



Federica Petrone

La leçon des auteurs français dans l'œuvre de Gesualdo Bufalino : De la réélaboration des sources à leur dépassement

PETRONE Federica. *La leçon des auteurs français dans l'œuvre de Gesualdo Bufalino : De la réélaboration des sources à leur dépassement*, sous la direction d'Alessandro MARTINI. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2021.

Mémoire soutenu le 16/09/2021.



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3
UFR Langues

Corso di Laurea magistrale in Filologia moderna

—

Master Langues, Littératures et Civilisations Etrangères et Régionales
spécialité Études Italiennes

Federica Petrone

La leçon des auteurs français dans l'œuvre de
Gesualdo Bufalino :
De la réélaboration des sources à leur dépassement

Année universitaire 2020/2021

Sous la direction de M. Alessandro Martini,
Maître de conférences.

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3
UFR Langues

Corso di Laurea magistrale in Filologia moderna

—

Master Langues, Littératures et Civilisations Etrangères et Régionales
spécialité Études Italiennes

Federica Petrone

La leçon des auteurs français dans l'œuvre de
Gesualdo Bufalino :
De la réélaboration des sources à leur dépassement

Année universitaire 2020/2021

Sous la direction de M. Alessandro Martini,
Maître de conférences.

Remerciements

Ringrazio infinitamente il mio relatore, professor Alessandro Martini, per avermi guidata in questo meraviglioso percorso. Il suo vivo interesse e i suoi consigli sono stati di fondamentale importanza per la realizzazione di questo progetto e costituiranno senz'altro un bagaglio essenziale per il futuro.

Ringrazio altresì il professor Alfano per la sua costante disponibilità e per il suo sostegno, senza il quale non avrei avuto accesso a questo percorso di studi.

Ringrazio i miei colleghi per avermi accolta e compresa, senza farmi mai sentire fuori luogo.

Ringrazio Giulio, per la sua presenza costante e silenziosa, per il modo unico in cui mi sostiene: nessuno saprebbe starmi accanto come sai fare tu.

Ringrazio Rita, per il suo appoggio incessante e per l'inesauribile complicità che ci lega, di cui non potrei mai e poi mai fare a meno.

Ringrazio infinitamente mio padre e mia madre per il loro amore smisurato e per le innumerevoli attenzioni che mi dedicano, senza mai mostrarsi stanchi.

Ringrazio mio fratello e mia sorella, per essere le persone che sono, per il modo in cui mi accolgono senza che debba mai chiederlo: siete il dono più prezioso che la vita potesse offrirmi.

Introduction	5
1 Gesualdo Bufalino et la littérature française : une découverte éblouissante	10
1.1 L'activité de traducteur : la «sfida carnale» des <i>Fleurs du Mal</i>	11
1.2 Les poètes maudits : l'influence du symbolisme français	22
1.2.1 La mélancolie intime de Paul Verlaine	23
1.2.2 Le pouvoir allusif de la poésie rimbalienne	28
1.2.3 La musicalité mallarméenne comme clé d'accès à une réalité-autre	34
1.3 L'enchantement de la <i>Recherche</i> : Proust comme modèle et double de Bufalino	37
2 Du modèle à l'œuvre : la leçon des Français retravaillée par Gesualdo Bufalino	45
2.1 L'intertextualité dans l'œuvre de Bufalino : la valeur de la citation	48
2.2 Les grands thèmes de l'écriture de Bufalino : de la reprise au dépassement des modèles français	53
2.2.1 La maladie comme instrument d'élévation	54
2.2.2 Les rêves de la mémoire	60
2.2.3 Le pouvoir de l'écriture	63
2.3 La nature baroque de la prose de Bufalino	66
3 Le roman de Gesualdo Bufalino : entre tradition et expérimentalisme	74
3.1 L'anachronisme de Bufalino comme réaction à la contemporanéité	75
3.2 Le « réalisme subjectif » du <i>Nouveau Roman</i>	80
3.3 Entre le post-modernisme et la récupération de la tradition	88
Conclusion	94
Documents photographiques	97
Bibliographie	105

Introduction

Gesualdo Bufalino est né à Comiso, en Sicile, en 1920. Ce petit village de la province de Raguse était à l'époque - et l'est encore dans une certaine mesure aujourd'hui - une réalité confinée par rapport au reste de la péninsule et, par conséquent, au reste du monde. Bufalino ne s'en est éloigné que pour une courte période : contraint par la guerre, d'abord, puis par la maladie, il s'est déplacé pendant quelques années entre le Frioul, l'Émilie-Romagne et Palerme. Mais lorsqu'il s'est rétabli, il a finalement été libre de revenir «per non partirne più»¹. Cette condition de réclusion est, pour Bufalino, double : la réalité provinciale de la ville où il vit est en soi une limitation, mais à cela s'ajoute sa condition de Sicilien. Pour Bufalino, la Sicile a un double visage² : elle est à la fois une frontière et une ouverture, un refuge et une prison. D'une part, en effet, la réalité insulaire le tient à l'écart du contexte européen, tant pour un facteur géographique que culturel³. De l'autre, cependant, elle lui donne un sens différent de la réalité, une intensité de vie qu'il ne peut trouver sur le continent. La vie en Sicile, concentrée et exclue du reste du monde, contient en elle-même les nuances les plus diverses : de la lenteur de l'existence, attardée sur des formes qui ne résistent au rythme européen, à l'énergie intense d'une réalité archaïque et mystérieuse.

Non so se altri luoghi in pari misura ma la Sicilia - causa ne sia un eccesso o un difetto d'identità - non fa che investigarsi e discorrere permalosamente di sé. Sofistica, interrogativa, superba, ora si presume nazione e ombelico matematico dell'universo; ora si accascia in una sorta di rancoroso stupore, che solo rompono di tanto in tanto fulmini di bellissima intelligenza.

Terra infelice, che ogni mattino a chi ci vive e ne scrive impone lo stesso monotono dubbio: se gli convenga, tappandosi occhi ed orecchie, eleggerla a proprio eroico eliso; o se debba mischiarsi, inzupparsene, ammalarsene, come l'innamorato che in un grembo infetto cerca di proposito l'assoluto di un'estasi e di una morte.⁴

¹ Entretien avec Massimo Onofri, *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, «La Voce Repubblicana», 7 mai 1988.

² Sur l'ambiguïté de la relation de Bufalino avec la Sicile : « Resta da dire, per concludere sulla Sicilia, qual è il mio rapporto con la provincia. Ecco, io vi sono vissuto e vivo come in un bunker. È per me una tana, trappola e trono, vi vegeto e vi trionfo, vorrei uscirne ma so che altrove sarebbe la fine ». De Gesualdo Bufalino, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, édité par Paola Gaglione et Luciano Tas, note critique de Nunzio Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, p. 68.

³ « Il mio apprendistato si è svolto, dunque, in un paese all'estrema periferia geografica e culturale d'Italia. C'era un ritardo culturale negli anni della mia formazione di trenta, quarant'anni. Sicché, quando frequentavo la biblioteca comunale, leggevo le collezioni di « Critica » e « Nuova Antologia » dei primi anni del secolo. La letteratura degli anni Trenta, quando avevo circa quindici anni, mi era assolutamente ignota. Mi confrontai, insomma, con i grandi testi della narrativa ottocentesca e, per quanto riguarda la letteratura italiana, non andavo al di là di D'Annunzio ». De *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, op. cit.

⁴ Gesualdo Bufalino, *Saldi d'autunno*, Milan, Bompiani, 1990, p. 7.

Bufalino choisit sans doute la deuxième option : il ne parvient jamais vraiment à se détacher de sa terre et semble même apprécier sa condition. Il apprend à aimer profondément l'âme multicolore - et parfois contradictoire - qui gouverne son île. Pour Bufalino, «la Sicilia significa pluralità di razze, di comportamenti. La Sicilia: nazione plurale (il regno di Sicilia): di questa saviezza e follia insieme, questa razionalità e irrazionalità»⁵. Mais cette attitude envers sa terre natale ne se traduit pas du tout par une fermeture au monde. Au contraire, Bufalino utilise un outil qui lui permet de voyager et de traverser le temps et l'espace : la littérature est sa fenêtre sur le monde. Depuis sa condition de solitude, ou plutôt d'« isolitudine », néologisme inventé par notre auteur, il plonge dans les livres et, en un instant, se connecte à un monde différent, qui se superpose au sien et se confond avec lui.

Penso che la mia patria è la mia biblioteca. Sciascia parla della Sicilia in termini di solitudine; io invece parlo di isolitudine, parola che contiene «isola» e «solitudine». Accanto a questo c'è un mondo intero, il mondo degli scrittori che sento tutti fratelli. Leggere un libro per me significa permearmi, assorbire il contagio dell'aria di quel libro; assorbire la nascita, il passato, il vissuto di quello scrittore. Sono svizzero quando leggo Walser e austriaco quando leggo Schnitzler. Sto scrivendo ora un romanzo su uno scacchista, perché a me piacciono gli scacchi. Ho scelto come personaggio un celebre campione del mondo cubano. Ricreando il suo passato sono diventato cubano anch'io, ma siccome lui è andato a vincere un torneo importante a Pietroburgo, ho ambientato la sua storia in una notte bianca di Pietroburgo e ho riletto Dostoevskij. Così mi ritrovo grazie agli scrittori fratelli immedesimato nell'atmosfera pietroburghese. Il mondo mi appartiene attraverso i libri. La mia biblioteca fa diventare quest'isola un continente. La terra intera, la storia mi circonda. Dovendo vivere una protesi di vita, una mezza-vita, è soprattutto la lettura che mi rimane, qualche disco, qualche passeggiata.⁶

Le premier contact de Bufalino avec la littérature s'est fait à travers la bibliothèque paternelle. Son père, un forgeron, était doté, selon notre auteur, «d'une passion pour le lettere insolita in un uomo di tal condizione»⁷. Et c'est dans cette «minuscola biblioteca»⁸ que le jeune auteur a fait sa découverte de la littérature française :

Murato in un tale polmone d'acciaio, ignaro di Ungaretti e Campana, di Eliot e Montale, a pochi santi accendevo le mie candele: a uno soprattutto, a un Baudelaire in prosa italiana, venutomi non so come fra le mani, di cui mi presi tanto da ritradurlo – per eroico paradosso – in francese, cercando all'interno della versione nostrana le rime originali e da quelle risalendo con poliziesca ostinazione agli alessandrini dell'inaccessibile testo.⁹

⁵ S. Marino, *Gesualdo Bufalino parla del mistero della vita e dell'arte*, dans *Idea*, octobre 1985, p. 26.

⁶ Michael Jakob, *Infedele è la memoria*, dans Gesualdo Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, op. cit., p. 1386.

⁷ Gesualdo Bufalino, *In corpore vili*, in *Come si scrive un romanzo*, édité par Maria Teresa Serafini, Milan, Bompiani, 1996, p.1.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 3.

En effet, si nous voulions réexaminer les phases de la vie de Bufalino, nous découvririons que chacune d'entre elles est marquée par un événement relié à la littérature française : lectures, découvertes de textes, traductions inversées ou traditionnelles. À tous les moments de sa vie, l'auteur a toujours été accompagné par des œuvres provenant d'au-delà des Alpes, à tel point que cette littérature est devenue pour lui un point de référence nécessaire. En témoigne la prédominance massive d'auteurs français dans sa bibliothèque privée, qui est devenue plus tard la bibliothèque de la Fondazione Bufalino¹⁰.

La consistenza della biblioteca personale di Gesualdo Bufalino è di circa 10.000 volumi. Essa costituisce una testimonianza significativa degli interessi culturali e letterari dello scrittore. [...] Sono presenti i grandi autori della poesia e della narrativa dell'Ottocento e del Novecento. Le sezioni bibliografiche più ricche sono rappresentate dalle opere di letteratura italiana e francese. Di quest'ultima sono presenti numerosi testi in lingua originale.¹¹

Au fil des années, les lectures françaises se poursuivent sans interruption et s'accompagnent de la découverte du cinéma. Nous sommes vers la fin des années 30 et Bufalino découvre les films de réalisateurs tels que Carné, Claire, Renoir ou Duvivier. L'auteur sicilien apprécie la manière dont leurs films mettent en évidence «una condizione esistenziale di amarezza e solitudine prima ancora dell'esistenzialismo post-bellico»¹². Et confirmant son intérêt ininterrompu pour les littéraires français, il poursuit :

Questo cinema veniva a legarsi con le mie esperienze di lettura, e di simbolisti, crepuscolari, e in fondo di tutta la grande tradizione francese post-baudelairiana, passando per Verlaine, Mallarmé, Valéry, poeti che mi hanno formato in attesa che la guerra [...] mi consentisse maggiori aperture.¹³

Les poètes français de la fin du XIXe siècle s'inscrivent dans un sillage poétique qui, héritier de l'enseignement baudelairien, répond pleinement au goût de Bufalino. Mais c'est dans les années 1950 que Bufalino a reçu une autre révélation. Hospitalisé au sanatorium de

¹⁰ « La Fondazione Gesualdo Bufalino, istituita nel 1999 per volontà del Comune di Comiso e della vedova dello scrittore, Giovanna Leggio Bufalino, si trova a Comiso, in piazza delle Erbe, nel complesso monumentale dell'antico Mercato Casmeneo (1867). Luogo caro allo stesso Bufalino che quotidianamente vi trascorreva alcune ore passeggiando e conversando con gli amici sotto l'elegante loggiato, rappresenta oggi lo spazio ideale per ospitare un'istituzione dedicata alla memoria letteraria di un grande scrittore. Gestita da un Consiglio di amministrazione, la Fondazione si avvale della consulenza di un Comitato scientifico. Scopo della Fondazione è quello di promuovere la figura e l'opera di Gesualdo Bufalino attraverso lo studio, la ricerca e la promozione di varie iniziative culturali ». Note descriptive tirée du site web de la Fondation Bufalino. < <https://www.fondazionebufalino.it/fondazione> >. Document photographique à page 104.

¹¹ Note descriptive tirée du site web de la Fondation Bufalino. < <https://www.fondazionebufalino.it/archivio-e-biblioteca/fondo-gesualdo-bufalino> > . Document photographique à page 103.

¹² Gesualdo Bufalino dans une interview avec A. Gerardi, *Conosco più morti che vivi*, « *Gazzetta del sud* », 15 septembre 1981.

¹³ *Ibidem*.

Scandiano en raison de sa tuberculose, ayant échappé à l'horreur de la guerre, les portes de la culture du XXe siècle s'ouvrent enfin à lui. Une fois encore, dans le refuge d'une bibliothèque, Bufalino trouve son propre espace, alors que les combats font toujours rage à l'extérieur. C'est ainsi que l'auteur raconte cette expérience éblouissante :

Bianchieri, il (coltissimo) primario di ricca e nobile famiglia, aveva portato la sua enorme biblioteca negli scantinati per difenderla dai bombardamenti [...]. Entrava una luce grigia e greve dagli oblò dello scantinato, quasi le catacombe di una città Babele di Borges, pile gigantesche di libri in disordine. Erano pareti di cento camminamenti che instancabilmente ogni giorno tessevo, visto che il male non mi impediva almeno di muovermi. Trovai tutto: Proust, Gide, L'amante di Lady Chatterly, i disegni di Van Gogh, e scoprii solo allora che c'era un pittore chiamato Picasso.¹⁴

Proust, plus que tout autre auteur du XXe siècle, attire son attention et lui offre de nouvelles perspectives importantes qui allaient inévitablement le marquer.

Les lectures françaises ont donc accompagné toute la vie de Bufalino. Cependant, au cours de toutes ces années, l'auteur sicilien s'est toujours limité à l'activité de la lecture. S'il écrivait, c'était une activité qui restait confinée à l'intimité de sa propre chambre. Mais c'est grâce à la publication de ses romans, à partir de 1981, que nous pouvons maintenant identifier la marque que ces lectures ont laissée sur Bufalino. C'est en lisant ses textes, en fait, que l'on perçoit dans l'écriture de l'auteur sicilien le fruit de sa longue fréquentation des Français. Pendant cinquante ans, en effet, Bufalino avait lu et traduit les maîtres français, avait saisi leurs idées et leurs réflexions, et avait admiré leur style et leur contenu. Et ce dévouement à la littérature française a inévitablement laissé des traces dans les pages de Bufalino-écrivain.

