salut est dans la fuite. Et tous ses personnages, comme ceux d'Angelo Rinaldi, répètent, d'un roman à l'autre, la nécessité du départ, article premier de la survie. Ceux qui n'ont pu s'exiler sont tous voués à un sort tragique, et condamnés de fait : soit au calvaire de la réclusion forcée, dans une société qui met toute vie sous l'éteignoir, soit à l'exclusion sociale, plus douloureuse encore.

L'insularité est évoquée par Marie Susini de façon plus oppressante encore que par Rinaldi. Deux raisons à cela : l'espace villageois qu'elle met en scène est plus restreint que l'univers urbain de l'écrivain bastiais, et la claustration des femmes, propre au monde méditerranéen traditionnel, renforce la thématique de clôture. Autour des héroïnes susiniennes, l'île-prison se referme impitoyablement en cercles concentriques. Dans "La Renfermée", la romancière se souvient avec angoisse de cette séquestration qui fut la sienne aussi : "J'ai été comme un oiseau

en cage dans mon enfance, enmurée dans ma condition de fille, prise à l'intérieur de cette cellule aux règles rigides qu'est la famille méditerranéenne, prise elle aussi dans l'ilot du village, bouclé sur lui-même, dans un pays tout naturellement isolé, barricadé par la mer". Mais si, dans l'univers rinaldi, l'enfermement secrétait décadence et "perversions" de tous ordres, dans le monde de Marie Susini, la Loi garde toute son emprise. L'autisme moral traditionnel, dont la romancière renvoie une vision mythique, par-delà la dénonciation qu'elle en fait, apparaît comme l'exact contrepoint du moralisme d'apparat primant chez Rinaldi. Le glissement de l'un à l'autre témoigne de la rupture d'un monde ancien, que certains signes avant-coureurs annoncent déjà dans l'œuvre de Susini : la menace obscure qui pèse sur son univers trouve peut-être là, en partie du moins, son explication.

Pourtant, si la société que décrit la romancière est en passe de basculer, si bientôt il n'en restera que la dépouille, le "néglatif", et ces risibles fétiches que vilipende Rinaldi, ses valeurs sont encore bien ancrées dans l'univers susinien. Se confronter en tous points à la Loi, "pour ne pas se mettre dans la bouche des gens" en est la règle première. Ceux qui ne la respectent pas sont systématiquement marginalisés, exclus, à jamais *disgraziati*. Il existe deux sortes de parias, dans ce monde clos sur lui-même : les Corses qui ont enfreint le Code du lieu, comme Corvarna, femme d'un prêtre défroqué, et les étrangers qui ne connaissent pas les règles de cet univers, comme Sylvie, l'épouse continentale de *La Fiera*. Exemple tragique de l'ostracisme local, cette dernière paiera de sa vie son altérité.

Au centre de ce huis-clos villageois qui rejette avec violence l'autre, un nouveau cercle se dessine : celui du "clan", qui prend ici une dimension plus familiale que politique. La gardienne de cet espace, c'est la Mère. Marie Susini renvoie de cette "mamma" traditionnelle une image exclusivement tyrannique. Castratrice par excellence, elle est celle qui aliène les fils, comme Tehacha, de *La Fiera*, qui aime tellement sa mère qu'il n'a jamais voulu se marier, et détruit les filles, par les interdits dont elle les accable. Clouées par son "regard qui cingle comme un fouet, ce regard qui met en croix" les jeunes filles n'arrivent pas à vivre devant "cette mamma qui aime les choses graves et boit toute joie, qui par son aridité, aspire la jeunesse comme une éponge".

De fermeture en fermeture, se dessine à travers la prose grave de Marie Susini un univers oppressant, sur lequel l'omniprésence d'une religion exaltant la douleur et la résignation appesantit le tragique. Le silence en est la règle, Dieu – ou le destin – le maître, et la Mort une menace que tout rappelle : les cyprès qui bornent l'espace, les mots et les non-dits, les gestes et les regards, le soleil aussi, "vide et cruel" qui pour Marie Susini comme bien des écrivains méditerranéens, évoque plus la douleur que la joie de vivre.

Où trouver l'issue ? Comment en finir avec cette réclusion cauchemardesque ? Par l'exil sans doute vers l'ailleurs de la ville, ou du continent : c'est le choix, réalisé ou rêvé seulement, de nombreux personnages. Mais si la fuite est le seul recours, le vie loin de l'île est pressentie, dans plusieurs romans, comme tout aussi invivable. Et le retour, inéluctable au bout du compte, renforce encore le sentiment de malaise que suscite l'île. Durant l'absence en effet, le temps a fait son œuvre, et les exilés se retrouvent en décalage devant un monde qui a changé sans eux : l'héroïne des *Yeux Fermés* découvre, à la place de la demeure familiale, un hôtel, et dans l'espace brisé ne résonnent plus que "les voix de l'enfance perdue".

