HAL
open science

Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto

Michela Toppano

To cite this version:

Michela Toppano. Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto . Italies, 2004, 10, pp.129-152. hal-01316151

HAL Id: hal-01316151

https://amu.hal.science/hal-01316151

Submitted on 15 May 2016

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.

cahiers d'études romanes

Cahiers d'études romanes

10 (2004)
Voies narratives et voies ferrées : le train en mots et en images

Michela Toppano

Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Michela Toppano, « Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 10 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 15 mai 2016. URL : http://etudesromanes.revues.org/2824

Éditeur : Centre aixois d'études romanes
http://etudesromanes.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://etudesromanes.revues.org/2824
Document généré automatiquement le 15 mai 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.
© Cahiers d'études romanes

Michela Toppano

Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto

Pagination de l'édition papier : p. 129-152

1 Emblème ambivalent de la modernité, le train apparaît souvent dans les textes de Federico De Roberto (1861-1927), aussi bien dans ses articles de presse que dans ses œuvres de fiction[1]. Nous avons choisi trois textes où le train occupe une place privilégiée : la nouvelle *Il paradiso perduto*, publiée dans le recueil *L'albero della scienza* en 1890, et les deux longues nouvelles *La messa di nozze* et *Un sogno*, publiées en volume avec *La bella morte* en 1911[2]. Au cours de notre étude nous analyserons dans un premier temps les valences symboliques du train, et nous réfléchirons ensuite à sa fonction structurelle.

2 La caractéristique commune de l'apparition du train dans ces textes consiste dans la mise en scène du désir et de son destin. Les différents parcours du train symbolisent ainsi des trajets exemplaires du cheminement du désir : une descente aux Enfers, un parcours initiatique, ou une régression.

Il paradiso perduto

3 *Il paradiso perduto* met en scène un voyageur anonyme, un homme marié qui va rejoindre pour l'énième fois sa maîtresse. Seul dans le compartiment d'un train de nuit, il évoque dans un monologue intérieur les fantasmes qui le hantent. Le voyageur n'arrivera jamais à destination : en effet, la nouvelle se termine à une gare intermédiaire, où le personnage descend pour attendre sa correspondance afin de se rendre chez sa maîtresse. Cependant, en proie à un désordre intérieur, il est renversé par le train qui roule en direction de chez lui[3].

4 Dans cette nouvelle, le train se présente sous ses aspects étrangers, exceptionnels, aliénants. Les détails donnés sur les sensations (qu'elles soient visuelles ou sonores) et sur les mouvements du train, qui, pour l'époque, avaient un effet fortement perturbant, renvoient à la condition psychique du personnage. Le train permet l'angoissante mise en scène du retour du refoulé, dont le parcours se dessine comme une progressive descente aux Enfers à travers un mécanisme de culpabilité et de châtiment.

5 Le resurgissement du désir nié apparaît lié à une relation amoureuse qui enfreint scandaleusement tout cadre acceptable de la sexualité et qui transgresse des interdictions sociales très fortes. Ainsi, les valeurs chères à la respectabilité bourgeoise et leurs contre-valeurs menaçantes se dessinent et entrent en conflit sur la surface du texte au fur et à mesure que progresse la dégradation de la condition du personnage.

6 L'expérience amoureuse inédite, en effet, n'est pas basée sur la répartition des rôles prévue à l'intérieur de la famille, en deçà du plaisir. Autour du noyau de la sexualité s'articule ainsi une opposition entre organique, corporel, pathologique d'un côté, et affectif, spirituel, sain de l'autre. Elle se concrétise autour des deux images féminines qui hantent l'imagination du voyageur et ne sont pas vraiment deux personnages distincts de femme, mais plutôt les deux facettes du féminin tel qu'il était conçu au XIXe siècle, à la fois angélique et démoniaque :

> Allora l'immagine di sua moglie gli appariva dinanzi : l'immagine della santa donna che prima gli aveva dato l'esempio della sincerità nella rinunzia a tutte le tentazioni. Era tanto più giovane di lui, era tanto corteggiata, le sarebbe stato così facile transigere in forza dello stesso calcolo che egli adesso faceva ! E non lo aveva fatto perché si era sentita amare, proteggere, rispettare da lui ; ed anche ora, che egli non la rispettava più e l'abbandonava, anche ora si chiudeva nel suo dolore, semplicemente, senza minacce…[4]

> Egli l'amava, non aveva amata altra donna che lei, la sua piccola e cara moglie, il fiore della simpatia ; e la rivedeva come l'aveva incontrata la prima volta – molto, molto addietro nel tempo – vestita d'un abitino celeste, con un nastro celeste fra i capelli neri come l'inchiostro : deliziosa…[5]

7 La femme légitime sera décrite plus loin dans le texte comme « la mère de ses enfants ». Le féminin reconnu et accepté rentre dans une conception de la femme-ange, réceptacle de vertus, de la femme-enfant à protéger, et enfin de la femme-nourricière, reléguée dans ses fonctions biologiques. Alors que la communion spirituelle est exaltée, toute corporalité paraît exclue. L'érotisation du rapport, perçu à la fois comme fascinant et effrayant, est réservée à l'amour clandestin de la maîtresse :

> Eccola l'altra, la più bella : bella come una statua, fredda fredda, che lo assiderava appena egli la toccava, che lo faceva diventare tutto un pezzo di marmo, a poco a poco, dalle gambe su fino al cuore, fino alla gola stretta come una morsa, chiusa al gemito che partiva dal petto profondo…[6]

8 Elle suscite la soif des baisers et la fièvre du désir ; enfin, elle est définie comme une « femmina », que le personnage n'aime pas mais dont il a besoin. Incarnés dans cette deuxième facette du féminin, convergent les aspects de l'organique et de l'animalité qui font de la femme une dangereuse source de pulsions destructrices.

9 En outre, c'est l'éthique, la respectabilité de la famille, cellule de la société bourgeoise, qui en est ébranlée. C'est alors que s'installe une opposition entre ordre, propreté, maîtrise de soi d'un côté, et désordre, saleté et égarement de l'autre. La bienséance et le contrôle de soi devant un hypothétique œil public (« Il ne criait pas, il ne s'agitait pas, il ne s'arrachait pas les cheveux »[7]), s'oppose au dérèglement moral provoqué par la passion adultère (« Com'era dunque possibile un simile sconvolgimento, come poteva ad un tratto mancar tutto quanto aveva formato la sua stessa ragione di esistere, i suoi affetti e le sue abitudini, la vita esteriore e quella dello spirito e del cuore, lo stesso terreno su cui metteva i piedi ?... »[8]).

10 Le train fournit le cadre où se célèbrent des rituels transgressifs par rapport aux valeurs bourgeoises valorisées. Ses compartiments, ses errances, ses *déviances*, pour utiliser un terme cher à la science positiviste, le rapprochent de façon inquiétante des lieux d'un plaisir périphérique sévèrement censuré. En effet, il est associé aux lieux de la débauche, de la dissipation et de l'égarement : les cafés et les billards. Ces derniers étaient au XIXe siècle des espaces exclusivement masculins qui, dans l'imaginaire de la nouvelle, se rapprochent à leur tour des maisons de rendez-vous (en effet, nous lisons que « les divans du billard étaient pareils à ceux des chambres meublées »[9]). Ces dernières circonscrivent les relations sexuelles non réglementées par l'éthique bourgeoise de la famille, des relations stériles, tolérées en tant que lieu d'apprentissage pour le jeune célibataire, mais stigmatisées. C'est ainsi qu'elles sont caractérisées par la saleté et par la mauvaise odeur, signes appartenant à une sémiotique du moralement et socialement réprouvable. Entre ces lieux et le train se tissent des liens par le biais d'un réseau d'éléments communs : un air opaque et lourd (dans le compartiment il y a une lampe « faible et fumeuse », dans les cafés et les salles de billard il y avait « une atmosphère assombrie par la fumée »), le même mobilier inconfortable et anonyme (le divan incommode du compartiment, les divans « graisseux et décolorés, dont le rembourrage sortait par les déchirures » des chambres meublées), l'insignifiance et la confusion agressive des bruits (le retour des voix, du fracas des gares et, dans les lieux d'aisance, « des gens gesticulants dont on ne saisissait pas les mots »[10]).

11 À tous ces lieux s'oppose la maison, qui survit dans la mémoire du voyageur comme le siège d'une innocence originaire, où règnent une « paix céleste », une « sérénité divine ». Sa valeur apparaît encore plus sacrée au moment où elle est profanée par la conduite répréhensible du père (« […] ecco la casa sottosopra, le stanze ingombre di bauli, l'appigionasi al portone, e le persone che salivano a vedere se il quartiere era di loro convenienza »[11]).