Nous verrons donc dans notre recherche comment se dessine cette relation entre l'auteur sicilien et ses maîtres français et comment les influences qu'il a subies se déclinent au sein de ses écrits. L'objectif de cette recherche ne sera cependant pas une simple observation de la reprise des modules français : bien au contraire, à travers notre enquête, nous tenterons de mettre en évidence la capacité de Bufalino à retravailler ces sources et, surtout, nous tenterons de répondre à une question. Est-il possible d'identifier chez Bufalino une profonde récupération de la tradition française et en même temps un dépassement de celle-ci ?

¹⁴ Gesualdo Bufalino dans une interview avec Luigi Galluzzo, *Bufalino esordiente scontroso*, « Il Piccolo », 13 septembre 1981.

Nous comprendrons alors si Bufalino s'est limité à une citation servile de la tradition française ou si, au contraire, il a développé - à partir de modules passés - sa propre poétique originale, pleinement située dans le présent et en dialogue avec la contemporanéité.

Nous avons choisi, pour notre discussion, de sélectionner quelques auteurs français, parmi les nombreux auxquels Bufalino a consacré son attention : et ce, parce qu'ils semblent, plus que d'autres, l'avoir le plus influencé et l'avoir marqué à la fois comme individu et comme écrivain. Le premier et le plus important est Charles Baudelaire. Trois poètes symbolistes suivront : Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé. Ensuite, nous ne pouvions exclure le prosateur qui, plus que tout autre, a gagné son admiration : Marcel Proust.

Notre travail de recherche sera divisé en trois parties principales. Dans le premier chapitre, nous décrirons l'approche initiale de Bufalino envers ces auteurs. En fait, au début, la relation entre l'auteur sicilien et la littérature française était purement une relation de réception : Bufalino, en tant que lecteur et traducteur, s'est consacré à la découverte des œuvres françaises et a tenté de plonger dans le texte afin de comprendre les mécanismes littéraires et idéologiques qui les régissaient. Nous allons donc comprendre comment a commencé cette dévotion pour la littérature française.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons l'approche plus « active » de Bufalino. L'auteur sicilien, en effet, passant du rôle de lecteur à celui d'écrivain, initie un processus de réélaboration des sources. Nous découvrirons donc l'utilisation de ces sources par Bufalino, en soulignant tout d'abord l'importance des citations dans ses œuvres - et donc dans sa poétique. Nous analyserons ensuite dans quelle mesure il retravaille les maîtres français, en abordant les aspects de l'œuvre de Bufalino qui nous semblent hérités de la littérature française, tant d'un point de vue thématique que stylistique. Nous comprendrons donc dans quelle mesure la poétique de Bufalino est redevable à la tradition française et dans quelle mesure nous pouvons parler d'un dépassement de cette tradition.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous pousserons le discours un peu plus loin en tentant de contextualiser la poétique de Bufalino dans l'environnement littéraire de son époque. S'il est donc vrai que l'auteur sicilien considère les modèles du passé comme un point de référence indispensable pour sa littérature, nous verrons comment il s'inscrit dans le présent. De cette façon, nous comprendrons si l'attitude de Bufalino envers la tradition française n'est qu'un abandon classiciste à la nostalgie du passé ou si sa poétique ne constitue pas plutôt une réponse originale et efficace à la fracture que la modernité avait produite par rapport au passé.

1 Gesualdo Bufalino et la littérature française : une découverte éblouissante

La découverte de la littérature française par Gesualdo Bufalino est absolument ingénieuse et précoce. En 1936, alors que l'auteur n'a que 16 ans, il trouve, dans la «profonda provincia»¹ de Comiso, une version italienne de l'œuvre de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, éditée par Riccardo Sonzogno. Il s'agit toutefois d'une traduction en prose, dans laquelle les strophes originales sont simplement marquées par un écart entre l'une et l'autre. Cette découverte stimule la curiosité du jeune Bufalino, qui s'aventure pour la première fois dans un travail de traduction particulier : une rétroversion de l'italien vers la version originale française. Outre l'expérience linguistique, rendue extrêmement complexe par la très faible connaissance de la langue, il y a aussi l'expérience métrique : Bufalino, en effet, malgré son très jeune âge et, donc, la faible maîtrise des outils métriques, a l'intention de restaurer aussi les vers alexandrins originaux. C'est avec ces mots qu'il définira lui-même, mais des années plus tard, son entreprise : «Fu come lavorare champollianamente su una lingua scomparsa, spiandone ogni volta il riaffiorare con gli stessi occhi del fotografo che interroga i negativi nella bacinella»².

Malheureusement, le résultat de ce travail a été perdu, probablement en 1942. La dernière indication nous est donnée par le directeur scientifique de la Fondation Bufalino, Nunzio Zago, qui, évoquant le départ de Bufalino pour l'appel aux armes, déclare : «A Campobasso, dov'è destinato, porta con sé un quaderno di versi, la retroversione di Baudelaire, un Montale, un piccolo Dante»³. Quant à la qualité de cette expérience, c'est l'auteur lui-même qui admet que, face à la comparaison ultérieure avec l'œuvre réelle de Baudelaire, ses vers ne sont que des « maleducati restauri »⁴. Ce qui est important en tout cas, c'est l'intérêt en tant que traducteur que cette œuvre a stimulé chez Bufalino et les idées qui en découlent : d'une part, en effet, on peut voir comment son activité de traducteur ne s'est pas arrêtée à cette expérience, d'autre part, on verra plus tard combien il a été fasciné, pour le reste de

¹ Gesualdo Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, dans Charles Baudelaire, *I fiori del male*, édité par Gesualdo Bufalino, Milan, Mondadori, 1983, p. XXX.

² *Ibidem*

³ Nunzio Zago, Introduzione a Gesualdo Bufalino, Angelo Romanò, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, Catania, Il Girasole, 1994, p. 21.

⁴ Gesualdo Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, op. cit., p. XXX.

sa vie, par la poésie et la prose françaises, et comment elles l'ont influencé dans l'élaboration de sa propre poétique.

Dans la première partie de ce chapitre, nous aborderons le rapport de Bufalino avec son auteur-maître Charles Baudelaire : en effet, tout au long de sa vie, il a continué à traduire les œuvres de Baudelaire avec un dévouement et une méticulosité presque maniaques.

Nous procéderons ensuite à une analyse de l'intérêt de Bufalino pour les poètes français appartenant au courant symboliste, allant de Verlaine et Rimbaud, jusqu'à Mallarmé. Ces poètes ont en effet contribué de manière fondamentale à influencer la prose de Bufalino.

Enfin, nous concluons sur la découverte de la prose de Proust par l'auteur sicilien : l'écriture de Marcel Proust va retenir son attention tant pour le contenu que pour le style. Et cet auteur, avec son œuvre, finira par être un élément fondamental dans le parcours de Bufalino.

1.1 L'activité de traducteur : la «sfida carnale»⁵ des *Fleurs du Mal*

Aggiungo che a quei tempi io scrivevo versi. Avevo cominciato a dieci anni, gelosamente, nascondendoli a chiunque. [...] Questione di pudore, o di orgoglio, non so. Certo allora di quei versi non parlavo a nessuno, del resto ormai li rifiuto, se ne parlo è perché appunto sono la prova della mia fedeltà francese, segnati come sono dall'influenza di Baudelaire.⁶

Ainsi, dans un entretien avec Leonardo Sciascia intitulé *I nostri rapporti con la letteratura francese*, Bufalino raconte sa prédilection précoce pour la littérature française et l'influence que cette dernière - et Charles Baudelaire en particulier - a exercée dès le début sur sa production poétique.

La relation durable et fructueuse entre Gesualdo Bufalino et les grands littérateurs français a commencé, en fait, lorsque l'auteur, encore adolescent, s'est plongé dans la lecture de ces textes et a bientôt choisi de se lancer dans une intervention directe, en se consacrant à leur traduction. Baudelaire est, comme nous l'avons vu, le premier à être soumis à ce travail

⁵ Gesualdo Bufalino, *Il Malpensante : Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 2019, p. 69.

⁶ Gesualdo Bufalino, Leonardo Sciascia, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, in *Pagine del Sud*, a. II, n° 5, Settembre-Ottobre 1986, p. 11.

minutieux, mais certainement pas le dernier : l'expérience adolescente de la rétro-translation devient le germe de ce qui se passera de nombreuses années plus tard : «Vent'anni più tardi altra storia : vittima di un marasma nervoso, non so come scoprii che m'aiutava a guarirne la medicina del tradurre. Così m'applicai a volgere, stavolta dalla lingua sua nella mia, il mio solito poeta»⁷. C'est ainsi que parle Bufalino et nous ne devons pas sous-estimer cette périphrase finale, «il mio solito poeta», qui a pour but d'indiquer une relation de longue date entre le lecteur et le poète, qui ne s'est certainement pas arrêtée à ses seize ans. L'auteur sicilien a dû continuer à lire des poèmes baudelairiens tout au long de sa vie et cela a dû inévitablement l'influencer, nous verrons plus loin comment.

Avant de nous consacrer attentivement au rapport entre Bufalino et la poésie de Baudelaire, il est nécessaire de dire quelques mots sur ce que, plus généralement, être traducteur signifiait pour lui. Le sens qu'il a donné à cette expérience peut d'ailleurs être résumé par une citation de notre auteur, tirée de son œuvre *Il Malpensante*, dans laquelle il affirme : «Il traduttore è l'unico autentico lettore d'un testo. Non dico i critici, che non hanno voglia né tempo di cimentarsi in un corpo a corpo altrettanto carnale, ma nemmeno l'autore ne sa, su ciò che ha scritto, più di quanto un traduttore innamorato indovini»⁸. Il est extrêmement intéressant de noter comment Bufalino place le rôle du traducteur au-dessus de celui de l'auteur de l'œuvre : pour lui, en effet, ce qui compte, c'est la perception que l'on a de l'œuvre, la capacité d'en extraire un sens souvent nouveau et inconnu même de celui qui l'a fait naître. De ce point de vue, le traducteur sera donc le seul à consacrer l'attention nécessaire au texte et le seul à pouvoir éclairer l'œuvre, par un travail de subjectivation. Et encore, dans le même ouvrage, Bufalino affirme : «D'un testo il critico è solamente il corteggiatore volante, l'autore il padre e marito, mentre il traduttore è l'amante»⁹. À la base du processus de traduction, il y a donc une véritable relation d'amour entre le traducteur et l'œuvre.

Cette réflexion nous permet de reprendre le fil de ce que nous disions sur Bufalino comme traducteur de Baudelaire : pour l'auteur sicilien, en effet, la traduction *des Fleurs du Mal* «ha trasformato l'ammirazione [per Baudelaire] in amore»¹⁰. Cela n'exclut pas que le rapport avec le poète français n'ait pas dû être simple du tout, si l'on pense que Bufalino lui-même le définit comme «il vertice lirico dell'Ottocento»¹¹ et, un peu plus tard, «l'epilogo dei tempi

⁷ Gesualdo Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, op. cit., p. XXXI.

⁸ Gesualdo Bufalino, *Il Malpensante : Lunario dell'anno che fu*, op. cit., p. 48.

⁹ *Ivi*, p. 70.

¹⁰ Massimo Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio* in *Nuove Effemeridi*, n° 18, 1992, p. 32.

¹¹ Gesualdo Bufalino, *Introduzione*, dans Charles Baudelaire, *I fiori del male*, op. cit., p. V.

suoi e il prologo dei tempi a venire»¹². À partir de ces mots, nous pouvons comprendre la vénération qu'il y avait pour Baudelaire et, par conséquent, l'engagement et le dévouement nécessaires au travail de traduction. Un travail qui a donné lieu à trois publications différentes : la première, en 1982, intitulée *Trentatré fiori del male*¹³, chez Prandi ; la deuxième, *I fiori del male*¹⁴, publiée par Mondadori en 1983 ; et, enfin, une troisième et dernière version intitulée *39 Fiori del male*¹⁵, en 1997, publiée à nouveau par Mondadori.

Nous prendrons comme référence, pour notre discussion, la deuxième publication, la plus complète des trois, afin de comprendre quel type de relation le traducteur de Bufalino - et, par conséquent, le lecteur attentif - a eu avec son poète. Dans l'introduction de l'œuvre, l'auteur sicilien prend soin d'identifier dix aspects, ou *topoi*, qui la sous-tendent. Mais on a plutôt l'impression d'être devant un portrait de la personnalité du poète, dressé à partir de ses poèmes. Dès le début, un élément ressort : l'identification totale de Bufalino avec l'œuvre de Baudelaire, qui «viene dettando tutt'ora, in qualche migliaio di versi memorabili, il sentimento della nostra vita»¹⁶. D'autre part, le même auteur est présenté comme «uno spirito eroicamente simile a noi, fratello e complice di ciascuno»¹⁷. Ces mots nous font comprendre, immédiatement, l'attitude que Bufalino adopte envers l'œuvre et l'auteur. Baudelaire est, en effet, son «solito poeta»¹⁸ pour une raison bien définie : il représente pour lui, et pour tous les lecteurs qui liront ses vers traduits, un paradigme dans lequel il est possible de se reconnaître. Dans l'un de ses essais, Francesca Alessandrello définit le travail de traduction de Bufalino comme un véritable «processo di identificazione»¹⁹ et poursuit en observant : «tradurre Baudelaire significa possedere in maniera completa e totale il testo, quasi come fosse di propria creazione, riassaporare nella propria lingua la musica dell'originale. [...] E possiamo perfino spingerci ad affermare che, nel caso in specie, Bufalino tenda, più che ad insinuarsi nell'altro, a lasciarsi penetrare dall'altro, una sorta di "cannibalismo all'inverso"»²⁰. L'axe du rapport entre l'auteur-traducteur et l'auteur-traduit semble donc pencher vers le premier : comme nous l'avons vu précédemment, la contribution subjective du «traduttore innamorato»²¹ est fondamentale et, souvent, plus

¹² *Ibidem*.

¹³ Charles Baudelaire, *Trentatré fiori del male* traduit par Gesualdo Bufalino, Reggio Emilia, Prandi, 1982.

¹⁴ Charles Baudelaire, *I fiori del male* traduit par Gesualdo Bufalino, Milan, Mondadori, 1983.

¹⁵ Charles Baudelaire, *39 Fiori del male* traduit par Gesualdo Bufalino, Milan, Mondadori, 1997.

¹⁶ Gesualdo Bufalino, Introduzione, in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, op. cit., p. V.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Note en bas de page 7.

¹⁹ Francesca Alessandrello, *Bufalino traduttore di Baudelaire: Un perfetto esempio di "affinità elettiva"*, in *Le voleur de feu: Bufalino e le ragioni del tradurre* a cura di Cettina Rizzo, Firenze, Olschki, 2005, p. 149.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Note en bas de page 8.

pertinente que le sens original que l'auteur a donné à ses écrits. En effet, l'œuvre acquiert un sens avant tout aux yeux du lecteur, et le traducteur n'est autre que «l'unico autentico lettore»²².

Avant de procéder à la comparaison avec le texte, il est nécessaire de consacrer une dernière mention aux choix formels de l'auteur par rapport à celui-ci. Le rapport avec l'œuvre, en effet, n'était pas seulement complexe du point de vue du contenu et de la thématique, c'est-à-dire de la sphère de comparaison et d'identification avec l'œuvre, mais il était aussi, et surtout, complexe du point de vue des choix métriques et linguistiques proprement dits. Dans une lettre datée du 1er décembre 1944, adressée à son ami Angelo Romanò, Bufalino avoue ses inquiétudes à ce sujet :

Io, adesso, sto lottando in uno sterile esercizio a rendere i Fiori del Male in versi italiani. E mi piacerebbe sentire da te come pensi e se pensi si debba perseguire un'equivalenza metrica (in tutti i casi ben elastica) per quegli alessandrini così compatti e definitivi (raro l'enjambement, e la cesura è classica).²³

En tout cas, Bufalino n'a pas accepté la suggestion de son ami Romanò, qui lui conseillait d'adopter une certaine autonomie métrique par rapport à l'original. Au contraire, comme l'auteur lui-même nous l'apprend dans l'introduction au texte, le choix a été celui, audacieux, de rétablir la métrique originale, en s'appuyant donc sur le «criterio isometrico»²⁴. Ainsi, le vers français de l'alexandrin, composé de deux hémistiches de six syllabes, a été rendu en italien par le vers « martelliano » correspondant, composé de deux septénaires, également divisés par une césure, à l'instar de l'alexandrin. De même, Bufalino reste fidèle à la division strophique et au schéma de rimes original. En bref, tout est reproduit d'une manière pas seulement similaire d'un point de vue visuel au texte source.