D'autres échappatoires demeurent pourtant : l'oubli du lieu ancien, l'abolition de la mémoire en est une. Telle est la blessure – libératrice ? – dont souffre Anna Livia, qui ne connaît qu'à travers la nostalgie et la monotonie d'une voix aimée "ce pays jamais nommé, proche ou lointain, elle ne savait, où seul comptait le mouvement lent du ciel sur la terre". Elle va pourtant se mettre en route vers lui, mue par un élan irrépressible. Le retour va finalement s'accomplir, par la transgression, un inceste plus rêvé que vécu peut-être, entre Anna Livia et son père. Ce rapport incestueux doit moins se lire ici comme un exorcisme face à l'ordre moral rigide de l'île que comme un retour symbolique vers l'origine, un désir de reprendre ses marques, de retrouver son nom et son identité : "En entendant son père, il lui semblait que déjà elle était passée par là, qu'elle connaissait depuis longtemps ce pays dont elle ignorait le nom, (...) dans un temps hors du temps". Mais son père mort suicidé, Anna Livia est rendue au néant. Son échec semble illustrer l'impasse dans laquelle se retrouvent les insulaires exilés, pour qui l'oubli comme le souvenir, le retour comme l'exil s'avèrent impossibles. Le voyage se termine sur une vision d'Anna Livia, "tournant indéfiniment dans un cercle qui n'aurait aucune issue, cherchant quoi, elle ne savait, dont l'essentiel était peut-être simplement d'être en chemin". "Être en chemin" : au-delà des fausses solutions, là est finalement le salut véritable, qui permet tout à la fois d'exorciser la hantise de l'immobilité qu'évoque l'île, et de retrouver les sentiers perdus de la mémoire. L'écriture seule rend possible cette quête de soi, et l'ouverture du lieu premier, la dislocation de cette identité trop repliée sur elle-même.

Au fil des œuvres, Marie Susini va, pour ce faire, construire une esthétique de l'errance. Progressivement, la Corse en tant que telle, va disparaître de son espace romanesque, ouvert de plus en plus largement sur la Méditerranée. Noms et lieux, évoquant tour à tour, ou tout à la fois, l'Italie, l'Espagne et l'Algérie, créent un univers éclaté, où se trouve conjuré l'enfermement. Pourtant, l'île occultée se laisse entrevoir à travers les différents masques.

L'écriture va, elle aussi, dire en même temps l'errance et l'origine cachée, mais que tout désigne. La segmentation propre à la phrase susiniennne, le choix d'une construction qui rompt la linéarité chronologique, l'apparent relâchement formel forgent une écriture qui paraît rompre les amarres syntaxiques et emporter le lecteur vers une obscure destination, au fil des pages et des œuvres plus lointaines, plus mystérieuses. La composition et la tonalité, plus proches de la poésie que de la prose, l'enchevêtrement entre rêve et réalité, présent et passé, donnent à l'univers susinien une dimension de non-lieu, perdu hors de l'espace et du temps.

Pourtant, cette écriture de l'errance prend sa source dans la langue natale. Elle est balisée d'indicateurs stylistiques propres au corse. Cela est évident dans les premiers romans, moins net par la suite, où les références directes à la langue maternelle de Susini disparaissent : mais c'est toujours le jeu entre les deux niveaux linguistiques, le corse et le français, qui donne son rythme particulier à l'écriture, et une tonalité étrange à cet univers, où résonnent des échos multiples. Le procédé de répétition en particulier, propre à la syntaxe corse, renvoie à ce temps de l'éternel retour, qui est celui du mythe, dont participe pour Marie Susini l'espace insulaire. La composition romanesque surenchérit là-dessus : elle est marquée en effet, par la circularité, qui crée le tragique propre à l'univers susinien. "Ainsi c'était déjà là. C'était là avant que de se faire". Ces mots, qui ouvrent le dernier roman de Marie Susini, disent la fatalité qui règne dans ce monde où tout est inscrit d'avance, où il est vain de vouloir lutter contre le retour, éternellement recommencé, du même.

Ainsi donc, le dessein de l'écriture qui permet d'exorciser le piège de l'insularité, est également de ramener vers le lieu premier, à jamais inoubliable. Pourtant, au fil des œuvres, le pays à retrouver paraît plus lointain, plus dramatique l'errance, plus béante la déchirure. "C'est à pas feutrés comme sur la neige qu'il vient le temps... les visages changent, les souvenirs fuient, et on se retrouve tout seul au bout d'un long chemin perdu, seul à la dérive". Ce constat désolé, fait dans l'une des premières œuvres de Marie Susini, résonne de plus en plus fortement dans les derniers romans. Jusqu'à ce désespoir silencieux qui se referme sur Anna Livia. Avec elle, l'écrivain semble être allée plus loin que jamais dans ce voyage au bout de la mémoire qu'elle avait commencé avec *Plein Soleil*. Depuis, elle n'est sortie du silence que pour s'expliquer, sans les détours de la fiction, sur ses rapports avec la Corse, dans *La Renjermée*. Comme on clôt un chapitre ? Quelqu'il en soit, son œuvre s'impose comme l'une des créations majeures de la littérature corse contemporaine. Son univers miné par une sombre menace, sa langue hybride, ses personnages solitaires et déchirés, disent le malaise, les doutes et les incertitudes d'une identité corse en devenir. Jusqu'au vertige, jusqu'au silence.