12 L'échafaudage construit sur le système de valeurs prisées et reconnues se trouve donc ébranlé par l'irruption d'un désir et d'une sexualité jusqu'ici redoutés et méconnus. À plusieurs reprises, des mécanismes de défense sont agencés pour repousser le désir renaissant. Ainsi, le personnage cherche à tout prix à faire rentrer les mobiles de son action dans la sphère de la rationalité, pour pouvoir projeter hors de soi l'étrangeté insupportable des pulsions :

> … Orribile ! Orribile ! Eppure, non era salito *liberamente*, *deliberatamente* su quella carrozza che lo trasportava incontro al suo destino con la velocità di cinquanta chilometri all'ora ? Non aveva *liberamente*, *deliberatamente* rifatto i preparativi di quel viaggio, di quell'eterno viaggio

> che oramai non aveva più fine, di cui sapeva lo scopo e vedeva con *lucidezza accecante* gli effetti ? […]. Chi dunque lo spingeva in fondo all'abisso ?… Chi ?...[12]

13 Mais déjà l'insistance sur la rationalité de la conduite révèle une stratégie de la dénégation qui ne pourra plus empêcher un retour du refoulé de plus en plus puissant. En effet, nous découvrons une logique des profondeurs qui organise la manière dont le voyageur perçoit et évalue sa propre expérience. Dans une première partie, la narration reproduit les interrogations, les réponses, les objections conscientes de l'individu qui cherche à justifier sa conduite. Dans un deuxième temps la logique surveillée de la pensée est remplacée par les images rêvées de la vie passée (la vie désordonnée de célibataire, la première rencontre avec sa femme, les promesses d'amour fidèle, une vie à la fois laborieuse et ascétique, le souvenir récent de la maîtresse). Enfin, même ces images sont remplacées par des visions oniriques qui n'ont pas d'attache, telles quelles, avec une expérience vécue, mais qui permettent le retour du refoulé. Voici donc le rêve du voyageur, qui, pendant quelque temps, s'est endormi :

> Era, adesso, la grande stazione, la confusione dell'arrivo, la folla pigiata nel corridoio d'uscita, i conduttori d'albergo coi berretti gallonati, le grida dei cocchieri, lo schioccar delle fruste. Egli prendeva posto in una carrozza, gridava l'indirizzo e via di carriera. […] Accorreva gente, i vicini, il portinaio : chi cercava ? quella casa era vuota […] Allora bisognava cercare altrove […] Ed il cocchiere lo portava alla marina, una barca faceva appena a tempo a raggiungere un piroscafo olandese che stava per prendere il largo. […. Una zingara ballava la tarantella, ma spiccato un salto cadeva in mare […]. Tutti i passeggeri si affacciavano dal parapetto per assister al salvamento ; ma ad uno ad uno precipitavano anch'essi, e sul mare scuro galleggiavano le facce livide degli annegati. Ed altri ancora capitombolavano […] e la cosa diventava così buffa che ognuno rideva […]. Egli adesso sentiva, dietro le sue spalle, un riso più stridente degli altri, un riso conosciuto, il riso di *lei*. Era lì, infatti, a braccio d'un baritono che andava in America […]. Solamente, poiché il suo riso era sconveniente dinanzi a quella disgrazia […] la rimproverava con severa freddezza. Ella rideva più di prima […] mostrandolo a dito : " Il vecchio, ah ! ah ! … ". E spiegava al baritono che il vecchio l'inseguiva, credendo sul serio che ella lo avrebbe voluto – ella che amava il suo artista soltanto ! Allora si abbracciavano, si baciavano e ghignando : " Il vecchio, ah ! ah ! … " con uno spintone lo buttavano in mare.[13]

14 Les sentiments de culpabilité qui émergent, incontrôlés, dans ce rêve, le cauchemar de la mort par noyade, sont anticipés par des images d'angoisse, de faute, préfigurations d'un châtiment à venir, qui sont des déformations des éléments du train et des expériences du voyage en chemin de fer.

15 D'emblée nous sommes plongés dans un univers sub-humain et presque souterrain. La culpabilité est inscrite dans le trajet même du train. Le noir de la nuit, la lumière faible et terne à l'intérieur du wagon et aux murs des gares renvoient à la cécité morale du personnage ; l'impression que le train « courait dans une direction contraire à la vraie, qu'il reculait vertigineusement »[14], fait écho à la condition existentielle actuelle du personnage, laquelle, par le biais de la métaphore de la vie comme chemin, est perçue comme un sentier perverti :

> Perché dunque quella perversa aveva dovuto gettarsi sulla sua strada e sbarrargli il cammino quand'egli ne aveva percorso i più difficili tratti, e dargli la seduzione degli abissi quando il suo ufficio diventava quello di guidare gli altri per i retti sentieri ?[15]

16 Le retour cyclique des mêmes éléments du paysage et des gares captés par la fenêtre (grisaille, pluie, vent, arbres, lumières jaunâtres, bruissement, claquement de portes, voix indistinctes, formes vagues et fugaces), l'absence de traces humaines dans le paysage vide, enferment le personnage dans une impasse, marquent sa condition d'errance sans but et sans trêve, l'enfoncent inexorablement à l'intérieur de sa conscience.

17 La description du train est effectuée à l'aide d'images mythico-chrétiennes qui annoncent le caractère inévitable du châtiment : le bruit du train passant dans un tunnel est comparé à un « chœur de cris, de hurlements, d'imprécations » (le chœur rappelle aussi bien les damnés du Jugement dernier que les Hérymnies qui poursuivent Oreste). Le cercle familial, qui se présente comme le paradis perdu du titre, non seulement est définitivement interdit, mais encore n'existe plus :

> Non era un chiaror d'alba il suo ricordo, era l'ultima luce d'un giorno tramontato per sempre […]. Immagini impure lo assediavano fin là ; uno scontento e un disgusto di sé, e un bisogno perverso

> di addebitare agli altri la sua propria colpa : ecco tutto quanto ora vi ritrovava. Ogni volta che varcava la soglia, ogni volta che tornava in presenza dei suoi, un che di aguzzo e di fiammeggiante, come la spada dell'angelo, difendeva contro di lui il paradiso antico…[16]

18 Des images apocalyptiques et expiatoires surgissent alors, d'abord sous la forme de l'écroulement d'un tunnel, ensuite dans le rêve insistant d'une catastrophe ferroviaire :

> La macchina, esausta, si arrestava : ma v'era pronto un altro convoglio ; tutti vi passavano, in tumulto, gridando, raccogliendo gli effetti sparsi per terra, sulle rotaie, e via da capo, così sempre, balzando da un treno all'altro, correndo continuamente, non arrivando mai, finché un urto spaventevole mandava tutto in frantumi.[17]

19 Enfin, la mort par noyade du rêve anticipe la fin du protagoniste qui, tout en marchant en direction de sa maîtresse, se retourne pour regarder le train qui roule vers chez lui et rencontre la mort dans le labyrinthe des rails.

La messa di nozze

20 *La messa di nozze* relate les derniers moments de l'histoire d'amour de Lodovico Bertini, un sculpteur, et de Rosanna Lariani, jeune femme déjà mariée civilement à un officier anglais qui, pour des raisons de service, la laisse seule et indépendante pendant des mois. La femme décide de renoncer à la passion adultère et de confirmer le lien avec son mari par un mariage religieux. Lodovico pourra ainsi retrouver l'inspiration pour son art et sublimer son amour à travers la sculpture.

21 Dans la nouvelle, composée de cinq chapitres, le train apparaît dans le deuxième chapitre et fournit le cadre de la dernière rencontre des amants. Pour pouvoir comprendre le rôle du train dans cette nouvelle, nous devons toutefois remonter un peu plus haut dans le texte, et prêter attention à certains motifs récurrents.

22 À l'ouverture de la nouvelle, Lodovico, malgré les recommandations contraires de Rosanna, *veut* assister à tout prix à la rencontre de la femme avec son mari, de retour d'Afrique, et se rend au port où le navire doit arriver. L'épisode entier est construit sur le voyeurisme de Lodovico, comme nous pouvons le constater à travers ce discours du personnage lui-même :

> Se fosse mia moglie, vedi, e sapessi che oggi, qui, in quest'albergo, ella avesse un convegno con un altro uomo…, se fosse mia moglie, ecco, non potendo assassinar né lei né lui, non dovendo ammazzarmi, non volendo chiamare un commissario e due guardie che frenerebbero le risa accertando la mia disgrazia, qual altra cosa potrei fare, se non quella che faccio : spiare l'arrivo dell'uomo che viene a portarmela via, aggirarmi per i luoghi del loro incontro, immaginare, antivedere, non veder altro con gli occhi della mente fuorché i loro abbracciamenti, e quando l'infamia starà per compiersi fuggire, fuggire, fuggire ?...[18]

23 Au moment du débarquement, la narration est ponctuée de références au regard de Lodovico, fixé sur le couple qui va se retrouver (« le regard de Lodovico suivait, attentif et ardent, la petite coupole du parapluie rouge », « il considéra attentivement cet homme », « Lodovico le regardait si fixement », « ses regards ne quittaient pas la figure de cet homme », « Il [Lodovico] était un intrus, un espion, un frauduleux », « Il voulait rester, il voulait voir », « Plus forte que l'humiliation était l'avidité de voir »[19] etc.).