En effet, le défi linguistique était encore plus complexe. On connaît l'attention que Bufalino porte pour le choix de la terminologie dans ses textes : cette obsession se retrouve tout autant dans la sélection lexicale au moment de la traduction. L'importance des mots pour notre auteur ne réside pas moins dans la forme que dans le contenu : les deux aspects se confondent et se combinent pour rendre le texte égal à une partition musicale. Ce n'est pas un hasard si l'un des objectifs de l'auteur est de garantir aux vers - et, dans d'autres cas, à la prose - une forme de musicalité intense. En ce qui concerne son travail de traduction de Baudelaire, Bufalino déclare : «La molla fu in fondo sempre la stessa: la curiosità e la felicità

²² Note en bas de page 8.

²³ Gesualdo Bufalino, Angelo Romanò, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di Nunzio Zago, *op. cit.*, p. 71

²⁴ Gesualdo Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, *op. cit.*, p. XXXI.

di inseguire parallelamente nelle due lingue sorelle le vibrazioni emozionanti di una musica cara»²⁵.

On pourrait même oser affirmer, comme le soutient Alessandrello, que «il barocchismo della scrittura bufaliniana, pregno di parole turgide, ridondanti, lussureggianti è, in questo senso, una chiara dimostrazione di quanto essa sia debitrice alla poetica di Baudelaire»²⁶.

Mais, pour rendre concret et évident ce qui a été dit jusqu'à présent, il est utile de s'attarder sur l'analyse de deux traductions, exemplaires de la manière dont Bufalino appréhende le recueil français, en l'enrichissant de sa propre subjectivité. Le premier choix tombera inévitablement sur l'un des textes les plus significatifs : *Spleen*. Ce texte²⁷, le quatrième et dernier d'un groupe de poèmes portant le même titre, est inséré dans la première section de l'œuvre : *Spleen et Idéal*. Il est intéressant de noter, déjà dans le titre de cette section, un détail qui rappelle de très près la poétique de Bufalino : l'apposition de deux termes antithétiques²⁸. Le terme *Spleen*²⁹, en effet, en vient à indiquer une condition d'ennui existentiel, d'angoisse profonde et d'insatisfaction pour l'âme humaine. Au contraire, l'*Idéal* représente l'aspiration à la beauté, un idéal de pureté, vers lequel tend l'artiste. Ces deux forces contrastées dominant en effet le processus créatif – et, plus généralement, l'âme – du poète, qui s'efforcera d'opposer la première pour générer quelque chose qui se rapproche de la seconde. Bufalino connaît bien cette double condition et affirme être lui-même victime d'un «umore malinconico con vampate d'ilarità»³⁰. Dans la partie introductive des *Fleurs du Mal*, où sont analysées les différentes sphères thématiques qui peuplent le recueil, Bufalino s'arrête pour analyser plus attentivement la condition d'ennui et d'angoisse typique du *Spleen*, allant jusqu'à affirmer que «Baudelaire ne subì e ne cercò la tirannide

²⁵ Massimo Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, op. cit., p. 31.

²⁶ Francesca Alessandrello, *Bufalino traduttore di Baudelaire: Un perfetto esempio di "affinità elettiva"*, op. cit., p. 150.

²⁷ Il s'agit du LXXVIII poème de la première section de l'œuvre.

²⁸ L'antithèse est une figure rhétorique extrêmement récurrente dans la poésie de Bufalino, tout comme l'oxymore. Maria Corti, dans son introduction aux Opere de Bufalino (Maria Corti, *Introduzione a Gesualdo Bufalino, Opere/1 1981-1988*, Milano, Bompiani, 1992), affirme que «l'accostamento dei contrari o antitesi o ossimoro è fatto intrinseco alla personalità [di Bufalino] tale da occupare luoghi capitali nella natura, nella tematica letteraria e nello stile» Et encore: «La figura dell'antitesi segue regolarmente le sinuosità del discorso per la sua caratteristica di forma mentale, tratto incoercibile della psiche, non già di stilema periferico».

²⁹ Définition tirée de l'encyclopédie Treccani : De l'anglais spleen. Dall'inglese spleen. Sostantivo inglese derivato dal greco σπλήν σπληνός «milza», il cui umore nero, secondo la medicina ippocratica, causava l'ipocondria.

³⁰ Nunzio Zago, *Gesualdo Bufalino : La figura e l'opera*, in *Antologia del Campiello*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, p. 8.

sino alla fine»³¹. Il semble que ce soit presque un choix volontaire, ou peut-être un choix nécessaire, de rester immergé dans la «Noia»³² : on ne peut pas et on ne veut pas s'en échapper. Bufalino conclut sa réflexion en identifiant «Rêverie, Spleen, Ennui» comme les «tre soglie successive di uno stesso sfilacciarsi e onnubilarsi della coscienza. [...] Dall'angoscia si torna alla noia, e così sempre, avanti e indietro, mentre il Tempo si mangia impercettibilmente la vita»³³.

Je proposerai ci-dessous le texte original français et, par la suite, la traduction réalisée par Gesualdo Bufalino.

Spleen

Quand le ciel bas et sombre est comme une couverture
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;

Quand la pluie, étalant ses immenses traînées,
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple mort avec des Aragedes infâmes
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Les cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

- Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Spleen

Quando il ciel basso e grave pesa come un coperchio
sull'anima che geme, da lunghi tedi oppressa,
e colma l'orizzonte, abbracciandone il cerchio,

³¹ Gesualdo Bufalino, Introduzione, in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, op. cit., p. XIV.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. XV.

d'un lume bigio, triste più della notte stessa;
 quando si fa la terra un chiuso umido speco
 dove va la Speranza, sbattendo negli assiti
 con l'ali sue ritrose di pipistrello cieco,
 o picchiando la testa contro i tetti marciti;
 quando la pioggia stende i suoi sbiechi ricami,
 imitando le grate d'un'immensa bastiglia,
 e una torma silente di tarantole infami
 in fondo ai nostri cerebri mille reti aggroviglia;
 d'un tratto furibonde campane si scatenano,
 e contro il cielo levano un cupo urlo di morte,
 come anime al bando, raminghe anime in pena,
 che senza requie gemano dietro le nostre porte.
 E lunghi lenti feretri m'attraversano l'anima
 senza un rullo, una musica; singhiozza prigioniera
 la Speranza; l'Angoscia sul mio riverso cranio
 pianta, esosa e feroce, la sua nera bandiera.

En confirmation de ce que nous avons dit précédemment, nous pouvons immédiatement remarquer comment, d'un point de vue visuel, Bufalino essaie de rester fidèle à l'original : le vers français alexandrin est rendu par un martellien composé de deux septénaires, le schéma de rimes ABAB est fidèlement reproduit en italien grâce à un choix lexical minutieux³⁴, et les strophes, évidemment, restent des quatrains. La seule différence est la suppression, d'un point de vue graphique, des majuscules au début de chaque verset et, d'un point de vue typographique, du tiret au début du dernier verset.

Bufalino ne néglige pas non plus de reproduire l'anaphore initiale des trois premières strophes (« Quand » est littéralement rendu par « Quando »), restant, en même temps, fidèle à leur structure syntaxique, composée de subordonnées temporelles. Les subordonnées temporelles des première et troisième strophes sont suivies de deux coordonnées (« Et que », vv. 3, 11), qui sont remplacées en italien par une assonance entre le verbe gérondif et l'adverbe « Quando », comme dans le vers 6 « Abbracciandone ».

Attardons-nous maintenant sur les choix du contenu et du type lexical. La première strophe s'ouvre sur une image angoissante : celle d'un ciel gris et oppressant comme un « couvercle » (v.1). Bufalino reprend la comparaison en rendant fidèlement le terme en

³⁴ Notez l'utilisation de la rime interne dans les vers « sdrucchioli » 13 (scatENAno) et 17 (ANIma), qui riment respectivement avec les vers 15 (pENA) et 19 (crANIo).

italien par « coperchio ». Cependant, peu après, un choix lexical retient notre attention : face à l'antithèse baudelairienne du « jour noir » (v. 4), l'auteur sicilien opte pour une traduction moins littérale et rend l'expression en italien par « lume bigio » (v. 4). Il y a, de la part de Bufalino, un enrichissement lexical qui, toutefois, court le risque d'un détachement excessif de l'original.

La deuxième strophe se poursuit avec une deuxième comparaison : celle de la terre transformée en un « cachot humide » (v. 5). Cependant, le choix de Bufalino transforme la prison en un « speco » (v. 5), une caverne, atténuant ainsi la force expressive de l'image originale. La comparaison entre l'Espérance (v. 6) et une « chauve-souris », placée dans le même vers, est également atténuée au profit d'une périphrase, transportée en italien dans le vers suivant, qui définit ses ailes comme celles d'un « pipistrello cieco » (v. 7).

Dans la troisième strophe, l'image de la pluie comme « prison » (v. 9) subit deux modifications significatives en italien : une première de type syntaxique, qui voit le participe « étalant » (v. 9) devenir le verbe principal « stende » (v. 9) et le présent « imite » (v. 10) devenir un gérondif (« imitando », v. 10) en italien, inversant ainsi le rapport entre les deux actions et déplaçant le centre d'attention vers la première. Un deuxième changement - si nous pouvons le définir ainsi - du point de vue lexical, est la traduction italienne de « prison » en « bastiglia », avec un goût décidément plus archaïque et cultivé.

La quatrième strophe nous permet, enfin, d'arriver à la proposition principale : ici, plus que dans toute autre strophe, se révèle la subjectivité du traducteur dans les modifications adoptées. C'est une strophe pleine d'agitation et de nervosité : le complément « avec furie » (v. 13) se transforme en adjectif « furibonde » (v. 13), devant le nom qui l'accompagne ; à l'« affreux hurlement » (v. 14) s'ajoute en italien un efficace « di morte » (v. 14), qui transporte le lecteur au cœur du poème ; enfin, la répétition, au vers 15, de « anime » clôt la séquence fébrile.

Le poème se termine par une cinquième strophe, dans laquelle l'atmosphère précédente fait place à une résignation lugubre : le poète abandonne sa tête à l'« Angoisse » (v. 19), qui plante son « drapeau noir » (v. 20). Intéressant dans ces derniers versets est le choix de Bufalino de traduire l'adjectif « Vaincu » (v. 19), se référant à « l'Espoir » (v. 18), par l'italien « prigioniera » (v. 18). Ce choix est le point culminant d'une séquence qui voit d'abord un « speco » atténué - par rapport au français « prison » (v. 5) -, puis « un'immensa bastiglia » (v. 10), et enfin, comme nous l'avons dit, une « Speranza » (v. 19), en larmes et vaincue, désormais prisonnière de l'« Angoscia » (v. 19) et approchée d'elle dans le même

vers, par un enjambement qui interrompt le vers précédent. Ce dernier choix modifie, une fois de plus, le texte original, apportant une nouveauté remarquable.

Nous allons maintenant passer à l'analyse d'un deuxième poème, afin de rendre encore plus clair le rôle de traducteur de Bufalino et de définir son approche du texte. À cette fin, nous examinerons un autre poème de la section *Spleen et Idéal*, qui fait partie du cycle de textes consacrés à Jeanne Duval, «la venere nera dal sangue misto, dalle movenze di felino e di serpente»³⁵ : *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*³⁶. Il est tout d'abord intéressant de noter l'intérêt de Bufalino pour le thème de cette composition, à savoir la triade éros-mort-corruption, qui domine, par ailleurs, l'ensemble du roman *Diceria dell'untore*. Dans la figure de l'amante du protagoniste, Marta, nous retrouvons le même goût baudelairien pour la femme-pêcheuse, une femme corrompue dans l'âme, qui le devient, pour un effet spéculaire, également dans le corps. Bufalino, dans l'introduction aux *Fleurs du Mal*, reconnaît cette tendance dans les poèmes amoureux du recueil, affirmant que

l'eros, in Baudelaire, non è quasi mai capace di dissociare la voluttà dal disprezzo, conforme a un gusto che i testi di psicologia chiamerebbero degradazione dell'oggetto libidico, e che consiste nell'abbassare – per cavarne non si sa che guarentigia d'immunità – il bersaglio del desiderio fino alla soglia della ripugnanza.³⁷

Si nous tenons compte de ce discours, «giustificheremo allora lo sconcertante cambio di marcia che in *Je t'adore*... da un'estatica adorazione di cieli notturni ci precipita a capofitto su uno spettacolo di cemento necrofilo»³⁸.

Voyons ci-dessous, en détail, les deux textes, d'abord le texte français et ensuite sa traduction :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !

³⁵ *Ivi*, p. XX.

³⁶ Il s'agit du XXIV poème de la première section du recueil.

³⁷ *Ivi*, p. XX.

³⁸ *Ivi*, p. XXI.

[T'AMO COME L'IMMAGINE...]

T'amo come l'immagine della volta notturna,
o vaso di tristezza, o grande taciturna;
e più quando elusiva mi sfuggi, seducente
gemma delle mie notti, e ironicamente
leghe su leghe accumuli, distanze su distanze,
e rubi alle mie braccia le azzurre lontananze.

Io m'avanzo a combattere, all'assalto m'inerpico,
come sopra un cadavere uno stuolo di vermi:
o implacabile, cruda belva, più bella ancora
nel gelo che t'impetra e il cuore m'innamora.

Cette fois encore, comme pour la composition précédente, Bufalino choisit de reproduire fidèlement le schéma du texte original : les vers alexandrins sont donc rendus en italien avec un double septénaire, les strophes sont fidèlement conservées et les rimes de la traduction respectent le schéma des rimes du texte français (AABB). À propos des rimes, il convient de noter ce qui se passe au début de la deuxième strophe : inERplco (v. 7) et vERml (v.8) ne forment pas une rime parfaite, mais il s'agit néanmoins d'une assonance. Les différences visuelles entre la composition et sa traduction sont, par contre, les mêmes que celles que nous avons relevées pour *Spleen* : Bufalino ne reproduit pas les majuscules au début du vers et, du point de vue de la ponctuation, il apporte des changements considérables, surtout en ce qui concerne les exclamations finales, qui perdent leur force et sont remplacées par un seul point de conclusion.

Du point de vue des choix lexicaux des traductions, nous verrons, au contraire, comment l'intervention de Bufalino devient intéressante et prend une place considérable. La première strophe, une déclaration d'amour pleine de métaphores précieuses, s'ouvre sur une modification significative dans la traduction italienne. Le texte français, en effet, présente au début du vers l'expression « Je t'adore » et, seulement au troisième vers, l'expression « Je t'aime » apparaît. Au contraire, Bufalino anticipe dans le premier vers le « T'amo », le supprime dans le troisième vers et crée ainsi un rapprochement entre les deux propositions. Le premier vers subit ensuite une autre modification : « à l'égal » est rendu en italien par « come l'immagine », afin de renforcer le sens de la comparaison. En ce qui concerne le deuxième vers, en revanche, il n'y a pas de différence et nous nous souvenons, à cet égard,

d'une lettre que Bufalino écrit à son ami Romanò, dans laquelle il déclare : «Voglio dirti infine: un verso come: “O vase de tristesse, o grande taciturne”, non si può che a parer mio ricalcarlo: O vaso di tristezza, o grande taciturna»³⁹. De toute façon, les changements déjà effectués dans le vers suivant, où Bufalino choisit d'insérer l'adjectif « elusiva » au lieu de « belle » (v.3), pour accentuer le caractère insaisissable de la femme, déplaçant l'attention sur son apparence à la fin du vers. Ici, en effet, Bufalino place, dans un enjambement avec le vers suivant, qui n'est pas présent dans le texte français, la traduction de « ornement de mes nuits » et la rend par l'expression « seducente gemma delle mie notti ». L'adjectif italien « seducente », qui n'est pas présent dans le français, est probablement inséré pour rétablir l'adjectif supprimé dans le vers précédent, et le choix de cette traduction rappelle, d'une certaine manière, les mots précédemment dépensés par Bufalino sur Jeanne Duval. Le verset italien se termine donc par une gémation de termes (« leghe su leghe accumulì, distanze su distanze », v. 5) qui rappelle le sentiment d'éloignement de la femme. Enfin, dans le dernier vers de cette strophe, le verbe change de sujet : ce ne sont plus les « lieues » (v. 5) qui créent la distance, mais c'est la femme elle-même qui est responsable de cette privation.