Paul FILIPPI

L'ÉVOCATION DE LA CORSE CHEZ ANGELO RINALDI

Œuvres d'Angelo Rinaldi : (nous indiquons entre parenthèses les éditions de références)

- La loge du gouverneur* (1969) ici *La loge...* (Denoël)
- La maison des Atlantes* (1971) ici *La maison...* (Folio)
- L'éducation de l'oubli* (1974) ici *L'éducation...* (Folio)
- Les dames de France* (1977) ici *Les dames...* (Folio)
- La dernière fête de l'Empire* (1980) ici *La dernière fête...* (Gallimard)
- Les jardins du consulat* (1984) ici *Les jardins...* (Gallimard)
- Les roses de Plaine* (1987) ici *Les roses...* (Gallimard)
- La confession dans les collines* (1990) ici *La confession...* (Gallimard)

Introduction.

Toute analyse d'une œuvre –et surtout quand elle se doit d'être brève– résulte, quels que soient les instruments critiques dont elle use, d'une lecture¹. La nôtre ne prétend pas imposer de conclusions définitives mais suggérer certaines interprétations, proposer un cheminement dans une œuvre d'une exceptionnelle densité et dont il serait bien illusoire de prétendre résumer tous les aspects en quelques pages. C'est à l'étude de la référence à la Corse dans les romans de Rinaldi que nous consacrons cet article. Or il apparaît d'emblée que cette référence, sauf dans les trois premiers romans de Rinaldi, ne peut résulter que du *décodage de certains indices*. Deux questions peuvent alors être posées : quels sont ces indices ? et quel sens donner à ce que, de manière un peu abrupte, nous appellerons le refus de nommer la Corse chez Rinaldi. Une telle étude ne peut être entreprise sans que soit

1. Nous confions à ce terme le sens que lui attribue W. Kayser (1977) pour lequel toute narration implique un destinataire. Un propos de Rinaldi lui-même (in *La maison...*, p. 16) éclaire la nature de cette relation : "Même un salut a besoin d'un spectateur ; pas plus que ce salut je ne suis certain d'être entendu, mais il m'était impossible d'écrire sans penser à un interlocuteur, fût-il aussi problématique que Dieu."

ord définie, ne serait-ce qui à grands traits, ce que nous appellerons "la stratégie de l'écriture" chez Rinaldi.

LE DISCOURS ROMANESQUE CHEZ RINALDI : UNE ATÉGIE DE L'AMBIGUITÉ

1 Séquences et signaux :

La lecture des romans de Rinaldi révèle que le champ de la narration est presque entièrement occupé par une série limitée et nombreuse d'éléments dont l'organisation définit la structure du récit. Ces éléments cristallisent autour d'un noyau, qui peut être un mot (*le strazio*, *le gardenia*, un nom propre "Monsieur Otero", "Sixte", "La belle Otero", une expression : "l'iris de la nuit", "l'urine noire")², une série de données de la narration, la portée de ces éléments dans l'économie du discours peut être mesurée – ou pour le moins assez précisément appréciée – à l'aide de deux critères : leur fréquence (c'est-à-dire le nombre de fois où cet élément apparaît dans la narration) et ce que nous pourrions appeler leur *surface*, qui réfère à l'espace textuel qu'il occupe (nombre de lignes, de pages) que ces éléments peuvent et recouvrent dans le champ du récit. On peut ainsi désigner les "signaux" et les "séquences".

1.1 Les signaux :

Ils resurgissent dans une sorte de ponctuation tant graphique que sonore qui établit, pour user d'une expression empruntée à Rinaldi lui-même un complexe "réseau d'échos". Ces signaux sont eux-mêmes souvent associés à un personnage et apparaissent comme des indices de ce que Philippe Hamon appelle "l'étiquette du personnage" (Hamon 1977 : 149). Ainsi "l'iris de Florence" dans *Les jardins* indice de la volonté de séduction chez la mère du narrateur, "l'urine noire" de *La dernière fête*... qui rappelle le rôle du personnage de Lisa, ou, dans le dernier roman de Rinaldi *La confession*..., la cicatrice sur la main du narrateur, à l'aquel nous laisserons nos lecteurs donner sens. Par une sorte de phénomène de réfraction ces "signaux" projettent sur les personnages, ou sur un ensemble de personnages, une lumière qui en révèle certains aspects. Distribués tout au long du roman, les "signaux" jouent dans la lecture un rôle mnémotechnique, ils aident au lecteur des repères, des points d'ancrage précis qui l'aident à se réorienter – en eux tout un amas de suggestions, de connotations.