24 Cette condition de spectateur caractérisera le personnage tout au long de la nouvelle, jusqu'au finale paradoxal, quand le sculpteur sera le témoin de Rosanna pendant la cérémonie religieuse qui doit l'unir pour toujours d'une façon solennelle à son mari. Le narrateur accentue les traits virils de ce dernier, les attributs officiels de l'autorité, les manifestations physionomiques de la sagesse :

> Era alto, robusto, con un petto largo su cui la folta barba castana appena brizzolata si diffondeva a ventaglio ; aveva un nobile portamento ; tutta la persona rigidamente composta nel costume da viaggio, con la tunica a cintola, i calzoni corti, le gambe strette dalle lunghe uose, rivelava l'abitudine del comando, la professione marziale.[20]

25 C'est un portrait diamétralement opposé à celui de Lodovico, qui, devant Rosanna, ne pourra retenir ses larmes, quitte à être réprimandé (« – Je ne veux pas que tu pleures ! – dit-elle, en s'assombrissant, en reculant – Je n'aime pas les larmes d'un homme ! »[21]).

26 Ces éléments permettent d'interpréter la nouvelle comme une évocation de la scène originaire, celle de l'enfant qui assiste à l'union charnelle de ses parents et qui se rend compte que sa mère en aime un autre, qu'il ne la possède pas entièrement, qu'il est un tiers, « intrus » ou « espion », et qu'il doit faire face à l'interdiction de l'inceste. La figure du mari de Rosanna apparaît bel et bien comme une figure paternelle ; l'attitude de Lodovico pendant l'entretien avec Rosanna l'assimile à l'enfant qui souffre et refuse d'avoir vu la scène qui a produit une blessure narcissique traumatisante. Si nous n'interprétons pas cette nouvelle comme une mise en scène du désir et de l'interdiction de sa satisfaction, nous risquons de la trouver « elaborata fino al sofisma »[22], de juger son dénouement peu plausible, alors que, selon notre grille de lecture, nous comprenons que Lodovico *doit* être le témoin parce qu'il *doit* voir, afin d'accepter définitivement la loi du père.

27 Ainsi, le traumatisme de la perte et l'intériorisation de l'interdiction constituent l'arrière-plan de la nouvelle. Le train, et les lieux annexes (la gare, les rails qui découpent la campagne), revêtent une signification initiatique ; ils tracent et jalonnent un parcours ascensionnel qui guide le personnage, à travers le deuil, vers la régénération et une difficile acceptation du principe de réalité.

28 Dès le départ, la population de la gare est décrite en termes négatifs. Cet univers se présente comme fragmentaire, dominé par le désordre, l'hostilité, l'autisme, un univers où la réactualisation des fonctions quotidiennes (se restaurer) se produit dans un contexte aliénant :

> I viaggiatori in partenza si affollavano dinanzi alle carrozze ; gli arrivati facevano ressa all'entrata del ristorante, intorno al bancone con le vivande e le bevande ; il carro coi sacchi della posta cigolava sulle tre ruote, spinto a mano da un fattorino che avvertiva di fare largo ; il capostazione esaminava un foglio alla luce di una delle grandi lampade ad arco.[23]

> Sotto la tettoia crocchi di viaggiatori si scambiavano le notizie, commentandole aspramente ; alcuni stranieri volgevano intorno sguardi incerti e sospettosi ; visi inquieti di donne si vedevano spiare dai finestrini del treno immobile ; il caffè era invaso, tutti i tavolini occupati da gente rumorosa e contrariata ; solo i due giovani sposi, l'uomo sempre al braccio della donna, si sorridevano, fermi dinanzi al banco […].[24]

29 Dans ce dernier passage, notamment, le champ lexical renvoie à l'inquiétude méfiante (« regards incertains et suspicieux », « visages inquiets de femmes », « espionner »), ou bien à des attitudes franchement belliqueuses (« en les commentant âprement », « le café était envahi », « des gens bruyants et contrariés »). Il s'agit de toute une humanité en proie à la confusion et au désarroi, dont l'état d'âme est proche de celui de Lodovico. Ce dernier est d'ailleurs le foyer perceptif de ces scènes, qui amplifient son angoisse de reconstituer des repères douloureusement perdus, et que le couple de jeunes mariés lui rappelle.

30 La perte des repères est signifiée de façon exemplaire par le rapport très particulier au temps qui se crée dans l'esprit de Lodovico :

> Per ingannare il tempo, egli si mise a percorrere la fronte della stazione da un capo all'altro […] Il tempo scorreva con una lentezza disperante. Passando e ripassando davanti al dazio, i suoi occhi erano attratti dall'orologio i cui indici parevano immobili ; per vederli un poco spostati verso l'ora attesa con la febbre nei polsi, egli prometteva a se stesso di non guardarli troppo spesso ; ma poi, quando li fissava dopo aver voltato le spalle più volte, trovava che era trascorso qualche minuto appena […] L'attesa di quegli altri dieci minuti fu eterna. Pareva che il tempo si fosse arrestato, che non potesse più scorrere, che la stazione fosse abbandonata, che la vicina città fosse morta.[25]

31 La présence obsessionnelle de l'horloge de la gare est symptomatique : l'égarement atteint son paroxysme quand, après s'être acheminé dans la campagne noire et muette, Lodovico s'apercevra que sa montre ne marche plus parce qu'elle n'a pas été remontée.

32 Si la gare peuplée devient non pas un lieu de passage mais un milieu hostile, la gare vide, après le départ d'un train bondé de voyageurs, représente un lieu angoissant et funèbre :

> Gli uffici erano quasi tutti *chiusi* ; *solo* quelli del capostazione, del telegrafo e dei biglietti proiettavano sul marciapiede la luce delle loro lampade incappucciate di verde. […] *non* si udiva *altro* rumore *fuorché* il ticchettare degli apparecchi telegrafici. *Chiuse* le sale d'aspetto […] poi riattraversò la sala del Caffé e uscì sul piazzale. *Non* una carrozza, *non* un passante, *non* un rumore. Sulla facciata esteriore dell'edifizio erano aperti l'ufficio del Dazio […]. La stazione restava *deserta* : si udiva *soltanto* qualche fischio soffocato, di macchine manovranti *lontano* […]. *Nessun*

> viaggiatore sarebbe venuto a prendere quel treno della notte ? *Nessun* parente o amico sarebbe sopraggiunto ad aspettare qualcuno ?… Alle nove, mancando mezz'ora all'arrivo del treno, egli entrò per vedere se l'ufficio dei biglietti fosse *aperto*. Era *ancora chiuso* ; il facchino dormiva *ancora* sulla panca della sala d'aspetto.[26]

33 Le tableau de la gare est constitué de maints détails précis. Toutefois, les critères retenus sont très limités : ils se basent sur l'opposition des couples allumé/éteint, ouvert/fermé, présent/absent, où le terme négatif prédomine. Cette description renvoie à l'attente impatiente du personnage, pour qui le réveil des activités (arrivée de voyageurs, ouverture des bureaux, sifflement, bruits, éclairage) signifierait l'arrivée du train attendu. Le non-sens des éléments de la gare, à ce stade, renvoie à la situation de manque du personnage, au fait que Rosanna n'est pas avec lui et qu'elle n'est pas à lui. Ensuite, la promenade nocturne de Lodovico dans la campagne, aux alentours de la gare, se déroule dans un contexte qui exacerbe le désir et le sentiment de perte : le paysage est jonché de symboles féminins et de mort (les arbres, la lune, l'eau des flaques, la nuit, la clarté morne et humide).

34 Si jusqu'ici le paysage ferroviaire paraît caractérisé par des attributs dysphoriques, le train qui transporte Rosanna, au contraire, est chargé le plus souvent de connotations euphoriques. Quand il apparaît, en entrant dans la gare, il est tout de suite anthropomorphisé, puisque les phares deviennent de « gros yeux ardents » sur le « front métallique de la locomotive »[27]. Le wagon, lieu de la rencontre convoitée avec Rosanna, de prime abord se configure comme le lieu d'une dernière tentative de régression, dans la mesure où il est caractérisé par une familiarité chaleureuse et presque domestique, par un sentiment d'enveloppement rassurant (« Le compartiment, avec le brillant de son acajou, avec l'éclat de ses cuivres, avait l'aspect d'un meuble, d'une grande armoire roulante »[28]).