Dans la deuxième strophe, l'atmosphère change totalement et la déclaration amoureuse fait place à un scénario de mort répugnant. Le ton extatique de la première strophe se transforme et devient pressant avec l'attaque de l'amoureux-ver sur le cadavre de sa bien-aimée. Le premier vers de cette strophe est rendu de manière très similaire, mais déjà dans le suivant un petit changement lexical transforme le « chœur » (v. 8) de vers en un « stuolo » (v. 8). Les deux derniers vers méritent, au contraire, une attention particulière pour les choix effectués par Bufalino : l'expression initiale du vers 9, « Je chéris », est transformée en italien par la périphrase « Il cuore m'innamora » placée à la fin du vers suivant. Au contraire, l'expression finale du vers 10, « tu m'es plus belle », est anticipée dans le vers 9 et traduite par l'expression « più bella ancora ». Enfin, le dernier détail pertinent est l'ajout d'un verbe « t'impetra » (v. 10) qui dans le texte français est totalement absent. 10), avec, comme sujet, le « froideur » (v. 10) qui devient « gelo » (v. 10) en italien.

Il est donc évident, sur la base de ce qui a été observé jusqu'à présent, que le travail de traduction de Bufalino, tout en essayant d'une part de rester fidèle aux schémas formels, fait d'autre part appel à une force subjective évidente dans ses choix lexicaux. De cette façon, le tissu lexical renouvelé modifie inévitablement - bien que dans une faible mesure -

³⁹ Gesualdo Bufalino, Angelo Romanò, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di Nunzio Zago, *op. cit.*, p. 71

l'aspect du contenu des poèmes en question, révélant une très forte ambition d'écriture de la part du traducteur Bufalino.

1.2 Les poètes maudits : l'influence du symbolisme français

Entre 1935 et 1945, Bufalino se consacre aux lectures les plus variées : son éducation traverse les siècles et les nations. De tous les auteurs auxquels il s'est consacré avec passion, ce sont les Français qui l'ont le plus marqué, comme déjà mentionné dans l'entretien avec Leonardo Sciascia⁴⁰. Mais ce qui fascine le plus dans cette phase de jeunesse, c'est le rapport particulier que Bufalino entretient avec les œuvres françaises avec lesquelles il entre en contact : l'auteur sicilien ne se limite pas à les lire, mais se consacre personnellement à leur traduction. Nous avons déjà vu ce qui s'est passé avec Baudelaire, mais ce n'était pas le seul objet de son attention : au contraire, Bufalino a noté dans une série de carnets de jeunesse ses tentatives acerbes de traduction, qui nous fascinent aujourd'hui et ne peuvent donc pas rester ignorées. Il ne reste cependant qu'un seul exemplaire de ces carnets, à partir duquel a été publié un volume intitulé *I carnets di traduzioni poetiche : Un inedito di Gesualdo Bufalino*⁴¹. En effet, comme l'écrit Cettina Rizzo, éditrice de ce volume,

Il manoscritto ha posto numerosi problemi di interpretazione: intanto appare decurtato e riassemblato, poiché doveva far parte di un insieme più vasto come la stessa numerazione della copertina lascia intendere; essa infatti riporta il N. 3 e diverse cancellature che lasciano leggere però *Quaderno di traduzioni infantili e di gioventù*, e le parole cancellate o *quasi* e probabilmente *liceali*. Gli altri quaderni non sono stati fino ad oggi ritrovati.⁴²

Parmi les nombreux auteurs traduits, on constate, bien sûr, la prépondérance d'un certain nombre d'auteurs français et, en particulier, des poètes symbolistes. La lecture des poètes

⁴⁰ Gesualdo Bufalino, Leonardo Sciascia, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, op. cit.

⁴¹ AA. VV., *I Carnets di traduzioni poetiche : Un inedito di Gesualdo Bufalino*, édité par Cettina Rizzo, Rome, Bonanno Editore, 2010.

⁴² *Ivi*, p. 11. L'éditeur poursuit en illustrant la composition du manuscrit : «Quello che rimane risulta composto da tre sezioni assemblate: la prima che procede da Rimbaud fino a Keats, la seconda da Samain fino a Baudelaire con pagine numerate da 99 a 123 e l'ultima composta da due fogli recto/verso a quadri non numerati, uno dei quali capovolto e riutilizzato».

maudits⁴³, en fait, a marqué l'éducation de Bufalino dans ces années-là et l'a inévitablement influencé dans les années qui ont suivi.

Dans cette section, nous traiterons donc de l'intérêt de l'auteur sicilien pour les poètes issus du courant symboliste, en commençant par Paul Verlaine et en passant par Arthur Rimbaud jusqu'à Stéphane Mallarmé, l'un des poètes préférés de Bufalino, avec Baudelaire. Nous verrons donc comment Bufalino les a abordés, à la fois comme lecteur et comme traducteur, et quels sont les éléments qui l'ont le plus fasciné et qui ont ensuite influencé sa prose, si redevable à la poésie.

1.2.1 La mélancolie intime de Paul Verlaine

Paul Verlaine est, aux yeux de la critique et de Bufalino lui-même, celui qui, parmi les poètes maudits, a eu le plus de difficultés à s'imposer : «schiacciato fra Rimbaud e Mallarmé, fra l'assoluta sete di perdizione dell'angelo veggente e le metafisiche scommesse del giocatore di dadi, non si può dire che il Povero Lélian abbia goduto una fortuna critica paragonabile a quella degli altri due epigoni di Baudelaire»⁴⁴. Le poète français, en effet, comme l'illustre également Claudia Cardone dans son essai *Bufalino e Verlaine : la suggestiva "pluralité" della traduzione poetica*, «sembra fare fatica a trovare la propria identità, il proprio spazio letterario»⁴⁵. Et pourtant, dès ses premières lectures en français, Bufalino en est fasciné, à tel point que l'on retrouve deux de ses compositions les plus célèbres dans le cahier avec ses tentatives de traduction : les *Chansons d'Automne*⁴⁶ et *Le Ciel est par-dessus le toit*⁴⁷. Ces deux textes, bien qu'écrits dans des circonstances différentes, semblent être liés : dans les deux, en effet, nous avons «l'evocazione del *paysage intérieur*, la descrizione di un paesaggio come espressione simbolica di uno stato d'animo»⁴⁸. Et peut-être que ce *topos*, et la force métaphorique qu'il acquiert dans les poèmes de Verlaine, fascine le jeune

⁴³ L'appellation *poètes maudits* provient de l'œuvre du même nom de Paul Verlaine. Il s'agit d'un recueil contenant, entre autres, les poèmes d'Arthur Rimbaud et de Stéphane Mallarmé. Verlaine explique que par cette expression, il entendait s'adresser à ces « Poètes absolus, [...] absolus par l'imagination, absolus dans l'expression ». Charles Baudelaire est exclu, pour des raisons purement chronologiques.

⁴⁴ Les mots appartiennent à Bufalino lui-même et sont contenus dans l'essai *Verlaine secondo Carlina*, dans *Saggi d'Autunno*, Milan, Bompiani, 1990, p. 156.

⁴⁵ Claudia Cardone, *Bufalino e Verlaine : La suggestiva "pluralité" della traduzione poetica*, in *I Carnets di traduzioni poetiche : Un inedito di Gesualdo Bufalino*, op. cit. p. 241.

⁴⁶ Le poème a été publié en 1866 dans le recueil *Poèmes Saturniens*.

⁴⁷ Il s'agit d'un texte composé en 1873 et contenu dans le recueil *Sagesse*, publié en 1881. Il a été composé à une époque de grande tristesse et de désarroi pour Verlaine, après la querelle au cours de laquelle il a blessé Rimbaud et a été condamné à deux ans de prison.

⁴⁸ Claudia Cardone, *Bufalino e Verlaine : La suggestiva "pluralité" della traduzione poetica*, op. cit. p. 243.

Bufalino : le paysage invoqué par le poète français est, en effet, fortement chargé de sens, et devient le porte-parole d'un trouble et d'une agitation universels.

Examinons le deuxième de ces poèmes, avec sa traduction par Bufalino, pour comprendre comment le jeune traducteur a abordé ces textes.

Le ciel est, par-dessus le toit ⁴⁹

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme.
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit
Douxement tinte;
Un oiseau, sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, Mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille;
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis qu'as-tu fait, ô toi que voilà
De ta jeunesse.

Il cielo è così azzurro⁵⁰, così lieve,
Al di sopra del tetto;
Un albero si culla a l'aura breve,
Al di sopra del tetto.

D'una campana il dolce⁵¹ suono viene
Pel terso ciel ch'io vedo,
Piange un uccello trepido sue pene
Su l'albero ch'io vedo.

Dio mio, la vita, eccola, pacata⁵²
Semplice, pura, là;

⁴⁹ La version suivante est tirée de Paul Verlaine, *Sagesse*, Paris, Hachette Livre, 2011, p. 50.

⁵⁰ Dans la version manuscrite on lit « azurro » : il s'agit peut-être d'une faute d'orthographe

⁵¹ Une rature indéchiffrable apparaît sous le mot « dolce ».

⁵² Le mot « calma » remplace en fait la suppression du mot « tranquilla ».

Questo tenue brusir d'addormentata⁵³
Viene dalla città⁵⁴.

Ma che hai fatto⁵⁵, dimmi, tu che piangi,
Dimmi che hai fatto, tu
Che senza tregua, senza moto, piangi
Della tua gioventù?

Comme nous l'avons noté avec les poèmes de Baudelaire, le principal souci de Bufalino était de respecter le rythme de l'original. Malgré la complexité des choix de Verlaine, notre traducteur ne se décourage pas et, grâce à son talent d'expérimentateur, trouve de nouvelles formes pour une restitution adéquate en italien. Les deux compositions contiennent en fait seize vers. Le nombre de syllabes n'est pas respecté, mais la différence entre les deux vers est fidèlement rendue, de sorte que les vers longs et courts ⁵⁶ alternent avec le résultat final d'une évidente conformité métrique. De même, le schéma des rimes est également reproduit, en conservant la rime alternée. Le but de tout cela est le même que celui poursuivi lors des traductions de Baudelaire, à savoir la reproduction en italien de la musicalité attrayante de la composition française. Verlaine, en effet, plus que tout autre poète symboliste, est connu pour son style fluide et musical ⁵⁷, qui influencera les générations suivantes, même au détriment des paramètres métriques classiques. Et Bufalino, en lecteur et traducteur attentif, ne pouvait manquer d'en tenir compte.

Intéressons-nous maintenant aux choix de traduction les plus stricts, qui, dans certains cas, sont extrêmement minutieux et ingénieux. Il est intéressant de noter que dans les deux premières strophes, où le paysage prédominant est encore celui de l'extérieur, Bufalino

⁵³ La version « d'addormentata » remplace la version précédente nei cuori « l'instilla ».

⁵⁴ Au-dessous de ce verset se trouve un verset supprimé, qui se présente comme suit : « Piano piano la città ».

⁵⁵ Le verset apparaît ainsi dans le manuscrit : “Ma ~~eh~~ che ^{hai} ~~facesti~~ fatto”.

⁵⁶ Les vers de Verlaine sont composés de huit et quatre syllabes, ceux de Bufalino de onze et sept.

⁵⁷ En ce qui concerne le style de Verlaine, il faut rappeler la composition *Art poétique*, véritable manifeste de son style, où l'on peut lire : De la musique avant toute chose,/ Et pour cela préfère l'Impair/ Plus vague et plus soluble dans l'air,/ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose./ Il faut aussi que tu n'aïlles point/ Choisir tes mots sans quelque méprise :/ Rien de plus cher que la chanson grise/ Où l'Indécis au Précis se joint./ C'est des beaux yeux derrière des voiles,/ C'est le grand jour tremblant de midi,/ C'est, par un ciel d'automne attiédi,/ Le bleu fouillis des claires étoiles !/ Car nous voulons la Nuance encore,/ Pas la Couleur, rien que la nuance !/ Oh ! la nuance seule fiancée/ Le rêve au rêve et la flûte au cor !/ Fuis du plus loin la Pointe assassine,/ L'Esprit cruel et le Rire impur,/ Qui font pleurer les yeux de l'Azur,/ Et tout cet ail de basse cuisine !/ Prends l'éloquence et tords-lui son cou !/ Tu feras bien, en train d'énergie,/ De rendre un peu la Rime assagie./ Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?/ O qui dira les torts de la Rime ?/ Quel enfant sourd ou quel nègre fou(Nous a forgé ce bijou d'un sou/ Qui sonne creux et faux sous la lime ?/ De la musique encore et toujours !/ Que ton vers soit la chose envolée/ Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée/ Vers d'autres cieux à d'autres amours./ Que ton vers soit la bonne aventure/ Eparses au vent crispé du matin/ Qui va fleurant la menthe et le thym.../ Et tout le reste est littérature.

opère un changement intéressant. Dans la première strophe, en effet, Bufalino inverse l'ordre des vers, anticipant dans les premier et troisième vers les détails relatifs au ciel et à l'arbre, et déplaçant les données de la perspective « Al di sopra del tetto » dans les deuxième et quatrième vers. Dans la deuxième strophe, il place de la même façon la dimension spatiale « Pel terso cielo ch'io vedo » aux deuxième et quatrième vers, regroupant la description de la cloche et de l'oiseau aux premier et troisième vers. Le choix d'isoler les deux détails relatifs à l'espace souligne l'importance de la vision perspective du paysage depuis un lieu clos, c'est-à-dire l'intériorité du sujet poétisant, que nous retrouverons dans la troisième et quatrième strophe. Un autre élément qui souligne ce qui a été dit est la transposition en italien de l'impersonnel français « on » à la première personne du singulier (« io vedo »), comme pour souligner le sujet lyrique.

Comme chez Baudelaire, il y a une certaine liberté dans l'utilisation des termes, comme l'ajout de « a l'aurea breve » (v.3) ou le passage de l'adverbe « doucement » (v.5) à l'adjectif « dolce » (v.4). Au vers 7, cependant, on note la tentative de reproduire l'allitération « Chante sa plainte » (v.8) avec l'italien « Piange le sue pene » : dans ce cas, donc, la modification lexicale se justifie par la fidélité au son.

Dans la troisième et quatrième strophe, cependant, nous passons à la dimension intérieure et la plainte finale de l'oiseau de la deuxième strophe se transforme en une prière du poète à Dieu. De cette façon, les frontières entre le paysage extérieur et intérieur s'effritent.

Dans la troisième strophe, un choix singulier concerne le rendu italien de l'adverbe français « là » : Bufalino le double en le traduisant fidèlement avec l'adverbe « là » placé dans le vers suivant et en le transposant subtilement dans l'ajout de « eccola », se référant à la vie (v. 9). En même temps, il ajoute un troisième adjectif, « pura » (v.10) aux deux adjectifs qui qualifient la vie, « semplice » (v.10) et « pacata » (v.9). La traduction de l'adjectif « paisible » au vers 11 par « addormentata » ajoute une donnée fondamentale absente de la composition originale : Bufalino situe l'épisode dans une dimension temporelle, à savoir le soir.

Le dernier vers est chargé, dans la traduction italienne, d'un trouble absent de la version française : la répétition du mot « piangi », sa double position en fin de ligne et l'ajout de l'expression « senza moto » donnent lieu à un tumulte troublant, qui transporte le lecteur et le fait entrer en empathie avec l'ego du poète, plus que Verlaine lui-même n'y est parvenu.

Au fil des ans, Bufalino a continué à lire le poète français, à tel point que, parmi les livres conservés dans sa bibliothèque, on trouve deux éditions différentes⁵⁸ des poèmes de Verlaine traduits, toutes deux chargées d'annotations, de soulignés ou de plis, qui témoignent de son intérêt. L'auteur sicilien a dû y puiser de nombreuses idées pour son écriture, tant sur le plan stylistique que thématique. Et son admiration pour le poète français devait être telle que, bien des années après ses premières expériences de jeunesse en matière de traduction, qui ne furent jamais publiées, Bufalino se consacra à la rédaction d'un essai, inclus dans le recueil *Saldi d'autunno*, avec le titre *Verlaine secondo Carlina*. L'objectif que s'est fixé notre auteur était précisément de mettre publiquement en valeur les compositions de Verlaine. La question à partir de laquelle tout commence est : «E se Paul Verlaine fosse un grande poeta ?»⁵⁹.