1.2 La séquence

Ils donneront au terme un sens plus large – quelque voisin – de celui qui lui attribue Barthes :

Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité ; la séquence s'ouvre lorsqu'un de ces termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ces termes n'est plus conséquent. ("Barthes 1977 : 29)

Chez Rinaldi il s'agit d'une suite discontinue plus que logique mais intervient la notion de "relation de solidarité". La séquence s'ouvre avec l'apparition du signal qui l'indique, se ferme avec sa disparition. Elle permet à l'élément qu'elle contient de se dilater, d'envahir le champ de la narration, pour ensuite se rétracter en cristallisant alors tout un réseau de significations nouvelles qui pèsent sur le sens même du texte. L'analyse de ces séquences – que nous ne pouvons ici conduire – révèle la stratification complexe des éléments du récit où chaque couche est tour à tour mise à jour, abandonnée, à nouveau reprise dans la narration. Pour recourir à une métaphore musicale, certains phrases, toujours identiques, surgissent d'abord çà et là dans le texte, avec une fréquence de plus en plus rapide, se prolongeant, annonçant en somme la montée d'un thème qui peu à peu s'impose pour s'inscrire dans un large et vaste mouvement qui soudain se brise pour ne plus réjaillir à la surface du texte qu'en deux ou trois échos. Nous donnons, à titre d'exemple, en annexe, une analyse plus détaillée de la "séquence Otero" dans *La dernière fête*. On pourrait conduire une semblable analyse pour la séquence de la mission confiée au narrateur dans *La confession*, le dernier roman de Rinaldi, ou, dans la même œuvre, pour celle dont le "noyau" est le personnage du berger Restitute, et qui prend, dans les dernières pages du roman, une ampleur qui projette rétrospectivement sur le texte tout en entier, dont elle apparaît alors comme l'aboutissement, la lueur d'une religiosité mystérieuse qui révèle et souligne la signification et le sens du titre, de la citation de Saint Marc mise en épigraphe ou de l'épisode de la confession à l'abbé Strila.

Ces séquences introduisent donc dans le désordre apparent de l'écriture, des axes ou des vecteurs qui orientent la lecture vers un à-venir qui appartient non pas à la temporalité du narrateur, mais au temps du lecteur, pour qui elle reste encore à découvrir. A l'inverse du héros de roman policier qui ferraille pour découvrir une vérité qu'il ignore en somme tout autant que le lecteur, le narrateur, chez Rinaldi, connaît cette vérité qui irrigue le texte, l'innerve, et en quelque sorte, l'explique et le légitime.³ La narration, chez Rinaldi, transgresse ainsi un des principes fondamentaux de la conception du roman réaliste, et qui est, selon l'expression de Léo Bersani la "fidélité au temps chronologique".

3. Cf. la présentation de L'évocation par D. Fernandez qui perçoit le thème christique (selon nous également présent dans *La Loge*, *Les Femmes*, *Les Jardins*) qui sous-tend le livre : "Tout s'éclaire alors, et le roman s'élève à une portée universelle".

(Bersani 1982 : 49). Nous nous efforcerons de classer – bien entendu sommairement – les différents “temps” du récit chez Rinaldi.

1.2 Le temps chez Rinaldi

On appellera conventionnellement “temps 0” cette “ligne de temps” qui traverse le récit et que marquent des repères chronologiques parfois matérialisés à travers la référence à une action dont le lent accomplissement suggère et, serait-on tenté de dire, nourrit la durée du temps chronologique : ainsi pour les carillons de l'horloge dans le café de *La dernière fête...*, la descente, marche après marche, de l'escalier dans *L'éducation...* ou la séance de cirage des chaussures du narrateur dans le dernier roman de Rinaldi. La narration, à tout moment – et quelquefois dans une seule et même phrase – bifurque vers des moments situés en deçà de cette ligne de temps, vers un *passé antérieur* plus ou moins lointain, ou au-delà, dans un *futur dans le passé* qui confine jusqu'au temps de la narration. Est ainsi créée l'impression d'un temps dilaté et qui estompe les frontières, peut-être rassurantes, entre passé, présent, futur.

1.3 Le narrateur :

On note dans les romans de Rinaldi la permanence du “Je” dont l'expression, “le narrateur”, utilisé dans *La loge...*, le premier roman de l'auteur, n'est que le substitut, un peu lourd, mais qui a le mérite d'établir de manière très nette une distinction entre celui qui est censé raconter l'histoire et le personnage dont l'histoire est contée, et qui est ici le narrateur lui-même à d'autres moments de sa vie. Ces relations tout à la fois d'identité et d'opposition se retrouvent dans les romans de Rinaldi, où le recours au seul “Je” rend moins perceptible, sans jamais le masquer, ce rapport de distanciation entre le “Je-personnage” et le “Je-narrateur” qui se proposent sans cesse à nous dans l'ambiguïté de la ressemblance et du doublement. Dans cette dualité le narrateur se trouve investi d'un savoir, conféré par l'expérience, et qui lui fait observer, rarement avec tendresse, plus souvent avec une ironie qui les fustige, les comportements, les émois passés de l'acteur. Cette primauté – faudrait-il dire précellence ? – du narrateur s'imprime aussi dans ces formules sentencieuses – et le terme a ici son sens le plus strict – énonçant une “sagesse” amère et désespérée, née d'une sorte de pédagogie de la désillusion et que, par exemple, exprime, dans une sorte de bref murmure, la dernière phrase de tel ou tel roman de Rinaldi :