35 À partir de ce moment s'entame un parcours ascensionnel qui aboutira à l'acceptation du principe de réalité. Le dialogue entre Rosanna et Lodovico revêt des allures maïeutiques, dans l'effort d'atteindre la vérité de leur amour. L'analyse de l'amour, la nécessité de la transparence réciproque portent les deux personnages à se raconter leur propre désir à travers le langage traditionnel de la confession[29]. Cette appropriation laïque de la confession constitue une forme de mise en scène de l'intériorité que nous retrouvons aussi dans la pratique de l'écriture autobiographique et diariste au XIXe siècle : c'est une pratique qui relève en même temps de la hantise de la faute, de la perte et de l'ambition de la connaissance à travers l'observation[30]. De Roberto s'approprie ces instruments d'introspection dans la *Messa di nozze* ; d'ailleurs, le sacrement de la pénitence fournit aussi le titre d'une nouvelle contenue dans le recueil *Documenti umani*, où De Roberto ramène l'esprit d'analyse, « tourment et grandeur de l'homme moderne »[31] à l'examen de conscience catholique. Enfin, la confession devient un motif de réflexion dans *Gli Amori* (recueil qui, significativement, au départ, devait porter le titre de *Confessioni*), où ce sacrement est considéré non pas comme un *redde rationem*, mais plutôt comme moment de soulagement pour l'expression de l'intériorité[32].

36 Ce qui importe, dans la *Messa di nozze*, est bel et bien la volonté, et presque la volupté, d'explorer et d'approfondir l'individualité et la subjectivité. Une soif de voir et de savoir qui se trouve bientôt devant la nécessité d'expliciter le lien existant entre le psychique et le corporel. C'est ainsi que la dramatisation de la scène de l'interdiction peut être interprétée comme un effort d'analyse du malaise historique de l'homme du XIXe siècle, de son attirance et de sa crainte face aux messages du corps[33].

37 L'introspection aboutira à la nécessité pour Lodovico de renoncer à Rosanna, nécessité qui s'impose dès le départ : en effet, les attributs dont la jeune femme est dotée font allusion à deux figures mythiques de femmes vierges, guerrières et tueuses d'hommes (Diane, Valchirie). Le changement d'état que ce renoncement suppose est souligné par l'emploi de la symbolique de la lumière :

> Di momento in momento la luce si diffondeva vittoriosa ; […] Egli volse lo sguardo da quello spettacolo agli occhi della donna. Anche lei, anche nell'anima sua, un contrasto di luci e d'ombre, fulgori di bellezze e oscurità profonde. Come giudicarla, se anch'egli aveva il sentimento della propria miseria, se temeva di spingere lo sguardo nelle oscure profondità della propria coscienza ? …[34]

38 À la fin du parcours, le paysage traversé par le train témoigne de cette renaissance. Les termes négatifs qui caractérisaient la gare et ses alentours avant la rencontre des deux amants, sont renversés d'une façon presque spéculaire. Au sentiment de l'arrêt d'un temps vide s'oppose le progrès intense d'un temps doté de sens :

> Restò invaso dallo stupore alzando la tenda : albeggiava, il cielo impallidiva sulla terra ancora avvolta nell'ombra, e masse vegetali profilavano dense e nere sul lividore dell'orizzonte […] solo nelle profondità dello spazio ricominciava la vita col dramma eterno della notte e del giorno, con la tacita pugna della luce e delle tenebre personificata nei miti antichissimi, perpetuantisi nel tempo interminabile.[35]

39 À la vision d'une campagne « muette et obscure », dépourvue de tout repère spatial et temporel se substitue une campagne anthropique, tandis que les symboles féminins ambigus du départ (dans la mesure où ils étaient aussi symboles de mort), sont remplacés par des éléments qui renvoient au travail, à une activité productrice et ordonnée :

> Oltre la linea della siepe fuggente e stormente al soffio impetuoso prodotto dalla corsa del treno, i campi rigati dai solchi delle piantagioni, pezzati dalle culture, divisi dai fossi ; i casolari vigilati dagli alberi d'alto fusto, nel mezzo dei chiusi, dormivano ancora […].[36]

40 Enfin, la multiplication des obstacles est suivie d'un parcours linéaire et inexorable :

> Il treno la trasportava con la velocità del vento incontro a quell'uomo, traversava senza fermarsi le stazioni minori, sostava un istante nelle più importanti, riprendeva la sua corsa fatale verso la meta. Ora non più ostacoli lungo la via ferrata, libera fino all'estremo orizzonte sui pingui campi ridestati dal sole.[37]

41 Lodovico, descendu du train purifié, tel Jonas sorti du ventre de la baleine, atteindra sa pleine régénération au moment de la célébration du mariage. Alors :

> […] dalle più intime fibre, dalle viscere più profonde, il fremito percorritore dell'ispirazione si propagò per tutto l'essere suo. Mentre il celebrante prendeva dalla patena e sollevava l'ostia, l'opera alla quale egli aveva pensato invano, le immagini da collocare sulla cima Antalba, gli balenarono dinanzi agli occhi della mente ; un asceta con la fronte al cielo, una penitente coi ginocchi sulla terra, prossimi e pur separati, concordi e uniti solo nell'adorazione dell'ignota potenza che governa l'universo.[38]

42 À ce moment, Lodovico a accompli son travail de deuil. Les pulsions interdites envers la femme ont été réorientées vers la création artistique.

Un sogno

43 La dernière apparition de la thématique du train que nous étudierons s'effectue dans la nouvelle *Un sogno*. Le récit s'ouvre sur les discussions d'un groupe d'amis, hommes et femmes, à propos d'une comédie qu'ils viennent de voir, portant le titre de *Paradiso terrestre* et mettant en scène une énième histoire d'adultère. À la thèse d'un interlocuteur selon lequel la femme est passive et hypocrite dans la relation amoureuse, sauf si elle est intéressée (une mercenaire) ou malade (une hystérique), s'oppose le récit de Mauri selon lequel il aurait rencontré une femme capable de s'adonner à la passion naturellement et spontanément. Ce récit, présenté d'abord comme un rêve, se révélera ensuite une histoire vraie, une version plus satisfaisante du paradis sur terre que celle offerte par la version chargée de préjugés positivistes de la comédie de départ.

44 Le voyage en train constitue une partie de l'histoire de cette relation imprévue, temporaire et rassurante puisque sans conséquences. La rencontre des deux personnages a lieu dans un contexte idyllique, un Monaco cosmopolite et frivole décrit en termes de *locus amœnus* :

> Ero nel più bel paese del mondo, una spiaggia tutta frondosa e fiorita, dinanzi a un mare azzurro, aleggiato da tepide brezze, veleggiato da candide ali. Un tempio di marmo si ergeva davanti al mare ed era consacrato alla Fortuna.[39]

45 Dans cet endroit d'insouciance, les travaux d'approche se déroulent aisément, la crainte de l'échec est vite surmontée : Mauri n'a pas eu à capter l'attention de la dame en accomplissant des actes héroïques et périlleux, il lui a simplement adressé la parole. Par là, le narrateur conduit une critique (bien que légère) des rituels d'approche compliqués et langoureux alors

systématiquement présents dans la littérature sentimentale. Dans un deuxième temps, Mauri obtient d'accompagner la dame intriguée et consentante dans son voyage en train de Monaco à Paris et peut donc déployer sa stratégie de séduction. Dans le train, tout se déroule comme Mauri l'espérait, sans entrave. Tout collabore à l'œuvre de séduction : le personnel du train, le train lui-même, dont les lumières artificielles, loin de paraître aliénantes et froides, sont au contraire chaudes et rehaussent la beauté de la dame. Nous avons là un rêve de régression parfaitement accompli, où le fantasme masculin peut se complaire à jouer pleinement son rôle de Pygmalion :

> La sua bellezza sfolgorava. Alla luce delle lampadine incappucciate di rosso, tra le rose, la carnagione del suo viso, delle sue braccia nude velate da una bionda pruina, aveva riflessi di raso vivo. I suoi occhi sfavillavano, accesi dal piacere, dall'ilarità, dalla curiosità. Quella animazione era ben opera mia, ed io dicevo tra me che bisognava essere di molto difficile contentatura per non gustare il singolare incanto, il delizioso turbamento di quell'ora fugace su quel treno in fuga.[40]

46 Effectivement, une fois arrivé à Paris, le désir trouvera pleine satisfaction dans la possession. Bien entendu, cette nouvelle n'est pas une affirmation du droit du corps, comme le témoigne le fait que cette aventure, à la fin du récit, est reléguée dans le domaine du pur fantasme. En outre, le sentiment de l'interdiction revient dans le malaise que le protagoniste ressent une fois arrivé à Paris. D'abord, il éprouve de la honte à l'idée que la dame puisse se rendre compte qu'il ne connaît pas Paris ; ensuite, en se promenant dans la métropole, il est troublé par un sentiment d'inadéquation car les passants notent l'incongruité de son habit de soirée porté le jour[41].