L'intention de Bufalino de réhabiliter sa poésie est née en réponse aux critiques les plus fréquentes et les plus féroces formulées contre le poète français :

Gli s'imputava la mancanza d'un nucleo ideologico che non fosse l'equivoco e morbido cattolicesimo; un arrendersi senza condizioni alle lascivie della melodia: un manco d'audacia nel rifiutare di farsi alchimista del verbo o teologo del nulla; infine, soprattutto nei suoi ultimi anni, l'incontinenza e la corrività nello scrivere come nel bere.⁶⁰

Bufalino, donc, en réponse à tout cela, choisit, comme objet à soumettre au lecteur, une des ouvrages les plus particuliers de Verlaine, «un fasciolo magro di 22 liriche appena» : nous parlons des *Fêtes galantes*⁶¹. L'auteur sicilien exprime une grande admiration pour ce recueil, dont il saisit le cœur lorsqu'il déclare : «Un libretto di piena eccellenza, se è vero che eccellente è chi, nel dar battesimo a un nuovo *come*, insegna stati d'animo già confusamente maturi nella coscienza collettiva e ansiosi di trovare sbocco e sanzione»⁶². Bufalino identifie donc dans la collection une hétérogénéité de sentiments et de pensées, exprimés cependant avec simplicité, afin de pouvoir les « enseigner », les montrer dans leur clarté à ceux qui les ressentent déjà sans s'en rendre compte.

La collection présente une série de personnages masqués, tels qu'Arlequin, Colombine ou Pierrot, qui se déplacent et monologuent sur un fond de papier mâché. L'atmosphère, comme le suggère le titre, pourrait sembler joyeuse. Et pourtant, comme le souligne Renato

⁵⁸ Le premier est : Paul Verlaine, *Paul Verlaine a cura di Adelchi Baratono. 154 liriche scelte. 3 disegni di P. Verlaine fuori testo. Ritratto del poeta di E. Carrière. Note e commenti*, Milan, Denti, 1946. Le second est : Paul Verlaine, *Poesie*, introduction de Giacinto Spagnoletti, traduction de Renato Minore, Rome, Newton Compton italiana, 1973.

⁵⁹ Gesualdo Bufalino, *Verlaine secondo Carlina*, *op.cit.*, p. 156.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

Minore dans l'édition qu'il a dirigée - et qui était celle de Bufalino - nous sommes plutôt face à «un kitsch raffinato e coltissimo, in cui le figure umane non hanno consistenza e spessore psicologico al di là del gesto, d'una piroetta, d'un riso malizioso, d'una audacia improvvisamente favorita dalle circostanze, d'un pizzico di chitarra»⁶³. De l'image apparemment ludique et joyeuse, riche en éléments baroques typiques de la peinture du XVIIIe siècle, se dégage un monde de faux-semblants : les masques qui se déplacent sur la scène sont condamnés à une attitude de simulation et de frivolité. Il n'est pas difficile de remarquer, déjà dans cette description, une série d'éléments qui seront repris plus tard par Bufalino : la composante baroque, le masque et la fiction, une patine ludique qui cache quelque chose de beaucoup plus sombre, auquel on ne peut échapper.

Nous nous attarderons plus tard sur l'influence de cette imagerie baroque sur l'œuvre de Bufalino. Pour l'instant, il suffit de constater et de répéter que notre auteur a su aller au-delà de la critique superficielle de Verlaine : il a su saisir dans son sentiment de mélancolie intime et dans sa sombre agitation quelque chose qui lui appartenait aussi - et à l'humanité tout entière - au point de le réinterpréter sur la page et de le pousser à l'extrême, comme cela se produit dans la traduction que nous avons notée plus haut.

1.2.2 Le pouvoir allusif de la poésie rimbalienne

Dans l'une des deux éditions des poèmes de Verlaine que Bufalino possédait, l'auteur sicilien note à deux reprises, à deux endroits différents de la page, les mots suivants à propos de la composition *Art poétique*⁶⁴ : «Suggestire non dire»⁶⁵. Cette expression vise à exalter cet aspect de la poésie, non seulement celle de Verlaine mais en général, qui est capable de ne pas révéler tous ses secrets de façon claire et nette : c'est la valeur de l'allusion, du mot suggéré, justement. Et parmi les artistes qui étaient des maîtres de l'allusion, Bufalino cite Arthur Rimbaud. En effet, parmi ses lectures, l'auteur sicilien n'a pas oublié d'inclure les compositions de Rimbaud. Et, parmi eux, on en trouve deux traduits dans ses carnets de jeunesse : *Roman* et *Rêvé pour l'hiver*. Le premier fait qui ressort de ce choix est le goût de Bufalino pour la première production poétique de Rimbaud : ces deux poèmes ont souvent été écartés par de nombreuses éditions populaires, peut-être considérés comme de moindre valeur. Et pourtant, la phase de composition de ces poèmes est

⁶³ Paul Verlaine, *Poèmes*, op. cit. , p. 86.

⁶⁴ Voir note 57.

⁶⁵ Document photographique à page 98.

précisément celle où le poète commence à rompre avec les schémas traditionnels, auxquels il s'était adapté jusqu'alors, et à chercher quelque chose de nouveau. Dans cette période, surtout d'un point de vue thématique, il y a chez le jeune Rimbaud⁶⁶ une forte charge innovatrice, qui conduira plus tard à sa pratique poétique plus mature.

Les deux traductions réalisées par Bufalino ont eu des destins éditoriaux très différents : la première a été publiée en 1989, avec une série d'ajustements et d'extensions, dans la deuxième édition de *L'Amaro miele*⁶⁷. La deuxième, en revanche, n'est restée que manuscrite et même incomplète. Dans cette section, nous nous concentrerons sur l'analyse de *Roman* : la traduction de cette composition, revisitée à un âge plus mûr, nous permettra de saisir à la fois la relation de jeunesse que Bufalino a entretenue avec Rimbaud et les développements qui ont suivi.

Le titre de cette composition, *Roman*, présente déjà une clé d'interprétation importante : malgré ce qu'il suggère, rien dans la composition ne laisse supposer une aventure romantique, comme l'étaient celles du XIXe siècle. Au contraire, si l'on adopte le prisme de l'ironie, on comprend vite que Rimbaud se place en conflit avec les *topoi* romantiques de l'époque : il parodie, en effet, le récit des passions amoureuses typique de son temps. Et il le fait à la fois du point de vue du contenu, en soulignant la précarité de l'amour adolescent, et du point de vue linguistique, en mélangeant différents registres. En tout cas, Bufalino tient compte de cet aspect et nous trouvons le titre d'abord traduit par *Romanzo* et ensuite par *Romanzetto*. Le deuxième titre contient certainement un ton péjoratif et ironique, qui rappelle les intentions de Rimbaud.

Examinons maintenant la traduction plus en détail. Un aspect doit être pris en compte : comme déjà mentionné, les nombreuses révisions du manuscrit et de la version publiée nous obligeront à faire des choix. Dans cette section, nous ne prendrons donc en compte que la version finale issue du manuscrit, c'est-à-dire les dernières corrections, et la version publiée.

Texte original⁶⁸

On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans.
- Un beau soir, foin des bocks et de la limonade,

⁶⁶ « Ce qu'il y a d'amusant, c'est que Rimbaud, quand il écrivait ce vers, n'avait pas encore seize ans. Évidemment il se " vieillissait " pour mieux plaire à quelque belle... ». De Paul Verlaine, *Préface* dans Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Vanier, 1895, p. XVII.

⁶⁷ Arthur Rimbaud, *Romanzetto*, traduction de Gesualdo Bufalino, dans Gesualdo Bufalino, *L'Amaro miele*, Nuova edizione accresciuta, Turin, Einaudi Editore, 1989.

⁶⁸ Le texte est extrait de Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 57.

Des cafés tapageurs aux lustres éclatants!
- On va sous les tilleuls verts de la promenade.

Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin !
L'air est parfois si doux, qu'on ferme la paupière ;
Le vent chargé de bruits - la ville n'est pas loin -
A des parfums de vigne et des parfums de bière...

- Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon
D'azur sombre, encadré d'une petite branche,
Piqué d'une mauvaise étoile, qui se fond
Avec de doux frissons, petite et toute blanche...

Nuit de juin! Dix-sept ans! - On se laisse griser.
La sève est du champagne et vous monte à la tête...
On divague ; on se sent aux lèvres un baiser
Qui palpite là, comme une petite bête...

Le coeur fou robinsonne à travers les romans,
- Lorsque, dans la clarté d'un pâle réverbère,
Passe une demoiselle aux petits airs charmants,
Sous l'ombre du faux col effrayant de son père...

Et, comme elle vous trouve immensément naïf,
Tout en faisant trotter ses petites bottines,
Elle se tourne, alerte et d'un mouvement vif...
- Sur vos lèvres alors meurent les cavatines...

Vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août.
Vous êtes amoureux. - Vos sonnets la font rire.
Tous vos amis s'en vont, vous êtes mauvais goût.
- Puis l'adorée, un soir, a daigné vous écrire!...

- Ce soir-là..., - vous rentrez aux cafés éclatants,
Vous demandez des bocks ou de la limonade...
- On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans
Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade.

Traduction du manuscrit

A 17 anni non si può esser seri.
Una sera si è stufi delle ore trascorse
al caffè, il borboglio di lumi e di bicchieri,
e si va a passeggio sotto i verdi tigli del corso

Come odorano [i] tigli nelle sere d'estate!
È così buona l'aria che gli occhi ci si serrano.
Dalla città, qui accanto, arrivano folate
Vaghe di suoni, e il vento sa di birra e di terra.

Ora si scorge un piccolo cupo lembo d'azzurro
tra due gracili rami stagliarsi, e vi s'accampa
maliziosa una stella che con dolce sussurro
infine si cancella, esile e così bianca.

Traduction éditée

A diciassette anni si è tutt'altro che seri.
Un bel giorno al caffè viene in uggia ogni sorta,
di bibite, lo strepito, il lume dei doppiieri...
e si va sotto i verdi tigli di fuoriporta.

Come odorano i tigli nelle sere d'estate!
È così buona l'aria che gli occhi ci si serrano.
Dalla città, qui presso, arrivano folate
vaghe di suoni, e il vento sa di birra e di terra.

Ora si coglie un minimo cencio di cupo azzurro
nell'incavo di un ramo stagliarsi, e vi si accampa
maliziosa una stella che con blando sussurro
infine si cancella, esile e così bianca.

Notte di giugno, giovine abbandono del sangue!
La linfa è una sciampagna che ci esilara il petto.
Si fan discorsi a vanvera e si sente che langue
Un bacio, sulle labbra, come un piccolo insetto.

Nei più pazzi romanzi il cuore fa naufragio,
solo che una fanciulla, tutta mosse leggiadre,
Interrompe la luce d'un pallido fanale,
all'ombra del terribile colletto di suo padre.

E poiché tu gli sembri ingenuo da morire,
senza frenare il trotto dei piccoli stivali
lei si volge di scatto, per indurti a capire...
Sulle tue labbra allora muoiono i madrigali...

Eccoti il cuore a nolo, e per due mesi almeno
Tu l'adori: Ai tuoi versi ride
Perdi gli amici
poi una sera infine l'adorata t'ha scritto.

Quella sera rientri nei chiassosi caffè
e ordini a gran voce a boccali.
Quando s'è così giovani si è poco contegnosi,
e quando così verdi sono i tigli dei viali.

Notti di giugno, estasi d'un sangue adolescente!
La linfa è una sciampagna che si esilara il petto.
Si fan discorsi a vanvera ed un bacio si sente
Tremare sulle labbra come un piccolo insetto...

Nei più pazzi romanzi il cuore fa naufragio,
solo che una fanciulla, tutta mosse leggiadre,
d'un lampione la pallida luce attraversi adagio,
all'ombra del terribile solino di suo padre...

E, poiché tu gli sembri un vero sempliciotto,
senza frenare il trotto dei piccoli stivali,
per lanciarti un'occhiata, lei si volta di botto...
Sulle tue labbra allora muoiono i madrigali...

Fino al mese d'agosto hai dato il cuore a nolo.
Sei cotto ma i tuoi versi non la fanno che ridere.
Gli amici si disgustano e ti lasciano solo...
Finché una sera infine l'adorata ti scrive...

Quella sera tu torni al caffè dai doppiieri
abbaglianti e comandi bibite d'ogni sorta...
A diciassette anni si è tutt'altro che seri,
quando son così verdi i tigli, fuoriporta...

Une référence initiale à la métrique est essentielle, comme cela a déjà été fait ci-dessus. Comme on l'a déjà observé pour les traductions de Baudelaire et de Verlaine, Bufalino tente d'abord de rendre fidèlement en italien le mètre utilisé par Rimbaud. Comme il s'agit d'un alexandrin, ici aussi, comme dans la traduction des *Fleurs du Mal*, notre traducteur utilise un double septénaire, le vers dit « martellien ». Cependant, les corrections ultérieures apportées au manuscrit et, surtout, la version éditée témoignent d'une plus grande liberté et d'un détachement par rapport au verset original. Ce phénomène est également perceptible du point de vue des rimes : si, dans un premier temps, les versions manuscrites attestent d'une reproduction fidèle du schéma de rimes, Bufalino s'en écarte ensuite légèrement. La ponctuation, ainsi que le rythme et la rime, subissent également des changements considérables : notons, par exemple, la suppression des traits d'union et de la plupart des points d'exclamation. Enfin, la structure syntaxique est souvent modifiée pour accompagner les choix lexicaux, selon que Bufalino souhaite isoler ou mettre en valeur certains termes. Toute cette expérimentation extrême est probablement due précisément au fait que ce texte a été retravaillé pendant des années en vue de sa publication. Ces modifications ne sont pas rares, par ailleurs, même dans la traduction des œuvres baudelairiennes. Si, dans ses tentatives de jeunesse, Bufalino a toujours essayé de rester fidèle à l'original, au fil des ans, grâce à une plus grande maîtrise de l'utilisation de la métrique et à une connaissance plus

approfondie des outils linguistiques et formels, il a senti qu'il pouvait s'exprimer plus librement.

Passons maintenant au contenu de ce texte et aux choix lexicaux proprement dits. La première strophe nous présente un véritable mode de vie, également typique du poète. En effet, à cette époque, les jeunes n'avaient pas d'autres loisirs que les cafés de la ville, devenant ainsi dépendants de l'alcool, comme l'indique l'expression « bocks » (v.2). Ce terme, d'origine archaïque et aujourd'hui en désuétude, désigne proprement les chopes de bière. Bufalino, malgré le fait que les versions manuscrites antérieures rapportent la traduction « boccali », oscille finalement entre les termes « bicchieri » (v.3) et « bibite » (v.3), laissant ainsi au lecteur une plus grande marge d'interprétation. Dans le vers suivant, cependant, notez l'utilisation de « doppiere », un terme aulique introduit volontairement par Bufalino, un signe de son style typiquement élevé.

La strophe suivante est totalement remplie de sons et d'odeurs, qui nous ramènent au tissu urbain de l'époque. Pour intensifier ces sensations indistinctes, Bufalino remplace la donnée temporelle « juin » (v. 5) par un « d'estate » plus indéfini (v.6) et introduit l'adjectif « Vaghe » (v. 8) dans sa traduction.

La troisième strophe rappelle, en français, la technique de la peinture impressionniste : cela se produit grâce à l'utilisation du terme « chiffon » (v.9), qui fait référence à la toile, et des verbes « encadré » (v.10) et « piqué » (v.11), qui rappellent les coups de pinceau. Cependant, cette image à laquelle le poète fait allusion n'est pas parfaitement rendue dans les traductions italiennes. Si le « cencio » (v.9) de la version éditée exprime la référence au tissu, et donc à la toile, il n'en va pas de même pour les deux verbes, qui perdent leur connotation picturale. Néanmoins, l'impact visuel de la scène ne perd pas de sa force dans la traduction italienne.

Intéressante, dans la quatrième strophe, est l'allusion au monde animal et végétal : à travers une évocation de termes, le jeune poète est comparé à une plante et son amour, qui s'éveille de façon primordiale, rappelle la dimension animale. Bufalino conserve l'imagerie, mais apporte un changement fondamental. Encore une fois, dans le but d'accentuer la sensation d'indistinction, il supprime les coordonnées relatives à l'espace et au temps : l'âge du poète et l'adverbe « là » (v.16) n'ont pas leur place dans la traduction italienne.

Dans la strophe suivante, le terme qui donne son titre au poème apparaît enfin : « les romans » (v. 17) sont rendus en italien, cette fois par « i romanzi », perdant ainsi la

connotation péjorative du titre. Au contraire, le néologisme « Robinsonne » (v.17) n'est pas fidèlement traduit, on préfère utiliser l'expression « fa naufragio ».

La sixième strophe poursuit le jeu de séduction auquel le poète nous a initiés dans le quatrain précédent : il y a une nette différence entre le jeune poète « naïf » (v.21) et la jeune fille qui se retourne avec un mouvement « vif » (v. 23). En italien aussi, la rime "sempliciOTTO"-"bOTTO" rend fidèlement cette image. Dans le dernier vers de ce quatrain, en revanche, le terme « cavatines » est rendu par « madrigali », légèrement différent dans le sens mais extrêmement efficace du point de vue de la signification.