“C'est ainsi qu'un jour, par hasard, nous nous rappelons tant de visages, tant de choses, mais il n'y a plus personne pour se souvenir de nous, et nous sommes encore vivants” (*La dernière fête...*)

“Bruyères blanches ou bruyères jaunes, qui vit, vit ; qui meurt, meurt, et les morts sont des enfants qui nous viennent à mesure que nous vieillissons” (*Les roses...*)

C'est ce narrateur, lesté de son savoir et de son expérience, qui dessine une certaine image de la Corse, que nous allons tenter d'analyser.

2. LA CORSE DE RINALDI

Dans les trois premiers romans de Rinaldi, nous l'avons indiqué, la Corse est nommée. Puis la mention de la “Corse” s'efface de la surface du texte. Cette rupture révèle, par rétroaction, que cette “épellation” de la Corse reste rare dans les premiers romans. (Ainsi dans *La loge...* le nom “Corse” apparaît pour la première fois à la page 36, dans *La maison...* à la page 27..) ; à partir des *Dames de France*, la référence à la Corse n'est plus qu'allusive, et implique donc de la part du lecteur ce “décodage” d'indices qui émaillent le texte. Il nous faut ici le rôle de l'allusion chez Rinaldi, et le distinguer, serait-ce brièvement, de la mention.

Les mentions renvoient, ou semblent renvoyer, à une sorte de hors-texte, événements de l'histoire, lieux du monde, personnages célèbres, et l'on pourrait établir la liste de ces référents (au sens saussurien du terme) : pour en rester aux seuls personnages nous citerons le Prince de Monaco, Laval, Blum, de Gaulle, Jouvet, Campinchi, Moro-Giafferi, Otero, l'impératrice Eugénie etc. Dans l'allusion, la traduction des indices, et quelles que soient alors les clés fournies, n'est jamais certaine : aussi claire qu'elle nous paraisse, une sorte de voile la recouvre encore pour laisser subsister en nous, fussent-ils infimes, un doute ou une incertitude. Ainsi pour l'allusion à la Principauté qui a “perdu son nom” de *La confession...* (p. 19). Mais ces allusions peuvent être définitivement obscures.⁴ Cette obscurité provient-elle de ce qu'une distorsion des indices en a brouillé le sens, ou de ce que nulle traduction n'en soit possible, parce qu'elle renverrait à une fiction et qu'elle n'ouvrirait pas dans la texture du discours romanesque cette déchirure qui permet d'entrevoir, dans un arrière-plan, le monde réel ? or l'allusion nous pousse toujours, peu ou prou, vers l'une et l'autre des deux interprétations, faisant naître et entretenant une ambiguïté fondamentale, qui est celle de tout roman, installant le lecteur dans ce “temps de l'hésitation ou de l'incertitude” dont parle Todorov dans son *Introduction à la*

4. Dans *Les jardins*, certaines allusions à des pièces de théâtre écrites par Mr Winner, père d'un des personnages du roman, incitent le lecteur à reconnaître sous cette identité Jean Giraudoux. Nul ne confirmera jamais l'exactitude du bien-fondé de cette interprétation. Une autre allusion, dans *Les dames*, reste bien plus obscure : “L'acteur [...] n'inscrivant plus son pseudonyme se terminant par ‘ac’ comme le nom d'un cadet de Gascogne, qu'un générique de quelques feuilletons de télévision.” (p. 242). L'allusion prend ici, quasiment, valeur d'énigme, dont seul le

littérature fantastique. En insistant sur la fréquence du procédé chez Rinaldi, nous pourrions ainsi définir la fonction de l'allusion dans son œuvre :

– Elle introduit entre texte et lecteur une relation "dialectique" (qu'évoque M. Riffaterre⁵).

– Elle révèle dans cette dialectique la supériorité du narrateur, maître d'un savoir dont il "joue".

– Elle relègue le lecteur dans le monde de l'hésitation, de l'ambiguïté.

– Elle gouverne la lecture vers des herméneutiques différentes selon les capacités de chaque lecteur de percevoir et d'interpréter les indices qui la constituent.