Un programme d'écriture

47 Mais chez De Roberto le train ne se présente pas seulement en tant que contenu textuel, il permet aussi de mettre en lumière certains procédés d'écriture. En effet, la thématique du train a des effets sur l'énonciation, rehausse les techniques d'agencement des séquences narratives, et peut fonder aussi un programme d'écriture.

48 La thématique du train conditionne l'énonciation, c'est-à-dire la façon dont s'inscrivent dans le texte les différentes subjectivités textuelles (personnages, narrateurs). La nouvelle *Il paradiso perduto* apparaît particulièrement complexe de ce point de vue, au point qu'à plusieurs reprises les chercheurs ont parlé d'expressionnisme[42].

49 Dans ce texte, le fait physique d'être dans le train justifie le passage soudain et insensible des pensées du voyageur en état de veille à des images oniriques, celui de la description d'objets extérieurs à la description d'événements intérieurs. Les accidents du discours sont provoqués par les secousses du train, qui rend malaisé le sommeil, par la fatigue du voyage nocturne, qui plonge de temps en temps le personnage dans une demi-conscience. Chaque fois, il se produit un changement dans les structures narratives. En voici un exemple :

> Egli l'amava, non aveva amata altra donna che lei ; ma la povera donna rimaneva sola coi piccini, nella casa lontana ! … E piangevano e partivano anch'essi per monti e valli ; ed egli si nascondeva, scorgendo i loro visini dietro lo sportello di un treno in movimento, finché il treno non era scomparso con un fischio che risonava come un appello disperato […]. Destandosi tratto tratto dall'incubo, il fragore del treno, simile a quello d'un corso d'acque precipitose, lo richiamava alla coscienza del presente […].[43]

50 Si la première phrase peut être interprétée comme analyse intérieure des pensées de la veille, la deuxième appartient déjà à la description d'images oniriques. Après la vision rêvée des enfants, l'analyse intérieure se termine à la suite d'un brusque sursaut du train. Le narrateur assume à nouveau la narration et nous ramène à la description des objets du monde extérieur au personnage.

51 Mais les sensations du voyage en train ne se limitent pas à conditionner la narration du point de vue formel. Elles modèlent également le contenu du rêve, comme on peut le constater dans le passage suivant, où apparaît la maîtresse :

> Eccola l'altra, la più bella : bella come una statua, fredda fredda, che lo assiderava appena egli la toccava, che lo faceva diventare tutto un pezzo di marmo, a poco a poco, dalle gambe su fino al cuore, fino alla gola stretta come una morsa, chiusa al gemito che partiva dal petto profondo…[44]

52 Cette description relève du travail de condensation onirique, sur lequel agit la demi-conscience du corps. Le froid qui se dégage de la femme-vampire et envahit l'homme renvoie certes à l'image de la femme-Méduse, mais aussi à des éléments physiques du voyage en train. Si nous remontons dans le texte, nous nous apercevons que le narrateur nous avait précédemment dit que le personnage avait mis sur lui une couverture « qui n'arrivait pas à le défendre de la lente invasion du froid » ; il répète ensuite que « le froid devenait insupportable », et il ajoute que « son corps s'engourdissait dans cette position inconfortable ». Le personnage, donc, rêve qu'il est saisi par cette paralysie progressive attribuée à l'action néfaste de la femme-vampire parce que le froid qui se propage dans le wagon envahit effectivement son corps. Subjectif et objectif se mêlent sans pouvoir se dissocier l'un de l'autre.

53 Cette tentative mimétique d'une condition liée à l'expérience du train aurait pu brouiller les pistes de lecture. C'est pourquoi, le narrateur, conscient de la difficulté des parcours de lecture, nous fournit un mode d'emploi dès l'ouverture de la nouvelle, en nous suggérant un parallélisme entre le train et le texte :

> Vi era come una cadenza nel frastuono del treno lanciato a tutto vapore, il ritorno d'una frase fatta di sbattimenti, di stridori e di cigolii nello straziante concerto dove la macchina metteva i suoi fischi rauchi, gli sbuffi e l'ansimante respirazione dei fianchi poderosi.[45]

54 Dans ce passage, le bruit récurrent du train est assimilé à une phrase qui revient. Effectivement, la nouvelle est construite sur des séquences anaphoriques, où les mêmes éléments reviennent périodiquement (les bruits, les objets du paysage, les obsessions du voyageur, ses fantasmes apocalyptiques).

55 De même, tout au long du récit, le narrateur attire l'attention sur ce qui se passe dans l'énonciation, surtout quand les passages sont trop brusques, de l'intériorité du personnage (contenu de la pensée/contenu du rêve) à l'extérieur (description du compartiment ou du paysage, narration des moindres événements qui s'y déroulent). Ainsi, le narrateur souligne le caractère chaotique de la narration et par là même dissuade le lecteur de rechercher une logique linéaire :

> […] s'inabissava nel proprio pensiero, studiando di considerare un lato o un dato della sua condizione, ma continuamente distratto per la turbinosa successione delle immagini nel dormiveglia prodotto dalla stanchezza e dal moto del treno.[46]

56 Dans les deux autres nouvelles, les moments réglementés du rituel du voyageur (notamment les attentes) aussi bien que la structure sérielle du train permettent d'ordonner les séquences narratives d'une façon plausible, d'un point de vue chronologique et spatial.

57 Ainsi, dans *La messa di nozze*, l'attente dans la gare est employée comme expédient narratif pour combler le vide entre le premier et le deuxième chapitre. En effet, le premier chapitre, qui décrit la rencontre entre Rosanna et son mari, espionnée par Lodovico, se clôt sur le départ précipité de ce dernier. Le deuxième, s'ouvre directement sur la description de l'arrivée de Lodovico à la gare de Castelmaggiore. Le temps mort d'attente de la correspondance permet au narrateur de récapituler tout ce qui s'était passé entre temps et d'en mettre au courant le lecteur. Dans *Un sogno*, le train est utilisé d'une façon "artisanale", pour monter des scènes qui soient facilement reconnaissables, presque détachables l'une de l'autre. Élément d'évasion parmi d'autres (à l'instar des villes de Monaco ou de Paris), le train découpe le récit à l'aide de la sérialité des ses wagons et de la régularité des arrêts. À chaque arrêt correspond un développement du récit, parfois accompagné aussi d'un changement de voiture. Ainsi, dans le premier wagon, ont lieu les premières approches galantes. Ensuite, à la gare de Nice, un membre du personnel apporte les fleurs qu'Anselmi avait commandées avant de monter dans le train à Monaco. Puis, l'arrêt à Cannes marque le moment de changer de wagon pour aller dîner dans le wagon-restaurant. Enfin, quand le narrateur nous dit « Il treno rallentò », nous savons que le moment est venu de descendre du wagon restaurant pour aller au wagon-lit. Le train est employé pour ordonner d'une façon immédiatement lisible une série d'actions qui correspondent parfaitement aux attentes du lecteur de l'époque.

58 Enfin, le récit du chemin de fer assume, dans *La messa di nozze*, une fonction de modélisation, dans la mesure où il devient la marque générique d'une épopée moderne du quotidien.

D'emblée, nous le constatons dans le dialogue qui se déroule entre Lodovico et son ami Perez, enseignant de lettres classiques et auteur de pièces de théâtre. Pendant cette discussion, Perez déclare la mort du poème et de la tragédie d'autrefois :

> Al giorno d'oggi che i re, quelli che restano, portano il cappello a cencio e le scarpe con le gomme, e i militari si vestono di grigio per non lasciarsi scorgere da lontano, e gli eroi si trovano, quando si trovano, nel corpo dei pompieri o tra i casellanti delle strade ferrate, non vi sono altre forme possibili che il dramma o la commedia.[47]

59 Un peu plus loin, il affirme qu'il vient d'écrire trois comédies concernant ces cas d'adultère qui passionnent tellement le public « perché nessun altro offre una così intima associazione del comico con il drammatico, e se vuoi, con il tragico, ma nel senso moderno della parola »[48].

60 La *Messa di nozze* respecte ces règles de composition. D'entrée de jeu, De Roberto a légitimé l'écriture de la nouvelle qui va suivre : elle est bel et bien une petite, modeste et moderne épopée de cheminots et du personnel du chemin de fer, qui s'insère dans une histoire d'adultère.