Le verset suivant présente deux versions totalement différentes : la version éditée doit donc avoir été totalement retravaillée, bien que le manuscrit ne présente aucune trace de correction. Le quatrain dépeint un amour adolescent, destiné à ne durer que « jusqu'au mois d'août » (v.25). Dans la version italienne, il y a un autre abaissement du sentiment amoureux : la formule anaphorique « vous » des deux premiers vers est supprimée, en faveur d'un « tu » plus informel (v.26), et tomber amoureux est réduit à un banal béguin (« Sei cotto », v. 26).

Enfin, dans la huitième strophe, il y a un retour à l'atmosphère initiale d'amusements frivoles et superficiels. Le poète a ainsi réussi à ridiculiser ces thèmes si chers aux romantiques.

Malgré les nombreuses corrections qu'il a apportées à ce texte, Bufalino n'a jamais été réellement satisfait de ses traductions. Cela s'explique probablement par la méticulosité typique de Bufalino dans son travail de traducteur, qu'il a également appliquée aux textes baudelairiens, qui ont connu de nombreuses éditions, et plus généralement par la difficulté des textes de Rimbaud. En effet, toute composition, pour être fidèlement traduite, doit d'abord être clairement interprétée. Et la caractéristique stylistique de la poétique rimbaldienne est précisément l'ouverture à des traductions infinies. Le mécontentement de Bufalino n'est donc pas à blâmer. Au contraire, la charge allusive de la poésie rimbaldienne - comme le poète sicilien l'avait déjà remarqué, et constaté, lors de ses lectures de Verlaine - reste l'un des traits les plus fascinants pour notre auteur sicilien, qui, comme nous le verrons, se l'appropriera également dans ses œuvres en prose.

1.2.3 La musicalité mallarméenne comme clé d'accès à une réalité-autre

Dans une interview éditée par Michael Jakob, intitulée *Infedele è la memoria (Infidèle est la mémoire)*, à la question «Lei ha affermato più volte di saper “scrivere bene”. Che vuol dire?», Bufalino répond : «Significa organizzare dentro di sé una musica di parole; giocare con la prosa come se fosse poesia; ricercare delle cadenze, “reprendre à la musique son bien”, comme diceva Mallarmé, questa è una delle mie ambizioni: rubare alla musica la sua dolcezza e il suo fascino»⁶⁹. Cette déclaration résume l'une des caractéristiques de la poésie de Mallarmé qui a le plus enchanté Bufalino dès ses premières lectures. Si dans son travail de traducteur, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, notre auteur a toujours essayé de reproduire la mélodie rythmique des textes originaux, c'est précisément en raison de l'énorme importance qu'il accordait à l'harmonie musicale du langage poétique. Et aucun poète n'a été plus ingénieux dans ce domaine que Stéphane Mallarmé. Comme le déclare Carlo Pellegrini :

Ammiratore di Wagner, il poeta vuole sviluppare più che è possibile il valore musicale della parola, e toglierle il senso troppo preciso che è venuta prendendo attraverso l'uso, purificarla incerto modo: per questo Mallarmé ricorre a vari espedienti, levando i vocaboli dalla loro sede naturale, sopprimendo congiunzioni e segni d'interpunzione, lasciando spazi bianchi per cui certe sue pagine sembrano di musica più che di poesia.⁷⁰

En ce sens, la métrique de Mallarmé s'éloigne donc des approches métriques classiques : les vers de ses compositions sont souvent brisés, au profit de fragments éparpillés sur la page, comme des notes de musique. Et la langue suit le mouvement, tant au niveau des choix lexicaux que graphiques. Le but ultime de cette opération est la recherche d'un autre sens, extérieur à la réalité et qui ne peut être atteint que par une perte préalable de sens. Stefana Squatrito, dans un essai contenu dans le recueil *Carnets de traductions poétiques*, affirme que cette recherche de sens « naît de la forme et du son. Car pour Mallarmé, la poésie n'est pas la traduction d'un état d'esprit mais la création d'une réalité-autre à laquelle on accède par un travail minutieux sur la langue et ses infinies possibilités plastiques et musicales »⁷¹.

⁶⁹ Interview de Michael Jakob, *Infedele è la memoria*, in Gesualdo Bufalino, *Opere/2*, op.cit., p. 1383.

⁷⁰ Carlo Pellegrini, *Storia della letteratura francese*, Milan, Principato editore, 1986, p. 591.

⁷¹ Stefana Squatrito, *Bufalino e l'oscura polifonia dell'assenza : La sfida di tradurre Mallarmé*, in *I Carnets di traduzioni poetiche : Un inedito di Gesualdo Bufalino*, op. cit. p. 25-26.

Ce n'est donc pas un hasard si Mallarmé a été, avec Baudelaire, l'un des auteurs les plus lus et traduits par Bufalino. Comme pour Verlaine, on trouve dans la bibliothèque de Bufalino une édition des poèmes de Mallarmé extrêmement riche en annotations⁷². Mais les compositions que Bufalino aimait le plus, et qu'il a choisi de traduire, étaient au nombre de cinq : *Sonnet-en-x*, *Tout Orgueil fume-t-il du soir*, *Surgi de la croupe et du bond*, *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, et les neuf premières lignes de *L'après-midi d'un faune*. Bien qu'il soit le seul à être resté inachevé, nous ferons référence à ce dernier poème afin de mettre en évidence l'activité de traduction de Bufalino par rapport au poète français. Le poème, en effet, reste encore l'un des textes les plus intéressants de la production de Mallarmé. Placé en ouverture de son cahier de traductions de jeunesse, Bufalino ne traduit que les neuf premières lignes des 110 alexandrins : ce choix semble toutefois fondé. Le segment choisi, en effet, possède en lui-même sa propre complétude, comme nous allons l'observer dans un instant. Je propose ici le fragment original et la traduction faite par Bufalino :

Faunes⁷³

Ces nymphes, je veux les perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré le vrais
Bois mêmes, prouve, hélas !, que bien seul je m'offrirais
Pour triompher la faute idéale de roses.

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de te sens fabuleux !

⁷² Il s'agit de l'édition : Stéphane Mallarmé, *Poesie*, édité par Elisa Michel Frisia, Milan, Denti, 1946. Document photographique à page 102.

⁷³ Le texte est extrait de : Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, édité par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1876, pp. 163-166.

Dall'Après-midi d'un faune

Queste ninfe, voglio perpetuarle...

Così leggero e chiaro il loro rosa
di carne che si libera nell'aria
sfinita in sonni folli.

Ho amato un sogno?

Il mio dubbio, cumulo d'ombra antica,
nei lievi rami si dissipa: Eccolo,
il vero bosco, prova, ahimé, che solo
m'offrivo per trionfo la caduta
ideale di rose. Riflettiamo:

E se le donne che dici non fossero
Che brama dei tuoi sensi favolosi...

Plus que jamais, un postulat sur le rendu du schéma métrique est nécessaire. Dans la version italienne, en effet, Bufalino ne respecte pas la disposition métrique particulière du texte original. Cependant, grâce à une série de choix novateurs, il parvient à rendre en italien l'harmonie rythmique de la composition française. Dans le texte original, nous trouvons, en effet, neuf alexandrins : parmi ces versets, cependant, certains sont brisés et flottent au milieu de la page, disloqués dans une position proche du verset suivant. De cette façon, Mallarmé reproduit aussi graphiquement les pauses et les accélérations, donnant naissance à une mélodie qui brise également les barrières métriques elles-mêmes. Dans la traduction italienne, par contre, les neuf alexandrins sont remplacés par onze endécasyllabes : mais, même parmi ceux-ci, nous trouvons quelques lignes brisées et suspendues dans le vide, comme c'est le cas des lignes 4 et 5. Le schéma de rimes, au contraire, est totalement supprimé.

Passons maintenant à une analyse plus liée au contenu et au lexique. Cette composition part d'un désir : le protagoniste faune, encore engourdi de sommeil, veut conserver et projeter devant ses yeux les nymphes dont il a rêvé il y a peu. Dans sa traduction italienne, Bufalino traduit littéralement le verbe « perpétuer » (v.1) par « perpetuare », reproduisant ainsi le sentiment de désir extatique du faune. Il ajoute ensuite des points de suspension pour remplacer le changement métrique apporté à l'endécasyllabe brisé dans le texte original. Il anticipe ensuite, par rapport à l'adjectif « chiaro » (v.2), celui de « leggero » (v.2),

probablement dans le but de souligner l'atmosphère onirique de légèreté et de torpeur dans laquelle le lecteur se trouve plongé, adoptant totalement le point de vue du faune. Il est également intéressant de noter le choix de préserver l'allitération des consonnes / et s dans les vers 2-3-4.

La suite, cependant, voit une accélération du rythme et un choc avec la dure réalité. Dans ces vers, une série de choix individuels se succèdent : la « nuit » (v. 4) est remplacée par une « ombra » bizarre (v. 5), tandis qu'au vers 6, nous avons la dislocation du verbe « dissipare ». Immédiatement après, nous trouvons un terme absent du texte original : « Eccolo ». Cet ajout de Bufalino semble toutefois avoir un but bien précis : sa force expressive provoque, en effet, une rupture nette du rythme et un détachement de l'atmosphère précédente.

Le segment se termine ensuite par une invitation à la réflexion : le faune semble vouloir s'abandonner à l'irréalité des rêves. Notez, dans ce dernier vers, l'utilisation du terme cultivé « brama » comme traduction de « souhait ».

La musicalité des mots de Mallarmé, capables d'ouvrir de nouvelles réalités, a dû avoir une influence indéniable sur le jeune Bufalino. Cette composition, peut-être plus que d'autres, a dû l'initier à la poésie de Mallarmé, à tel point que, des années plus tard, Bufalino a composé un hommage au poète français intitulé *Pomeriggio d'un fauno minore*⁷⁴. Dès le titre, le poète sicilien avoue une sorte d'infériorité par rapport à son modèle. Pourtant, au fil des ans, Bufalino a réussi à acquérir une telle maîtrise dans l'utilisation des mots et dans l'harmonie des sons sur la page, qu'il a en quelque sorte, bien qu'indirectement, rendu un bien plus grand hommage à l'un des plus grands poètes de son temps.

1.3 L'enchantement de la *Recherche* : Proust comme modèle et double de Bufalino

Après avoir analysé la manière dont est né et s'est développé le rapport de Bufalino avec les poètes français qui ont le plus influencé sa carrière d'écrivain et marqué son activité de

⁷⁴ Le texte est présent dans la deuxième édition de *L'Amaro miele* de 1982 et ensuite expurgé dans l'édition de 1989.

traducteur, il est temps maintenant de se tourner vers l'un des prosateurs les plus significatifs de la scène littéraire française et européenne du XXe siècle : Marcel Proust. Bufalino, contrairement à ce que l'on a vu jusqu'à présent, ne s'est jamais consacré à une traduction systématique de *À la recherche du temps perdu*⁷⁵ de Proust et a donc limité son rapport avec l'œuvre à la seule lecture. Cela ne le rend pas moins passionné : au contraire, la *Recherche* est probablement, avec les *Fleurs du mal*, l'œuvre à laquelle il s'est le plus attaché, relue d'innombrables fois tout au long de sa vie, mais surtout analysée sous toutes ses aspects et discutée en profondeur, dans une tentative constante d'en saisir toujours un détail de plus et d'en comprendre les secrets, comme en témoigne sa correspondance avec son ami Angelo Romanò⁷⁶.

Pour bien comprendre le lien entre Gesualdo Bufalino et Marcel Proust, le moyen le plus efficace est de s'appuyer sur les mots de l'auteur sicilien. L'une de ses œuvres, *Cere Perse*⁷⁷, un recueil de nouvelles et d'essais publié entre 1982 et 1985 dans divers journaux et dans l'hebdomadaire *L'Espresso*, contient un texte à forte valeur autobiographique, intitulé *La ragnatela incantata*. Bufalino nous parle de sa relation avec les livres, mais il apparaît rapidement qu'il nous parle en fait de sa relation avec ce qui était pour lui « le » livre en prose, à savoir l'œuvre de Proust. Nous allons maintenant voir son contenu et en comprendre les raisons.

Le passage commence par une métaphore explicative : la rencontre avec les livres rappelle la rencontre avec les personnes. Il existe en fait deux types de personnes : d'une part, celles «che ci sono state presentate in fretta e che in fretta abbiamo dimenticato»,⁷⁸ qui, comme les ouvrages auxquelles nous ne nous attachons pas, ne nous laissent aucune information sur leur identité. D'un autre côté, il y a les grandes œuvres «di cui portiamo in noi scolpita l'immagine»⁷⁹. Ces dernières sont toutefois divisées à leur tour en deux sous-catégories. Bufalino croit, en effet, que les livres n'ont rien d'inanimé et qu'ils sont capables, comme les

⁷⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Bernard Grasset, 1913. Dorénavant désignée sous le nom de la *Recherche*. L'édition que nous prendrons comme référence sera celle publiée par Gallimard en 1954.

⁷⁶ Dans une lettre à Angelo Romanò datée du 1er décembre 1944, Bufalino écrit : « Un ignoto marchese ha sfollato la sua biblioteca, stupenda, in un vasto abbaino del sanatorio e io vi attingo di furto, scandalizzate ma complici le suore ». Il demande ensuite à emprunter des textes qui lui permettront de connaître les « personaggi reali, che corrispondono ai nomi fittizi di Proust ». Enfin, il émet l'hypothèse que le personnage du peintre Elstir de Proust est en fait une doublure littéraire de Whistler, et que le nom est « quasi un anagramma ». Lettre extraite de l'ouvrage de Gesualdo Bufalino, Angelo Romanò, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, édité par Nunzio Zago, *op. cit.*

⁷⁷ Gesualdo Bufalino, *Cere Perse*, Palermo, Sellerio, 1985 (maintenant dans *Opere 1981-1988*, édité par Maria Corti et Francesca Caputo, introduction par Maria Corti, Milan, Bompiani, 1992).

⁷⁸ *Ivi*, p. 1009.

⁷⁹ *Ibidem*.

êtres humains, de nous rendre passionnément notre amour ou, au contraire, de nous ignorer cruellement et d'opposer à notre amour «la pietra del loro sguardo»⁸⁰. Dans cette deuxième catégorie entrent, pour l'auteur sicilien, quelques grands auteurs devant lesquels il a le sentiment de ne pas être aimé : c'est le cas de Musil ou de James. Mais la première catégorie, celle des personnes qui lui rendent la pareille et par lesquelles il se sent compris, comprend l'écrivain français Marcel Proust. Ce texte, en effet, comme il le déclare bientôt, naît de la nécessité de se remémorer un anniversaire : celui de la première lecture du deuxième tome de Proust, *Jeunes filles en fleur*.

Dans un flash-back intense, Bufalino nous ramène quarante ans en arrière, à l'époque où, dans le sanatorium émilien de la petite ville de Scandiano, l'auteur a obtenu l'accès à la bibliothèque, où il a trouvé refuge et un remède à ses maux. Nous ne pouvons pas, à ce stade, omettre de citer le passage du texte où l'auteur nous parle de cette «ingenua iniziazione»⁸¹, d'abord parce que personne mieux que lui ne peut transmettre l'importance de cet événement, mais aussi en raison de la particularité stylistique avec laquelle cet épisode est raconté. La passion pour l'anecdote se conjugue avec le soin habituel de Bufalino dans le choix de ses mots : nous nous trouvons plongés dans une atmosphère presque irréelle et l'épisode autobiographique est imprégné d'une patine onirique extrêmement attrayante pour le lecteur.

Quaranta, infatti, ne sono trascorsi da quando lessi Proust per la prima volta, senza nessun soccorso di filologia, come uno si butta in acqua senza sapere nuotare. Era l'inverno del '44 e io stavo in un sanatorio della provincia emiliana, alle spalle della Linea Gotica. Il primario, un dottor Biancheri, uomo di buone lettere (che la terra gli sia leggera!), m'aveva preso in simpatia e indugiava volentieri al mio capezzale, meno per chiedermi sintomi e prescrivermi medicine che per zelo d'intrattenermi, fra sentori di formalina, sullo stato presente e prossimo della letteratura e del mondo. Appresi per caso, ascoltandolo, che dalla villa di città, esposta al rischio delle bombe e dei furti, egli aveva testé trasferito i suoi libri, ch'erano tanti, per allogarli come famiglie di sfollati dentro il vasto seminterrato dell'ospedale, in pile che toccavano quasi il soffitto, ma fra le quali lunghe trincee correivano, sì da consentire al visitatore il transito o addirittura la passeggiata. Ottenuta dall'amabile vecchio la chiave, e un camice smesso in regalo, fu in questo avventuroso dominio, protetto da una croce rossa, che fondai la mia prima biblioteca di Babele. Dove scendevo quando potevo, durante le resipiscenze del male, a scegliere, con l'aiuto dei barlumi d'aria di neve che piovevano dagli oblò, ora un esemplare ora un altro nelle cataste pericolanti. Scegliere, si fa per dire. Poiché in conclusione era la fortuna a decidere, secondo che fossero riconoscibili i titoli, e raggiungibili i dorsi dalla punta delle mie dita.