Les indices de ce que nous appellerons, par commodité de langage, "la corsité", sont nombreux dans l'œuvre de Rinaldi, et semblent constituer le soubassement même du texte. On peut en entreprendre la classification : les patronymes, prénoms et surnoms, les toponymes, le nom de certains édifices, des appellations vagues (l'île, là-bas), des références à valeur descriptive, allusions à des mœurs et/ou des coutumes spécifiques (ainsi dans *La confession*. l'allusion aux superstitions de la page onze, ailleurs les références à la vie politique, sociale etc). Une telle nomenclature, que l'on supposera exhaustive, pourrait sembler donner du relief de la Corse dans l'œuvre un dessin assez précis. Ce dessin comporte pourtant quelques lignes plus fuyantes et qui se modifient d'un roman à l'autre. C'est ce point que nous voudrions ici aborder.

2.1 Neutralité et implication du narrateur

On pourrait classer les indices de corsité que nous avons cités en deux catégories distinctes : les premiers, apparemment neutres⁶, se donnant pour seul objectif de créer l'illusion de la réalité. Les seconds impliquant un choix, un tri, et tendant à infléchir cette représentation du réel vers une interprétation imputable au narrateur. A cette seconde catégorie appartiendraient *mentions* et *allusions* dominant de la Corse une image que forment quelques jugements aux allures de sévères sentences (ici au sens que confère au mot le langage judiciaire). Le "là-bas" est ainsi tout à la fois désigné comme la terre des mystères et de la mort, monde figé de misère intellectuelle et morale, île des interdits, sur laquelle pèse une censure permanente et inquisitrice qui, comme le dit le narrateur de *La dernière fête*..., contraindrait chacun à "avancer masqué". Les personnages mis en scène y sont le plus souvent incultes,

indifférents aux beautés du monde, comme ces deux insulaires discutant gravement de la longueur de leur sexe à Venise (dans *La maison*...) ou l'épouse d'Arnaud "qui ne lirait jamais un roman" (*La dernière fête*...). Dans cette condamnation s'amorcerait alors déjà le rejet, l'exclusion qu'exprime le "là-bas" qui exilerait la Corse et ses habitants dans l'innommé, l'indicible, le mépris que recouvre cette forme de silence.

2.2 L'obsession d'une terre refusée

Désignée – dans les trois premiers romans – ou tue – dans le reste de l'œuvre –, cette Corse est ainsi toujours présente ; le narrateur, dans un mouvement qui prolonge et récuse celui du refus, de l'exclusion, note ici et là son appartenance à ce pays, à cette communauté. La représentation de la Corse est alors celle d'une province lointaine, à laquelle, quelle que soit la réticence que l'on éprouve, on reste définitivement attaché ; ce qu'exprime avec une netteté – ou une douleur ? – particulière cette phrase de *L'éducation*...

"Mais s'il y a plus d'un stratagème pour s'évader d'une ville, on ne ruse pas avec les îles, on ne s'en arrache pas, quand on y parvient, sans que quelque chose au fond de soi ne casse à jamais." (p. 204)

Commence ainsi une errance qui toujours, de quelques manières, ramène à l'île pour un retour réel (dans *L'éducation*..., *La dernière fête*..., *La confession*...) ou imaginaire, par les jeux de la mémoire et l'écriture, le lieu de l'écriture étant toujours un ailleurs (Nice ou Paris) d'où l'île se trouve évoquée. Les deux thématiques du là-bas et de l'ailleurs se nouent dans l'évocation de ce monde fui et fascinant aux rivages duquel vient sans cesse battre, pour aussitôt refluer, le flot du discours. L'écriture se nourrit de cette ambiguïté, et peut-être même, en jaillit-elle. Relation voisine de celle qui existe entre "désir" et "parole" et qu'évoque T. Todorov.

"On peut maintenant rétablir sans mal la relation profonde entre parole et désir. L'une et l'autre fonctionnent d'une manière analogue. Les paroles impliquent l'absence des choses, de même que le désir implique l'absence de son objet [...] L'une et l'autre aboutissent à l'impasse : celle de la communication, celle du bonheur." (cité par R. Jean – 1977-).

Faut-il pourtant à ce point nous hâter et décider que, puisque le "là-bas" est la Corse, Rinaldi nous brosse un tableau de la société insulaire à laquelle pourrait s'appliquer une analyse de type sociologique ? Nous l'avons dit, entre la traduction que l'on donne de l'allusion et le référent auquel cette traduction entend renvoyer existe toujours un hiatus, une sorte de seuil d'incertitude que l'on ne pourra jamais tout à fait franchir. Ce hiatus est ici d'autant plus perceptible qu'il apparaît comme résultant d'une

5. "Car ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est déjà dans cette dialectique entre le texte et le lecteur." (Riffaterre 1982 : 94-95).

6. Notre affirmation a d'ailleurs valeur de principe heuristique que d'axiome. Ces

intention qui gouverne l'écriture. C'est ce dernier point que nous examinerons.