61 La nouvelle est bâtie suivant le schéma du parcours d'initiation, contenu dans maintes épopées anciennes et modernes. En effet, elle nous raconte l'histoire du désir d'un homme qui doit faire face à de multiples obstacles, aussi bien subjectifs qu'objectifs. Pendant que Lodovico attend fébrilement Rosanna à la gare de Castelmaggiore, des accidents commencent à se produire : d'abord, la perception subjective du temps, qui semble ne pas s'écouler, ensuite des contretemps extérieurs qui s'opposent au désir du personnage. Ils permettent de mettre en scène l'univers de la gare avec ses rituels souvent incompréhensibles et le labeur plus ou moins héroïque du personnel. Ainsi, le guichet de la billetterie, malgré l'approche de l'arrivée du train de Rosanna, ne s'ouvre pas ; puis un accident se produit sur la ligne et provoque l'arrêt du train de Rosanna quelque part loin de Castelmaggiore, sans qu'on puisse savoir exactement ce qui s'est passé ; enfin des problèmes techniques (le renversement du wagon de secours) se multiplient et retardent le dégagement de la voie ferrée. Outre Lodovico, l'autre protagoniste de cette épopée minimaliste est le personnel de la gare, des héros à vrai dire ramenés à des proportions bien modestes si le renversement d'une machine les empêche de porter secours au train qui a déraillé sur la ligne. Dans l'épopée moderne du chemin de fer, la mécanisation ne permet pas à l'homme d'avoir une prise directe sur une réalité qui lui échappe.

62 Le thème du train, chez De Roberto, permet ainsi la mise en scène du cheminement du désir et fournit des règles d'écriture. Le compartiment fonctionne comme une chambre obscure où prennent forme les fantasmes les plus inavouables ; en tant qu'espace confiné où s'affinent les instruments d'analyse de soi, il semble parfois constituer un surprenant substitut laïc du confessionnal. Ainsi, peut-il se présenter comme un lieu d'évasion dans un univers libéré de toute contrainte. En outre, ces valeurs symboliques produisent un effet sur l'aspect formel de la narration : ils sont tantôt source d'une écriture expressionniste et consciente d'elle-même (*Il paradiso perduto*), tantôt marque littéraire grâce à laquelle l'écrivain se distingue et s'affirme (*La messa di nozze*), tantôt mise en scène d'un scénario prévisible et gratifiant (*Il sogno*).

63 Sous la plume de De Roberto, l'univers ferroviaire, l'espace du compartiment, apparaissent dès lors comme les symboles d'une modernité à la fois exaltante et trouble. Espaces non encore totalement apprivoisés, la gare et le train représentent une sorte de terrain vague où l'individu est soustrait au regard normatif de la communauté et projeté hors de tout cadre réglementé. Ainsi, l'homme se trouve seul face à une partie de lui-même encore inexplorée. Un face à face d'une inquiétante étrangeté, à la fois attirant et repoussant. Le train, par ailleurs carrefour de rencontres, d'échanges et de promiscuité, devient un lieu particulièrement adapté au déchiffrement et au dévoilement de l'intériorité de soi et d'autrui.

Notes

1 Federico De Roberto s'est intéressé au chemin de fer pour la première fois en 1880. En tant que journaliste, il écrivit deux articles pour *Il Fanfulla* sur la réalisation de la voie ferrée reliant Catane à Palerme. L'infrastructure est saluée comme bénéfique pour le développement de l'île en général et de la ville de Catane en particulier (cf. Federico DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla*, Milano, Quaderni

dell'Osservatore, 1973, p. 56). En 1891, dans *L'Illusione*, le train ramène la protagoniste adulte à sa maison natale, lieu d'une enfance inexorablement perdue. Le convoi réapparaît dans l'*Imperio*, en tant que produit d'une modernité pourtant incapable d'améliorer l'existence humaine (pour ces deux romans, cf. Federico DE ROBERTO, *L'Illusione*, p. 390, et *L'Imperio*, pp. 1348-1349, dans *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1984). Ces exemples, déjà, témoignent de l'attitude complexe de De Roberto vis-à-vis du train et de la technologie (il importe de remarquer aussi que les différentes positions sont peut-être dues aux types de discours dans lesquels ces exemples s'insèrent : un article de presse d'un côté, deux œuvres de fiction de l'autre).

2 Toutes ces nouvelles avaient déjà vu le jour dans des revues : *Il paradiso perduto* (sous le titre *Disgrazia orribile*) dans le « Fanfulla della Domenica », 14 avril 1889 ; *Un sogno*, dans « La lettura », 1 octobre 1910 ; *La messa di nozze*, dans la « Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti », 16 novembre, 1 et 16 décembre 1910.
Nos éditions de référence sont les suivantes :
- *Il paradiso perduto* : in *L'albero della scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997, pp. 145-156.
- *La messa di nozze* : Palermo, Sellerio, 1993, 123 p.
- *Un sogno* : in *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*, Milano, Treves, 1911, pp. 213-270.

3 Cet accident à été interprété comme la mise en scène de la mort du père de l'auteur, Federico De Roberto senior, qui avait été écrasé par un train lorsque, en tant qu'officier, il se trouvait à Piacenza pour raisons de service. Cf. Antonio DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998, pp. 7-43.

4 « Alors, l'image de sa femme lui apparaissait : l'image de la sainte femme qui, la première, lui avait donné l'exemple de la sincérité en renonçant à toutes les tentations. Elle était beaucoup plus jeune que lui, elle était très courtisée, il aurait été très facile pour elle de transiger sur la base du même calcul que celui qu'il était en train de faire ! Et elle ne l'avait pas fait parce qu'elle s'était sentie aimée, protégée, respectée ; même maintenant qu'il ne la respectait plus et l'abandonnait, même maintenant elle se repliait sur sa douleur, simplement, sans menaces… ». (*L'albero della scienza*, cit., p. 149).

5 « Il l'aimait, il n'avait pas aimé d'autres femmes qu'elle, sa petite femme chérie, la fleur de la gentillesse ; et il la revoyait telle qu'il l'avait rencontrée la première fois – il y avait très, très longtemps – vêtue d'une petite robe bleu ciel, un ruban bleu ciel dans ses cheveux aussi noirs que l'encre : délicieuse … ». (*Ibidem*, p. 150).

6 « La voilà, l'autre, la plus belle : aussi belle qu'une statue, toute froide, qui le glaçait dès qu'il la touchait, qui le transformait en un bloc de marbre, peu à peu, des jambes jusqu'au cœur, jusqu'à la gorge serrée comme un étau, fermée au gémissement qui partait du fond de sa poitrine… ». (*Ibidem*, p. 151).

7 *Ibidem*, p. 146.

8 « Comment était donc possible un bouleversement pareil, comment pouvait-il tout à coup manquer tout ce qui avait formé sa raison même d'exister, ses affections et ses habitudes, la vie extérieure et celle de l'âme et du cœur, le sol même où il posait ses pieds ? ». (*Ibidem*, pp. 148-149).

9 *Ibidem*, *p.* 151.

10 *Ibidem*, p. 150.

11 « […] voici la maison sens dessus dessous, les pièces encombrées de malles, l'avis de location au portail, et les gens qui montaient voir si l'appartement leur convenait ». *Ibidem*.

12 « …Horrible ! Horrible ! Pourtant, n'était-il pas monté *librement*, *délibérément* dans ce wagon qui le transportait à la rencontre de son destin à la vitesse de cinquante kilomètres à l'heure ? N'avait-il pas *librement*, *délibérément* fait à nouveau les préparatifs de ce voyage, de cet éternel voyage qui désormais ne finissait plus, dont il savait le but et voyait les effets avec une lucidité aveuglante ? […]. Qui donc le poussait au fond de l'abîme ? … Qui ? … ». [*C'est nous qui soulignons*]. (*Ibidem*, pp. 144-145).

13 « C'était maintenant la grande gare, la confusion des arrivées, la foule pressée dans le couloir de sortie, les employés des hôtels avec leurs casquettes galonnées, les cris des cochers, le claquement des fouets. Il prenait place dans une voiture, il criait l'adresse et partait à toute allure […]. Des gens accouraient, les voisins, le concierge : qui cherchait-il ? Cette maison était vide […]. Alors il fallait chercher ailleurs […]. Et le cocher l'emmenait sur le bord de mer, une barque avait tout juste le temps d'atteindre un paquebot hollandais qui était sur le point de prendre le large […]. Une gitane dansait la tarentelle, mais, dans un bond, elle tombait à la mer. […]. Tous les passagers se pressaient au bastingage pour assister au sauvetage ; mais l'un après l'autre, ils tombaient eux aussi, et sur la mer noire flottaient les visages blafards des noyés. Et d'autres encore dégringolaient […] et la chose devenait tellement drôle que tout le monde riait […]. Maintenant il entendait, derrière son dos, un rire plus strident que les autres, un rire connu, *son* rire […]. Elle était là, en effet, donnant le bras à un baryton qui allait en Amérique […] Toutefois, parce que son rire était inconvenant face à ce malheur […] il la réprimandait avec une sévère froideur. Elle riait de plus belle […] le montrant du doigt : "Le vieux, ah ! ah !...". Et elle expliquait au baryton que ce vieux la poursuivait, croyant sérieusement qu'elle voudrait de lui – elle, qui n'aimait que son artiste ! Alors ils s'enlaçaient, ils s'embrassaient et en ricanant : "Le vieux, ah ! ah !..." ils le poussaient et le jetaient à la mer" ». (*Ibidem*, pp. 152-153).