Una tortura di Tantalo, il più delle volte, ma talora un'ebbrezza senza confronto, da scavatore di miniere d'oro, se solo fosse apparso fra due inutilità il pezzo raro, lungamente ignoto e agognato. Come la volta, che, in seguito a un benefico scossone, un tomo delle *Jeunes filles en fleur*, il secondo a giudicare dai due asterischi, mi precipitò

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 1010.

fra le mani, entrandomi poco più tardi nel cuore, alla luce d'una stearica da comodino, per tutta una notte di poco sonno e di tiepida febbre.⁸²

À partir de ce jour, ce que Bufalino appelle une «condizione di reciproca confidenza e abbandono amoroso»⁸³ a commencé et s'est poursuivie pendant toutes les années qui ont suivi. Proust devient, aux yeux de l'auteur sicilien, non seulement un modèle auquel il aspire, mais un miroir dans lequel il parvient à se refléter, et la *Recherche* devient un instrument de confrontation, tant du point de vue stylistique que, surtout, du point de vue du contenu et des thèmes. L'auteur français devient, en somme, ce que Bufalino définit comme «un infallibile, inalienabile ectoplasma di me; un nemico, magari, ma tanto incarnato dentro di me da non potermene più districare; un verme solitario nelle mie viscere, un immortale ragno nella mia mente»⁸⁴. Et rappelons-nous, en ce qui concerne la métaphore de l'araignée, le titre du texte de Bufalino : *La ragnatela incantata (La toile d'araignée enchantée)*, n'est donc rien d'autre que l'effet de la prose de Proust sur l'âme de Bufalino, un enchantement auquel il ne pourra plus jamais échapper. Si, en ce qui concerne la traduction des poètes français, nous avons remarqué que Bufalino met en œuvre un processus d'appropriation et de subjectivation des œuvres, cette fois-ci le processus va plus loin : entre l'auteur sicilien et la *Recherche* s'opère une «transfusion», un transfert de contenus, de mots et de significations dans tout le corpus de Bufalino, sous forme de citations directes ou indirectes, plus ou moins déchiffrables selon que le lecteur connaît et aime l'œuvre de Proust. Ce qui a été dit jusqu'ici transparaît dans le dernier passage du texte :

Queste, e molte altre, sono le notizie che m'arrivano per bocca di Proust, questa è la parte che gli compete nel nostro patto di tacita complicità. Me ne viene un invito a rileggere l'opera come se non fosse ormai più sua ma, presuntuosamente, d'entrambi, quasi un annale minuzioso delle nostre due vite nelle diverse e conformi stazioni del loro cammino.⁸⁵

Dans un chapitre de son ouvrage *Dicerie dell'autore: Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Marina Paino identifie «una perfetta sovrapposizione tra emulo ed emulato»⁸⁶. En d'autres termes, comme nous l'avons dit jusqu'à présent, il y a une coïncidence évidente entre le lecteur-Bufalino et l'auteur-Proust. Mais Marina Paino va plus loin et identifie, dans le sujet

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p. 1011.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Marina Paino, *Dicerie dell'autore : Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2005, p. 75.

émulé, un double objet : ce n'est pas seulement le prosateur français qui représente pour Bufalino une source d'imitation⁸⁷, mais c'est sa propre écriture, son style et ses thèmes, qui s'offrent, aux yeux du lecteur sicilien, comme exemple et inspiration⁸⁸.

Le passage le plus important de *La ragnatela incantata*, en effet, qui permet d'étendre le discours à des réflexions nouvelles et plus larges, est précisément celui dans lequel Bufalino analyse les thèmes de Proust et la façon dont ils s'entrecroisent avec le style de l'œuvre. Grâce à l'exkursus que l'auteur sicilien nous offre, nous sommes en mesure de comprendre combien et avec quelle attention il s'est consacré à leur analyse.

Bufalino réussit à condenser le cœur de la poétique de Proust en deux éléments, ou plutôt en deux sentiments : «la tenerezza voluttuosa e fuggente dell'attimo inimitabile e lo strazio originario della ripetizione, della proliferazione iterativa, del rigurgito maledetto degli anni»⁸⁹. Il trouve donc chez Proust, d'une part, l'importance de l'instant, inimitable et jamais égal à lui-même, et d'autre part, par antithèse, le pouvoir indéniable de la réitération. Et ces deux sentiments ne sont que les deux faces d'une même pièce : le temps. Proust est donc l'auteur capable, selon Bufalino, d'apprendre au lecteur à combiner ces deux aspects du temps, à regarder le vertige du Temps et, en même temps, à rembobiner le fil de la Mémoire pour retrouver quelque chose qui a déjà été vécu et qui nous semblait, à l'époque, incomparable, irreproductible. Le processus mnémonique, le souvenir, également à travers les rêves, et la fragilité de la condition humaine, obligée de céder au temps, sont autant de thèmes fondamentaux que Bufalino a appris en lisant Proust et qu'il combinera dans ses œuvres pendant toutes les années qui suivront.

Ce qui nous fascine, comme nous l'avons souligné plus haut, c'est l'analyse stylistique que Bufalino nous propose : pour l'auteur sicilien, en effet, la prose proustienne est capable de reproduire sur la page, à travers la complexité de sa syntaxe, ces thèmes. C'est la forme qui n'est pas seulement la forme, mais qui devient le véhicule du contenu et le rend plus évident, comme cela arrive sur la page de Bufalino, où le soin lexical et formel n'est jamais une fin en soi.

⁸⁷ Dans *La ragnatela incantata* (*La toile d'araignée enchantée*), Bufalino conclut son article en affirmant clairement ses ambitions d'identification : « Sebbene, avanzando negli anni, fra tanti Marcel è il Marcel anziano quello a cui aspiro di somigliare: un abitatore di sotterranei che torna alla superficie nelle notti di copifuoco ». De Gesualdo Bufalino, *Cere Perse*, op. cit., p. 1011.

⁸⁸ Dans son essai, Marina Paino affirme : « l'autore della *Ricerca* si offre tanto quale claustrofiliaco esempio di volontaria e "fertile" segregazione, quanto quale archetipo di una moderna scrittura memoriale che sollecita don Gesualdo sia tematicamente che stilisticamente ». De Marina Paino, *Dicerie dell'autore : Temi e forme della scrittura di Bufalino*, op. cit., p. 75.

⁸⁹ Gesualdo Bufalino, *Cere Perse*, op. cit. p. 1010.

La sua frase lunga, in verità, che altro è se non il travaglio d'un gomito infinitesimo e sterminato, l'addipinarsi e sdipinarsi senza fine degli anelli del lombrico Tempo sotto la volta di una botola nera, che strapiomba sul silenzio? Donde una pietà si genera, vogliosa di lacrime; ma, soprattutto, una vertigine: quella che si prova di fronte a qualunque crepaccio profondo.⁹⁰

Il est donc impossible, après avoir lu ces mots, de ne pas reconnaître l'influence de l'œuvre du prosateur français sur le style et la poétique de Bufalino. Nous verrons plus tard, de manière plus détaillée, une confirmation de ce que nous affirmons.

Arrêtons-nous encore un peu dans cette section pour analyser la poétique de Proust afin de comprendre plus précisément ce qui a inspiré Bufalino et à quel point il s'en est détaché. Le temps, donc, et par conséquent «i perfidi andirivieni della memoria»⁹¹ sont, selon notre auteur sicilien, le noyau de la *Recherche*. Mais analysons plus en détail ce que ce thème signifie pour Proust. Tout d'abord, l'auteur français identifie deux types de mémoire : la mémoire volontaire, qui agit au moment où il y a, précisément, la volonté de retrouver un souvenir du passé, et la mémoire involontaire. Ce deuxième type est celui sur lequel Proust s'attarde le plus, car selon l'auteur c'est la mémoire involontaire qui agit le plus souvent et permet une véritable récupération du passé, sans reconstructions artificielles, mais en nous jetant immédiatement dans le souvenir. La clé de ce type de mémoire sera donc un objet, une odeur, un geste ou un goût, c'est-à-dire tout stimulus sensoriel capable d'évoquer un épisode déjà vécu et de transporter le sujet dans cette dimension, dépourvue de coordonnées spatio-temporelles : c'est le cas, dans le roman de Proust, du fameux épisode de la madeleine. Si le stimulus sensoriel nous ramène de manière immédiate et inconsciente - et donc involontaire - à un souvenir du passé, c'est la mémoire volontaire qui identifie l'épisode et organise les données de l'événement, en les situant dans l'espace et dans le temps : nous sommes ainsi en mesure de reconstruire rationnellement notre mémoire. On comprend vite l'extraordinaire portée de la théorie de Proust : c'est d'ailleurs un concept qui va influencer la littérature européenne du siècle dernier et stimuler de nouvelles théories dans le domaine des neurosciences.

Mais il y a une deuxième innovation mise en œuvre par Proust : le contenu révolutionnaire s'accompagne d'une extraordinaire innovation stylistique. La prose de Proust devient un miroir du sujet : le monologue intérieur s'affirme avec force et les structures syntaxiques

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 1009.

sont compliquées, comme l'a noté Bufalino. Pour avoir un exemple clair de ce que nous disons, il suffit de citer le célèbre passage de la madeleine :

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes — et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.⁹²

Dans cet épisode, il apparaît clairement que la structure narrative complexe se fonde sur et tourne autour de la mémoire : à partir d'un élément initial, dont la simplicité et l'immédiateté sont attestées par la puissance incisive de la première proposition simple, surgit un univers narratif riche en réflexions et, par conséquent, nécessitant une syntaxe plus complexe. Bufalino reconnaît cette dette de contenu et de forme à l'égard de Proust et nous le voyons notamment dans une interview qui a ensuite fusionné dans le volume intitulé *Essere o riessere : Conversation avec Gesualdo Bufalino*. À la question «Lei fa spesso riferimento a Proust. Forse perché si sente in qualche modo collegato a lui per il comune sentimento della memoria?»⁹³, l'auteur sicilien répond en expliquant ce que ce thème représente pour lui. Il poursuit, ensuite, en évoquant une série de thèmes secondaires, mais tout aussi fondamentaux dans ses textes - comme nous le verrons plus loin -, qui peuvent être associés au souvenir : outre le fait que «la memoria si riconnette indissolubilmente con la morte»,⁹⁴ Bufalino propose les associations «memoria e sogno, memoria e amore»⁹⁵.

Bufalino, lorsque ses intervieweurs lui posent des questions claires et précises, ne donne pas une réponse tout aussi claire. Et pourtant, pour un lecteur plus attentif, il apparaît

⁹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 46-47.

⁹³ Entretien réalisé par Paola Gaglianone. Luciano Tas. *Essere o Riessere : Conversazione con Gesualdo Bufalino*, Rome, Maison d'édition Omicron, 1996, p. 47.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

immédiatement que la réponse affirmative se cache derrière l'utilisation habile de la terminologie proustienne. En ce qui concerne le rapport entre la mémoire et la mort, l'auteur sicilien s'exprime en ces termes : « In questa guerra tra morte e memoria si sa che a vincere sarà la morte, assassina della memoria. Non senza qualche momentanea epifania, qualche attimo privilegiato, qualche intermittenza del cuore che ci consenta il miracolo dei bis, il bellissimo "riessere" »⁹⁶. Les expressions « epifania » et « intermittenza del cuore » sont en fait une référence claire à Proust, qui les utilisait souvent, au point d'intituler l'un de ses propres romans *Les intermittences du cœur*.

Cependant, dans la reprise de ces thèmes et du style qui leur est lié, Bufalino ne manque pas de procéder à un remaniement et, comme nous le verrons plus loin, à un dépassement. Ce qui compte pour l'instant, c'est d'avoir mis en évidence l'importance que Proust et son œuvre ont eu, à tous les niveaux, dans l'élaboration de la poétique bufalinienne. Nous avons vu jusqu'à présent les modalités de naissance et de développement de ce rapport privilégié, l'importance accordée par Bufalino à l'œuvre française, analysée dans ses moindres détails, et la reconnaissance d'une dette envers lui. Mais, surtout, nous en avons tiré une leçon. Bufalino, en effet, a sans doute aimé fortement tous les auteurs français dont nous avons parlé jusqu'ici. Sa dévotion s'exprime toujours, comme nous l'avons vu, dans un processus d'appropriation de leurs œuvres et dans une identification à leur auteur. Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, toujours rappelés avec amour et relus avec constance tout au long de sa vie, sont sans doute les poètes que Bufalino admirait le plus et sur lesquels il a le plus travaillé, si l'on considère également son activité de traducteur. Mais s'il y a un auteur avec lequel la correspondance et l'harmonie ont été immédiates et profondes pendant toutes les années de sa vie, c'est bien Proust. Cet auteur lui a offert un refuge pendant sa convalescence, et il a été un refuge, bien que controversé, pour Bufalino pendant le reste de ses années. Proust, donc, plus que tout autre homme de lettres français, a représenté pour notre auteur sicilien un double parfait, un miroir dans lequel se refléter et dans lequel sonder sa propre identité : un véritable instrument de connaissance.

⁹⁶ *Ibidem*.

2 Du modèle à l'œuvre : la leçon des Français retravaillée par Gesualdo Bufalino

Dans la section précédente, nous avons examiné comment est né le lien entre Bufalino et certains grands auteurs français. Mais le moment est venu de faire un pas de plus, et d'approfondir l'œuvre de l'auteur sicilien.

Comme nous verrons bientôt, les nombreuses lectures que Bufalino a accumulées depuis sa jeunesse ont eu une influence plus ou moins directe sur son écriture. Et si, au début, les références à ces auteurs étaient bien trop explicites parce que moins élaborées, elles le sont devenues moins au fil des ans. L'auteur sicilien a en effet développé son propre type d'écriture, capable de contenir tous ces modèles sans pour autant être le fruit d'un plagiat. Au contraire, il les a mêlés à sa propre expérience et les a retravaillés de manière très originale, créant ainsi un style d'écriture très personnel, devenu célèbre. Sous la page de Bufalino, on trouve donc un micro-réseau de références et de sources, plus ou moins explicites et déchiffrables, selon le degré de connaissance du lecteur : un véritable défi intellectuel, comme nous le verrons plus loin.

Avant de parvenir à ces résultats, Bufalino a toutefois dû s'exercer longuement à la versification. En fait, bien que sa première publication ait été un roman, *Diceria dell'untore*, en 1981¹, l'auteur sicilien écrivait déjà depuis un certain temps de la poésie, sans toutefois la publier. Des traces de ses tentatives poétiques adolescentes subsistent dans un recueil intitulé *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-1938)*². Ce sont les années où le jeune Bufalino, dans l'espace exigu de la province sicilienne, voit s'ouvrir de nouveaux et vastes horizons : l'enthousiasme de sa découverte de la littérature française laisse donc une trace claire dans ces écrits. Bien que ces poèmes soient moins innovants par rapport aux publications de ses années de maturité, ils témoignent néanmoins d'une première tentative

¹ Cette année-là, son roman *Diceria dell'untore* remporte le prix Campiello et Bufalino connaît un succès immédiat. Ce n'est toutefois pas la première apparition publique de ses écrits : c'est en effet l'Introduction à *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, paru en 1978 et publié par Sellerio, qui a attiré l'attention d'Elvira Sellerio et de Leonardo Sciascia. Il s'agissait d'un petit volume contenant des photographies de Gioacchino Iacono et Francesco Meli. Sciascia et Sellerio ont immédiatement remarqué le talent de Bufalino et l'ont contacté par téléphone pour le persuader de publier davantage. Jusqu'au roman *Diceria dell'untore*, Bufalino n'a toutefois proposé que des traductions (*Susanna et il Pacifico* de Giraudoux, les *Controrime* de Toulet et un conte de *L'amor geloso* de Madame de La Fayette).