3. LA CORSE DE RINALDI : TERRE RÉELLE OU PROVINCE ROMANESQUE ?

3.1 De la signification d'une coquille : Dans *L'éducation*...

(roman où la Corse est encore désignée) est mentionnée une "région du sud de l'île", où la grand-mère a passé des moments heureux : Vizzanova. (nous soulignerons la "coquille"). Dans le roman suivant (où la Corse n'est plus nommée) le narrateur et quelques proches vont à Vizzavona "fuir [...] les chaleurs d'août qui grillaient le littoral." Angelo Rinaldi, que nous avons interrogé sur la validité du sens que nous donnions à cette nuance typographique, nous fit la réponse suivante :

"Vizzanova [s/e dans *L'éducation*...] est une coquille d'imprimerie que je n'ai pas corrigée pour accroître la distance. [...] Il faut laisser le plus possible du champ à l'imagination du lecteur, ne pas l'enfermer dans un cadre repérable ; il y a des *honnêtetés qui dans la fiction sont des mensonges*." (c'est nous qui soulignons)

Vizzanova et/ou Vizzanova renvoient bien au même référent : plus qu'un lieu réel, c'est un monde idéal qui est ici désigné, point, dans une sorte de géographie mythique, d'une rencontre avec les valeurs d'une éthique personnelle. Une remarque pourrait étayer cette interprétation ; elle concerne une indication fournie par la narrateur dans *L'éducation*...

"Vizzanova, où elle avait passé [...] ses étés de jeune fille dans un chalet, mais dont elle me disait moins que ne devrait m'en apprendre plus tard le *Journal* de Gide ; celui-ci, à la même époque, décrit la forêt et les échappées vers les *neiges éternelles*, entre les pins" (p. 102). (souligné par nous)

La référence à Gide vient magnifier la perception que le narrateur a du lieu désigné. L'allusion aux neiges éternelles éclaire et explique celles que l'on trouve, dans ce roman comme dans le suivant, aux "neiges éternelles du Cinto". L'erreur de Gide légitime en quelque sorte celle des narrateurs. Et le pluriel est ici important : si l'expression de "neiges éternelles" se charge, dans une symbolique de la pureté, de valeurs d'ordre moral, sa permanence dans les deux textes établit que, par delà la diversité des deux romans, se tisse dans l'œuvre un réseau de correspondance dont seul l'auteur peut revendiquer la maîtrise.

On notera que de telles interprétations impliquent bien une connaissance du référent "Corse". Il faut oser aller plus loin. Pour reprendre un propos de Wayne C. Booth, on peut penser qu'un lecteur bégue ne réagit pas comme un autre au bégaiement d'un

personnage⁷. Certains éléments du discours sur la Corse, mentions ou allusions, ne peuvent être objet d'une même perception chez un lecteur corse ou un lecteur qui ne l'est pas. Ce lecteur corse, on s'en doute, ne bénéficie pas d'un privilège plus grand que le bégue de Wayne C. Booth. Il n'en reste pas moins que s'ouvrent pour lui, dans la lecture de l'œuvre de Rinaldi, des itinéraires différents, secrets. Il y glane ici le sentiment d'une mention à une réalité qu'il reconnaît (la ville décrite dans *L'éducation*... p. 185) ici l'impression d'une distorsion des éléments du réel, d'une sorte de brouillage des pistes dans telle ou telle description prétendument réaliste (celle de la ville des *Dames*. -p. 137 ou de la "région des neuf lacs" dans *La confession*...). Il en gardera aussi la certitude que, dans cette distanciation qu'il opère avec le réel, l'auteur affirme sa présence ; non point par la résonance autobiographique - toujours un peu illusoire - de son œuvre, mais par l'affirmation de l'acte d'écriture qu'ainsi il revendique, et qui avant toute chose, le définit. Le roman de Rinaldi est sans doute le roman de la Corse. On n'y trouvera pas une consolation naïve aux quelques "insultes" que nous y lisons, en allant même, au nom de ce que Rinaldi appelle "une nature scrupuleusement sentimentale", jusqu'à y voir une forme dévoyée, révisée, d'un amour dont les grimaces masqueraient la tendresse. Cela réduirait ou appauvrirait singulièrement le sens d'une œuvre qui a bien, pour reprendre l'expression de D. Fernandez, citée en note, "une portée universelle". L'enfance et les amours malheureuses, la mort, les injures, les deuils ou les plaisirs, quel que soit le lieu où on les situe, acquièrent dans l'œuvre romanesque valeur de mythe littéraire ; et cette valeur de mythe, où passent peut-être, comme des rumeurs, les échos du temps vécu, parcourt l'œuvre d'Angelo Rinaldi. La Corse de Rinaldi appartient d'abord à son secteur. Et ainsi le "là-bas" ne serait plus simplement expression d'un rejet - que la désignation du lieu, fût-ce de manière aussi vague, rend d'ailleurs inopérante et dérisoire - mais également manifestation de la volonté de suggérer cette ambiguïté qui reflète le clair-obscur de toute écriture, et par delà, de toute représentation d'une "réalité", qui, dans l'alchimie de la recreation, se transforme, se brise, s'estompe, pour, en définitive, ne plus laisser exister que l'œuvre qui se donnait pour objet de l'évoquer et qui ne chante jamais que sa propre gloire.