14 *Ibidem*, p. 145.

15 « Pourquoi donc, cette perverse avait-elle dû se jeter sur son chemin et lui barrer la route quand il en avait parcouru les parties les plus difficiles, et lui offrir la séduction des abîmes quand sa tâche devenait celle de guider les autres par les droits chemins ? ». (*Ibidem*, p. 147).

16 « Son souvenir n'était pas une lueur d'aube, c'était la dernière lumière d'un jour passé à jamais […]. Des images impures l'assiégeaient, jusque là-bas ; un mécontentement et un dégoût de soi, un besoin pervers de rejeter sur les autres sa propre faute : c'est tout ce qu'il y retrouvait maintenant. Chaque fois qu'il franchissait le seuil, chaque fois qu'il était à nouveau en présence des siens, quelque chose de pointu et de flamboyant, comme l'épée de l'ange, lui défendait l'accès au paradis d'antan… ». (*Ibidem*, p. 155).

17 « La machine, épuisée, s'arrêtait : mais un autre convoi était prêt ; tout le monde y montait, tumultueusement, en ramassant les affaires éparpillées par terre, sur les rails, et ainsi de suite, toujours, sautant d'un train à l'autre, courant continuellement, sans jamais arriver, jusqu'au moment où un choc épouvantable réduisait tout en miettes ». (*Ibidem*, p. 152).

18 « Si c'était ma femme, tu vois, et si je savais qu'aujourd'hui, ici, dans cet hôtel, elle avait un rendez-vous avec un autre homme…, si c'était ma femme, eh bien, puisque je ne pourrais pas les assassiner, ni elle ni lui, puisque je ne voudrais pas me tuer, puisque je ne voudrais pas appeler un commissaire et deux gendarmes qui retiendraient leurs rires en constatant mon infortune, que pourrais-je faire d'autre sinon ce que je fais : épier l'arrivée de l'homme qui vient me l'enlever, rôder dans les lieux de leur rencontre, imaginer, prévoir, ne voir rien d'autre avec les yeux de l'esprit que leurs étreintes, et quand ils seront sur le point d'accomplir l'infamie, m'enfuir, m'enfuir, m'enfuir ?… ". (*La messa di nozze*, cit., p. 29).

19 *Ibidem*, pp. 40-43.

20 « Il était grand, robuste, avec une large poitrine sur laquelle une épaisse barbe châtain à peine semée de fils blancs se répandait en éventail ; il avait noble allure ; toute sa personne composée avec raideur dans son costume de voyage – sa tunique sanglée, ses pantalons courts, les jambes serrées dans ses longues guêtres – révélait l'habitude du commandement, la profession martiale ». (*Ibidem*, p. 41).

21 *Ibidem*, p. 79.

22 « Élaborée jusqu'au sophisme ». Paolo SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988, p. 116.

23 « Les voyageurs prêts au départ se pressaient devant les wagons ; ceux qui venaient d'arriver se bousculaient à l'entrée du restaurant, autour du comptoir des mets et des boissons ; le chariot transportant les sacs de la poste grinçait sur ses trois roues, poussé à la main par un coursier qui criait qu'on le laissât passer ; le chef de gare examinait une feuille à la lumière de l'une des grandes lampes en arc de cercle ». (*Ibidem*, p. 47).

24 « Sous la marquise, des groupes de voyageurs échangeaient les nouvelles, en les commentant âprement ; quelques étrangers jetaient autour d'eux des regards incertains et suspicieux ; on voyait des visages inquiets de femmes guetter par les fenêtres du train immobile ; le café était envahi, toutes les tables étaient occupées par des gens bruyants et contrariés ; seuls les deux jeunes mariés, l'homme donnant toujours le bras à la femme, se souriaient, debout devant le comptoir ». (*Ibidem*, p. 60).

25 « Afin de tromper le temps, il se mit à parcourir l'espace devant la gare d'un bout à l'autre […]. Le temps s'écoulait avec une lenteur exaspérante. En passant et repassant devant le bureau d'octroi, ses yeux étaient attirés par l'horloge, dont les aiguilles paraissaient immobiles ; pour les voir légèrement déplacées vers l'heure qu'il attendait, le pouls fébrile, il se promettait de ne pas les regarder trop souvent ; mais ensuite, quand il les fixait du regard après avoir tourné le dos plusieurs fois, il découvrait que quelques minutes seulement étaient passées […]. L'attente de ces dix autres minutes fut éternelle. On aurait dit que le temps s'était arrêté, qu'il ne pouvait plus s'écouler, que la gare était abandonnée, que la ville toute proche était morte ». (*Ibidem*, pp. 54-55).

26 « Les bureaux étaient presque tous *fermés* ; *seuls* ceux du chef de gare, du télégraphe et celui des billets projetaient sur le trottoir la lumière de leurs lampes encapuchonnées de vert […] le *seul* bruit que l'on entendît était le cliquetis des appareils télégraphiques. Les salles d'attente, *fermées* […]. Puis, il retraversa la salle du Café et sortit sur l'esplanade de la gare. *Pas* une voiture, *pas* un passant, *pas* un bruit. Sur la façade extérieure de l'édifice les bureaux de l'octroi étaient ouverts […]. La gare demeurait *déserte* : on *n*'entendait *que* quelque sifflement étouffé, des machines manœuvrant au loin […]. *Aucun* voyageur ne viendrait donc prendre ce train de nuit ? *Aucun* parent ou ami, ne viendrait attendre quelqu'un ? À neuf heures, alors qu'il manquait une demi-heure avant l'arrivée du train, il rentra pour voir si la billetterie était *ouverte*. Elle était *encore fermée* ; le porteur dormait *encore* sur le banc de la salle d'attente » [*C'est nous qui soulignons*]. (*Ibidem*, p. 54).

27 *Ibidem*, pp. 63-64.

28 *Ibidem*, p. 65.

29 " Es-tu toujours aussi sincère que les autres fois ? Ne me caches-tu rien, dans ton for intérieur ? " ; " Après un instant de lutte intérieure, il avoua : […] " ; " Après l'avoir reconnu, après avoir avoué son mouvement de méfiance, il se sentait meilleur, digne de son pardon " ; " Mon heure a sonné, l'heure de la crise, de la rénovation " ; " Es-tu capable de reconnaître la vérité ? ". (*Ibidem*, pp. 73-74 et p. 77).

30 C'est là l'idée développée par Alain CORBIN dans *Coulisses*, in Philippe ARIÈS, George DUBY, *Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, pp. 413-614.

31 Federico DE ROBERTO, *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888, p. 175.

32 Cf. Federico DE ROBERTO, *Gli Amori*, Milano, Galli, 1898, p. 4.

33 En ce qui concerne le souci grandissant de soi et le rapport âme-corps au XIXe siècle, cf. Philippe ARIÈS, George DUBY, *op. cit.*, pp. 436-465.

34 « Peu à peu la lumière se répandait victorieuse […]. Son regard passa de ce spectacle aux yeux de la femme. Elle aussi, dans son âme aussi, un contraste de lumière et d'ombres, des rayonnements de beauté et des obscurités profondes. Comment pouvait-il la juger, si lui aussi avait le sentiment de sa propre misère, s'il craignait de pousser son regard dans les obscures profondeurs de sa propre conscience ?… ». (*La messa di nozze*, cit., p. 82).

35 « Il fut envahi de stupeur quand il tira les rideaux : il commençait à faire jour, le ciel pâlissait sur la terre encore enveloppée dans l'ombre, et des masses végétales se profilaient épaisses et noires sur l'horizon livide […] dans la profondeur de l'espace la vie recommençait avec le drame éternel de la nuit et du jour, avec la lutte silencieuse de la lumière et des ténèbres personnifiée dans les mythes très anciens, qui se perpétuaient dans le temps, indéfiniment ». (*Ibidem*, p. 81).

36 « Au-delà de la haie fuyante et bruissante au souffle impétueux de la course du train, les champs sillonnés par les plantations, quadrillés par les cultures, séparés par des fossés ; les chaumières protégées par de grands arbres, au milieu des enclos, dormaient encore […] ». (*Ibidem*).

37 « Le train la transportait à la vitesse du vent à la rencontre de cet homme, il traversait sans s'arrêter les petites gares, il s'arrêtait un instant dans les plus importantes, il reprenait sa course fatale vers sa destination. Maintenant, plus d'obstacles le long de la voie ferrée, libre jusqu'à l'extrême horizon sur les champs fertiles réveillés par le soleil ». (*Ibidem*, p. 83).

38 « […] de ses fibres les plus intimes, de ses viscères les plus profonds, le frisson précurseur de l'inspiration se propagea par tout son être. Tandis que l'officiant prenait l'hostie sur la patène et la soulevait, l'œuvre à laquelle il avait pensé en vain, les images à placer sur le sommet d'Antalba, rayonnèrent dans son esprit ; un ascète, le front levé vers le ciel, une pénitente agenouillée, proches et pourtant séparés, de concert et unis seulement dans l'adoration de la puissance inconnue qui gouverne l'univers ». (*Ibidem*, p. 113).

39 « J'étais dans le plus beau pays du monde, une plage toute verte et fleurie, devant une mer bleue, parcourue par une brise tiède et par des voiles toutes blanches. Un temple de marbre se dressait devant la mer, et il était consacré à la Fortune ». (*Un sogno*, cit., p. 222).

40 « Sa beauté resplendissait. À la lumière des lampes encapuchonnées de rouge, parmi les roses, le teint de son visage et de ses bras nus, voilés d'un imperceptible duvet blond, avait des reflets de satin. Ses yeux étincelaient, enflammés de désir, d'hilarité, de curiosité. Cette animation était bien mon œuvre personnelle, et je me disais qu'il fallait être vraiment difficile à contenter pour ne pas savourer l'enchantement singulier, le trouble délicieux de cette heure fugace dans ce train en fuite ». (*Ibidem*, p. 245).

41 Cette nouvelle a été écrite pour des raisons commerciales afin d'étoffer un recueil qui aurait été trop mince sans cela. Toutefois, malgré les limites indéniables de ce texte, il est possible d'émettre l'hypothèse d'une source d'inspiration "noble", à partir du premier des *Souvenirs* contenu dans les *Nouveaux contes à Ninon* d'Émile Zola. L'hypothèse nous semble plausible dans la mesure où De Roberto était un fin connaisseur de l'œuvre de Zola et que les textes en question présentent des convergences étonnantes. Dans le *Souvenir* le narrateur-personnage, épris de liberté, imagine de se faire tout petit pour pouvoir se glisser dans la malle d'une jolie femme qui se dirige vers la gare, à Paris. Il imagine ainsi faire en cachette le voyage en train Paris-Marseille, et se dévoiler, une fois arrivé à destination, à la femme, qui lui pardonnerait son voyage clandestin. Dans ce texte aussi il s'agit d'un contexte ferroviaire et d'une régression (la malle comme ventre maternel, le voyage à Marseille comme retour vers l'enfance) : l'esprit est très proche de celui de la nouvelle de De Roberto. Mais les affinités ne s'arrêtent pas là. Dans les deux cas il s'agit d'un voyage qui se produit sur la ligne qui unit Paris à la côte méditerranéenne, bien qu'elle soit parcourue en sens contraire ; une caractéristique charmante du personnage féminin que Zola et De Roberto soulignent est le rire. Arrivé à Paris, Mauri s'empresse de défaire les malles de la femme : "Des robes, des jupes, des corsets se dégageait un parfum aigu, charnel, enivrant. La lingerie intime était d'une richesse extraordinaire, les chemises de nuit tout particulièrement, souples, soyeuses, mousseuses, ourlées de dentelles très fines, garnies de rubans bleus et roses. Je sortis d'un sac les pantoufles, toutes déformées par la pression […]". (*Ibidem*, p. 252). Chez Zola nous trouvons une liste similaire, avec la même référence aux chaussures : "Je devine des jupes soyeuses, des lingeries fines, toutes sortes de choses douces, parfumées, tièdes. […] j'ai sous moi trois costumes, et je sens, à ma gauche, des objets plus résistants que je crois reconnaître pour des paires de petites bottes". Émile ZOLA, *Souvenirs*, dans *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléïade), 1989, p. 471. Enfin, dernière note grotesque qui se retrouve dans les deux textes : à Paris, Mauri, une fois entré dans l'hôtel avec la femme, lui demande de lui prêter une chemise de nuit puisque, parti à l'improviste de Monaco pour la suivre,

il n'avait que son costume et une chemise fort inconfortable car toute empesée. Cette touche saugrenue d'un vêtement féminin utilisé par un homme apparaît aussi chez Zola : "Je me coucherai sur quelque soie claire, j'aurai sous le nez des mouchoirs de batiste, et si j'ai froid, ma foi, tant pis ! je mettrai tous les jupons sur moi". *Ibidem*.

42 Cf., par exemple, Natale TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 58-65.

43 « Il l'aimait, il n'avait pas aimé d'autres femmes qu'elle ; mais la pauvre femme restait seule avec les petits, dans la maison lointaine ! … Et ils pleuraient et partaient eux aussi, par monts et par vaux ; et lui se cachait, en apercevant leurs petits visages derrière la porte d'un train en mouvement, jusqu'à ce que le train ait disparu dans un sifflement qui résonnait comme un appel désespéré […]. En le réveillant de temps à autre du cauchemar, le fracas du train, pareil à celui d'un cours d'eaux impétueux, le rappelait à la conscience du présent ». (*L'albero della scienza*, cit., p. 151).

44 *Ibidem*, p. 151. Pour la traduction cf. note 6.

45 « Il y avait comme une cadence dans le vacarme du train lancé à toute vapeur, le retour d'une phrase faite de claquements, de grincements et de crissements dans le déchirant concert où la machine lançait ses sifflements rauques et faisait entendre la respiration haletante de ses flancs puissants ». (*Ibidem*, p. 145).

46 « […] il plongeait dans ses pensées, s'efforçant de considérer un côté ou une donnée de sa condition, mais il était continuellement distrait par la succession effrénée des images dans le demi-sommeil où l'entraînaient la fatigue et le mouvement du train ». (*Ibidem*, p. 150).

47 « Aujourd'hui où les rois, ceux qui restent, portent un chapeau mou et des chaussures caoutchoutées, et où les militaires s'habillent en gris pour qu'on ne les voie pas de loin, et où les héros se trouvent, quand on en trouve, dans le corps des pompiers ou parmi les garde-barrière des voies ferrées, il n'y a pas d'autres formes possibles que le drame ou la comédie ». (*La messa di nozze*, cit., p. 20).

48 « car aucun autre n'offre d'association aussi intime du comique avec le dramatique, et, si tu veux, avec le tragique, mais dans le sens moderne du mot ». (*Ibidem*, p. 21).

Pour citer cet article

Référence électronique

Michela Toppano, « Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 10 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 15 mai 2016. URL : http://etudesromanes.revues.org/2824

Référence papier

Michela Toppano, « Le train du désir dans trois nouvelles de Federico De Roberto », *Cahiers d'études romanes*, 10 | 2004, 129-152.

À propos de l'auteur

Michela Toppano
Aix Marseille Université, CAER (Centre Aixois d'Études Romanes),EA 854, 13090, Aix-en-Provence, France.

Droits d'auteur

© Cahiers d'études romanes

Résumés

Symbole ambivalent de la modernité, le train dans trois nouvelles de Federico De Roberto (*Il paradiso perduto, La messa di nozze, Un sogno*) se présente sous l'aspect d'un lieu privilégié pour l'exploration de l'intériorité de l'individu. Ainsi, le récit du voyage se superpose-t-il au récit du cheminement du désir des personnages. La conscience de ces derniers paraît alors emblématique de la subjectivité de l'individu au XIXe siècle, obsédé par les messages inquiétants du corps, hanté par le souci inépuisable du déchiffrement de soi et d'autrui.

Simbolo ambivalente della modernità, il treno in tre novelle di Federico De Roberto (*Il paradiso perduto, La messa di nozze, Un sogno*) appare come un luogo privilegiato per esplorare l'interiorità individuale. In questo modo, il racconto del viaggio si sovrappone al racconto del percorso del desiderio dei personaggi. Così, la coscienza di questi personaggi si rivela emblematica della soggettività dell'individuo nell'Ottocento, ossessionato dai messaggi inquietanti del corpo, assillato dall'incessante preoccupazione di decifrare sè e gli altri.

Entrées d'index

Mots-clés : De Roberto (Federico), train, subjectivité
Parole chiave : De Roberto (Federico), treno, soggettività
Index géographique : Italie, Sicile
Index chronologique : XIXe