4. POUR NE PAS CONCLURE

L'œuvre de Rinaldi est inachevée. Il est sans doute trop tôt pour y noter des évolutions, voire peut-être des ruptures. L'affirmation que l'on ne fait jamais que réécrire un premier roman est plus

confortable que vraie. Nous avons noté ce glissement d'une Corse formulée à une Corse tue. On pourrait – mais nous serons très prudent – percevoir quelque nuance dans l'évocation de cette île perdue "entre mer et mémoire" pour reprendre la poétique expression de Carole Torre⁸. A travers l'évocation des paysages (collines, région des neuf lacs), la scène finale de la rencontre avec le berger Restitue, c'est une image plus douce de la Corse suggérée, que nous propose *La confession*. Il semble aussi que se soit substituée au "là-bas", la plus fréquente référence à "mon pays" ; quel sens donner à ce recours au possessif, à cette revendication plus marquée d'une appartenance ? Il reste à ceux ou celles qui ont entrepris une recherche sur l'œuvre de Rinaldi de tenter de répondre à cette question, si tant est qu'il faille la poser.

Annexe

Analyse de la séquence Otero dans *La dernière fête*

La séquence est introduite par la ressemblance que note Mme Casalta entre Lisa, la sœur du narrateur, et la belle Otero, qu'elle a connue.

p. 75-76 : brèves notations, semblant être dans le récit de simples parenthèses.

"Mme Casalta [...] pour qui Mme Otero était d'un genre de beauté unique."

"Par un de ces manèges dignes des cocottes 1900 dont justement Mme Otero représentait l'archétype."

p. 93 "Avions-nous reparlé ensuite de Mme Otero ?" (l'interrogation donne ici à l'élément une présence tout à la fois évidente et fragile)

p. 95 "On me remerciait de compatir sans relâche aux malheurs de Mme Otero."

p. 100 "Aurait-on compris les prestiges de Mme Otero ?"

p. 101 Amorce d'une séquence qui occupe une certaine surface (14 lignes), puis rupture.

p. 103-104 à nouveau apparition du *Signal* (2 fois à la page 103).

La référence au personnage s'efface jusqu'à la page 144 où est annoncée l'émergence de cette séquence Otero dans la narration. "On ne s'étonnait de rien, ou pas longtemps, quand on avait rendez-vous avec la belle Otero."

p. 105. bref rappel : "Je n'avais pas parlé de Mme Otero à Irène," nouvelle rupture, puis à compter de la page 146 la séquence Otero emplit le champ de la narration jusqu'à la page 163. (récit de la découverte, par le narrateur, de Mme Otero, morte sur son bidet, dans un meuble minable de Nice.)

L'élément Otero resurgit, en de brefs échos, à la page 106 (une fois) 224-225 (une fois), puis s'efface définitivement.

Note : le "noyau" de cette séquence est "Mme Otero" ou "la belle Otero". Le premier renvoie davantage au monde de l'enfance du narrateur et exprime tout la fois la familiarité avec un personnage dont Mme Casalta l'entretient souvent, et le respect. La seconde expression fige le personnage dans une sorte de cliché, qui prendra, après la révélation de la mort du personnage, une signification cruelle.

Pour finir nous indiquerons que la belle Otero est effectivement morte à Nice, le 10 avril 1965. *La dernière fête*, rappelés-le, fut publié en 1980.

Références bibliographiques

BARTHES R. ouvr. coll. (1977).

Introduction à l'analyse structurale des récits. in "Poétique du récit", Le Seuil, coll. Points. pp 7-57.

BARTHES R. ouvr. coll (1982).

Littérature et réalité, Paris, Le Seuil, coll. Points.

BERSANI L. (1982).

Le réalisme et la peur du désir in "Barthes", (1982), pp. 47-80.

BOOTH W.C. (1977).

Distance et point de vue in "Barthes", (1977), pp. 85-114.

FERNANDEZ D. (1974)

Présentation de L'éducation de l'oubli, (coll. Folio 1977) Extrait d'un article critique paru dans l'Express.

HAMON P. (1997).

Statut sémiologique du personnage in "Barthes", (1977).

JEAN R. (1977).

Lectures du désir. Paris, Le Seuil, coll. Points.

TODOROV T. (1970).

Introduction à la littérature fantastique. Paris, Le Seuil, coll. points.

TORRE C. (1990).

Angelo Rinaldi ; son île entre mère et mémoire. Mémoire de D.E.A. dir. Jacques Thiers. Université de Corse.

8. On attend beaucoup, pour mieux éclairer le sens de l'œuvre de Rinaldi, de la thèse de doctorat nouveau régime que Mlle Torre a entrepris, sous la direction de Jacques Thiers.