² Gesualdo Bufalino, *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-1938)*, Valverde (CT), Il Girasole edizioni, 1995.

de Bufalino d'intégrer ces modèles, de se laisser « traverser » par eux, d'en faire de la poésie. Nous nous trouvons donc face à un premier témoignage de ce qu'a dû être pour lui le processus d'élaboration de modèles français, pour lequel, bien que dans son immaturité adolescente, le recueil nous fournit quelques idées. On en trouve un exemple clair dans la composition qui ouvre la section *Quaderno delle malinconie*, intitulée *Piogge*, et qui se lit comme suit :

Piove: è un'uggiosa cosa
Questa resa del cielo;
un grande ragnatelo
sull'anima si posa.

Di quelle fitte strisce
Il serpigno reticolo
Nel suo querulo intrico
I nervi mi sfinisce

Come una tiritera
Di scolastiche scale
Che si ripeta uguale
Sulla stessa tastiera...

Una tristezza umana
Si confessa nel rude
Picchiar di quelle nude
Dita sulla persiana.

L'anima intorpidita
Ceree e fredde le sente
Su sé: lacrime lente
Stillan da quelle dita...

Fino a quando, uno scoppio
Di tamburo nevrotico,
mi sciolgo dal narcotico
stordimento dell'oppio.

E fuor dalle lenzuola
Balzo all'aperto e il viso
Espongo all'improvviso
Schiaffo della gragnuola.

La composition semble être une copie claire du *Spleen*³ baudelairien à bien des égards. L'usage lexical des termes français est particulièrement explicite. Déjà dans le titre et la

³ Texte intégral aux pp. 16-17.

première strophe seulement, nous trouvons de nombreux exemples : *Piogge*/ Pluie (v.9), *Cielo* (v.2)/Ciel (v.1), *Ragnatelo* (v.3)/Araignée (v. 11), *Anima* (v.4)/Âme (v. 18). Notons, en outre, l'analogie entre la métaphore baudelairienne du « couvercle » (v.1), qui opprime l'âme, et le « ragnatelo » de Bufalino (v.3). Si, dans le texte français, la métaphore de l'oppression et de l'emprisonnement subis par l'âme est développée avec les images du « cachot » (v.5) et de la « prison » (v.10), chez Bufalino nous avons la suggestion analogue du « *serpigno reticolo* » (v.6). Mais le détail le plus intéressant de cette composition se trouve dans la troisième strophe. Le jeune Bufalino, en effet, s'identifie à la composition française et se l'approprie en l'adaptant à une atmosphère qui lui est plus familière, à savoir l'atmosphère fermée d'un bâtiment scolaire (« *Come una tiritera/ di scolastiche scale* », vv. 9-10). Cet élément témoigne d'une capacité à réélaborer des modèles français déjà à un jeune âge : c'est un processus que Bufalino mûrira au fil des ans, lorsqu'il sera pleinement capable de maîtriser ses propres sources et de les amalgamer à sa propre expérience⁴, dans un résultat entièrement original.

Après avoir étudié rapidement les tentatives poétiques de jeunesse de notre auteur, nous pouvons maintenant nous plonger plus spécifiquement dans sa production artistique de maturité. Afin de comprendre comment Bufalino s'est approprié la leçon des auteurs français, en la retravaillant dans ses textes et en créant un style d'écriture totalement nouveau, nous allons structurer le discours en trois parties.

Dans la première partie, nous discuterons plus généralement de l'intertextualité⁵ des œuvres de Bufalino, c'est-à-dire de la présence dans une œuvre de références à un autre texte. Pour Bufalino, cette pratique n'était pas seulement un exercice formel, car il revêtait des significations beaucoup plus profondes.

⁴ Un exemple de ce que nous entendons par « sa propre expérience » est l'hospitalisation en sanatorium ou, plus fort encore dans ses textes, l'horizon de la Sicile. À cet égard, Bufalino parle de « *isolitudine*, parola che contiene «isola» e «solitudine». Accanto a questo c'è un mondo intero, il mondo degli scrittori che sento tutti fratelli. Leggere un libro per me significa permearmi, assorbire il contagio dell'aria di quel libro; assorbire la nascita, il passato, il vissuto di quello scrittore. [...] Il mondo mi appartiene attraverso i libri. La mia biblioteca fa diventare quest'isola un continente. La terra intera, la storia mi circonda. Dovendo vivere una protesi di vita, una mezza-vita, è soprattutto la lettura che mi rimane, qualche disco, qualche passeggiata. » D'après l'interview éditée par Michael Jakob, *Infedele è la memoria* in Gesualdo Bufalino, *Opere/2* (1989-1986), *op.cit.*, p. 1386.

⁵ Il s'agit d'une catégorie critique introduite par Julia Kristeva (Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Éditions du Seuil 1969 (trad. it. Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi, Feltrinelli 1978). Selon l'Encyclopédie Treccani, elle est définie comme suit : « In teoria della letteratura, la rete di relazioni che il singolo testo intrattiene con altri testi dello stesso autore (i. interna) o con modelli letterari impliciti o espliciti (i. esterna), sia coevi sia di epoche precedenti ». La citation, sous toutes ses formes, est l'une des pratiques de l'intertextualité.

Dans la deuxième partie, nous allons nous concentrer plus spécifiquement sur les thèmes des grands auteurs français qui ont le plus intéressé Bufalino. Nous tisserons ainsi un fil conducteur entre ses œuvres et celles qu'il aimait tant.

Enfin, nous analyserons les effets que tout cela a eu sur son écriture, sur la manière dont elle a mûri et, en particulier, sur ses singularités. Nous examinerons donc en détail les principaux aspects qui dominent la prose de l'auteur sicilien et les idées qu'ils véhiculent, dans un dialogue constant avec les grands auteurs français.

Bufalino, en effet, a su fusionner la grande leçon des littérateurs français avec un style très particulier, dans une écriture originale qualitativement égale - sinon supérieure - à celle de ses maîtres.

2.1 L'intertextualité dans l'œuvre de Bufalino : la valeur de la citation

Dans l'introduction à l'édition des œuvres de Bufalino, Maria Corti écrit : «Bufalino da un lato è un raffinatissimo esperto di ludi retorici, dall'altro possiede come i grandi autori barocchi una cultura letteraria assai vasta in ambito di testi classici, medievali, moderni da utilizzare nel sublime gioco dello stile e della citazione occulta»⁶. La célèbre critique littéraire nous fait ainsi découvrir l'une des habitudes typiques de l'écriture de Bufalino, ainsi que l'un de ses traits les plus fascinants : la citation.

Cet aspect de l'écriture de Bufalino a été, au fil des ans, peu exploré par les études critiques, qui se consacrent surtout au contenu thématique et stylistique de ses œuvres. Cependant, ce qui, à première vue, semble être un simple jeu, révèle en fait une vaste culture et une maîtrise ingénieuse de celle-ci. Dans un accord tacite qui invite le lecteur à participer, Bufalino dissémine entre ses pages un réseau dense de références littéraires plus ou moins explicites. A partir de celles-ci, un interprète plus attentif pourra retracer les nombreuses sources et lectures qui président à l'écriture de Bufalino. Il est donc clair qu'une discussion

⁶ De l'introduction de Maria Corti à Gesualdo Bufalino, *Opere/1 1981-1988*, op. cit. p. XV.

sur la pratique de la citation chez notre auteur nous aidera, par la suite, à identifier les noyaux thématiques et stylistiques de ses textes.

Un fait significatif de la passion de Bufalino pour les citations est la présence dans sa bibliothèque de plusieurs recueils de citations : l'un de 1959, intitulé *Encyclopédie des citations*⁷ ; un second de 1960, intitulé *Le dictionnaire des Citations du monde entier*⁸ ; et, enfin, le *Dictionnaire illustré des pensées et maximes*⁹, de 1963. Bufalino a lu et noté ces recueils, qui ont dû lui servir de sources¹⁰. Mais la véritable source de ses citations est en fait la grande quantité de lecture directe des œuvres les plus variées. À tel point que l'auteur lui-même a publié en 1982 un *Dictionnaire des personnages de romans : de Don Quichotte à l'Innommable*¹¹.

Bufalino présente son œuvre en la décrivant en ces termes : «È un'antologia dei brani di romanzi famosi. Vi si propongono personaggi significativi nella storia del romanzo, ciascuno presentato con una scheda essenziale»¹². En effet, 138 personnages littéraires chers à l'auteur sicilien sont présentés par ordre chronologique¹³. Et l'intention derrière ce travail est rapidement illustrée par Bufalino dans l'introduction. À propos du «compilatore di antologie»¹⁴, c'est-à-dire lui-même, l'auteur déclare que «egli meriterebbe il bando dalle pubbliche biblioteche, se la sua opera non si rivelasse provvidenziale nelle emergenze di apocalisse prossima ventura»¹⁵. La collection aspire donc à être «il Libro dei Libri, surrogatorio d'ogni altro, tascabile lingotto di lacerti pressati, da nascondere in fretta nella valigia, fra una borraccia e il rasoio, subito dopo lo squillo della prima tromba del cherubino»¹⁶. Quatre ans plus tard, dans le récit *L'ingegnere di Babele*¹⁷, Bufalino réitère

⁷ Paul Dupré, *Encyclopédie des citations*, Paris, Editions de Trévise, 1959.

⁸ Karl Petit, *Le dictionnaire des Citations du monde entier*, Verviers, Editions GERARD & C., 1960

⁹ *Dictionnaire illustré des pensées et maximes*, Paris, Collection Seghers, 1963.

¹⁰ Notons, par exemple, la citation « Com'eri bella ieri al telefono... » dans Gesualdo Bufalino, *Il Malpensante*, op.cit., p. 90, tirée de « Dieu, que t'étais jolie ce soir au téléphone » de Sacha Guitry, dans Paul Dupré, *Encyclopédie des citations*, op.cit., p. 206 (La page est marquée par Bufalino d'une croix au crayon). Document photographique à page 99.

¹¹ Gesualdo Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo : Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milan, Il Saggiatore, 1982 (Pour les citations nous utiliserons l'édition Bompiani de 2000).

¹² Gesualdo Bufalino, *Cur ? Cui ? Quis ? Quomodo ? Quid*, Actes du séminaire sur les manières et les raisons d'écrire (Taormina, 14-16 octobre 1988), avec un profil de Giuseppe Amoroso, Taormina, Edizioni di « Agorà », 1989 (édition non commerciale), p. 19.

¹³ Comme le titre l'indique, les fiches de présentation couvrent quatre siècles : de 1605, année de la publication de *Don Quichotte*, à 1953, avec *L'Innommable* de Samuel Beckett.

¹⁴ Gesualdo Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo : Da Don Chisciotte all'Innominabile*, op. cit. p. 17.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Conte tiré de Gesualdo Bufalino, *L'uomo invaso* (1986), maintenant dans Gesualdo Bufalino, *Opere* (1981-1988), op.cit., p. 465.

son idée du « Dictionnaire des citations », un Livre de Livres. Par une subtile auto-citation¹⁸, l'auteur raconte l'histoire d'un homme surnommé Robinson, obsédé par un objectif : la compilation d'une œuvre que le protagoniste du roman de Defoe pourrait emporter avec lui en cas de naufrage. Le protagoniste de cette histoire, effrayé par l'idée que l'humanité puisse perdre la mémoire à tout moment, ressent le besoin de composer un livre de citations issues des œuvres les plus diverses. Parce que «Non c'è altro vademecum o scatola nera a disposizione, per chi voglia mettere in salvo per i posteri della post-storia una reliquia almeno di quel che l'uomo ha saputo pensare confusamente nei secoli»¹⁹. La question qui se pose alors est la suivante : comment un recueil de citations peut-il être si important qu'il remplace un texte bien structuré et est considéré comme « le Livre des Livres » ? La réponse est vite donnée si l'on comprend la valeur que la citation a pour Bufalino. C'est le signe d'un amour profond pour la littérature, le résultat d'une longue et tortueuse histoire d'amour²⁰. Depuis son adolescence, Bufalino absorbe dans ses lectures des mots, des idées et des pensées qui se mêlent à sa vie et se déversent sur la page, influençant son écriture et créant un tissu de références très original. La citation est donc le point d'arrivée d'un très long voyage : elle permet, dans l'espace de la page, de créer un pont avec le modèle auquel elle se réfère, le faisant revivre pour un instant. Bufalino rend magnifiquement cette image lorsque, dans une interview de 1988, il déclare :

Anche il problema del mio frequente ricorso alla citazione sta tutto qui: nel prendere le distanze dal reale; non nel copiare; nell'inserire un elemento anche minimo che serve come potrebbe servire, che so, in un pavimento una mattonella dal colore diverso, tratta da un pavimento preesistente, che serva a decorare, a ricordare il gioco del tempo, e nello stesso tempo, ad insinuare come un tremito di imprevisto nel visitatore, nello spiazzarlo facendogli fare una specie di vertiginoso e divertente viaggio a ritroso. [...] Questo gioco di inserzioni, che non chiamerei certo plagio, è solo un modo amoroso di evocare una dimensione culturale tuttora viva in me; è un modo di aizzare la complicità del lettore in un lungo gioco di variazioni con tutta la letteratura che mi sta dietro le spalle.²¹

¹⁸ La discussion sur les auto-citations de Bufalino a suscité de nombreuses réflexions parmi les chercheurs, mais elle a été exclue ici car elle est moins pertinente pour le projet de mémoire. Un exemple frappant des auto-citations de Bufalino sont ses titres : l'auteur, de temps en temps, isole dans le titre de ses œuvres une expression utilisée dans les précédentes. L'hypothèse improbable a même été développée que l'auteur avait un plan total pour ses écrits dès le départ. Il est plutôt possible que l'auteur ait pris plaisir à faire croire au lecteur qu'il avait inclus dans ses textes des prédictions d'œuvres futures. En tout cas, l'intention de relier toutes les œuvres entre elles par cette série d'autocitations est évidente.

¹⁹ Gesualdo Bufalino, *L'uomo invaso* (1986), maintenant dans Gesualdo Bufalino, *Opere* (1981-1988), *op.cit.*, p. 465.

²⁰ À cet égard, il convient de rappeler le thème de l'amour de Bufalino pour la littérature : « Senza la letteratura morirei. [...] La letteratura come specchio delle mie brame, sesamo per aprire la grotta » dans Gesualdo Bufalino, *Il Malpensante*, *op.cit.*, p. 50. Et, comme preuve de sa relation tourmentée avec elle, nous lisons : « Con la letteratura ho rapporti tempestosi, come con Dio. Non ci credo ma la bestemmio e la prego » dans Gesualdo Bufalino, *Il Malpensante*, *op.cit.*, p. 103.

²¹ Entretien avec Gaetana Marrone, *Gesualdo Bufalino : la retorica e la pietà*, Nuove Effemeridi, III, 3, 1988.

L'originalité du tissu des œuvres de Bufalino est due précisément au fait qu'il ne s'agit pas toujours de citations directes déchiffrables au premier coup d'œil. Au contraire, l'une des caractéristiques stylistiques de l'écriture de Bufalino est la crypto-citation, c'est-à-dire ce goût pour la «citazione occulta»²² mis en évidence par Maria Corti. L'auteur lui-même, dans l'une de ses interviews, déclare : «Ho scoperto che fra artificio e pietà un mio spazio esisteva e che stava a me coltivarlo e farne nascere fiori. Adoperando le armi più capziose della retorica antica e moderna: le criptocitazioni, gli ossimori, il belcanto, l'allitterazione e tanti altri effetti di retorica [...]»²³. Seul un lecteur attentif, et un profond connaisseur de la littérature, sera donc en mesure d'identifier toutes les références intertextuelles et de profiter d'une écriture que nous pouvons définir comme « stratifiée ». A cela s'ajoute le fait qu'il ne s'agit presque jamais de références à un seul auteur, mais plutôt d'un assemblage de sources extrêmement variées. On a l'impression, dans les œuvres de Bufalino, d'être devant un bâtiment architectural composé de différents étages, de différents styles et formes. Pourtant, cette diversité fragmentée, réunie, donne naissance à une harmonie singulière, d'où pourrait «anche nascere misteriosamente una creatura nuova»²⁴, une signification nouvelle et inattendue. «L'obiettivo», donc, selon Claudia Carmina, sera de «disarmare il demone della dispersione, trovare un “senso segreto” nella frammentarietà del reale»²⁵.

Enfin, le discours sur l'intertextualité dans les œuvres de Bufalino doit tenir compte d'un autre niveau : le métatexte. Dans les pages de Bufalino, on trouve également de nombreuses citations métalittéraires. Les allusions à d'autres textes ou auteurs dépassent la dimension de la fiction littéraire, dans un jeu exquis qui implique non seulement l'auteur et le lecteur, mais aussi les protagonistes eux-mêmes.

Pour donner un exemple concret de tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il suffit de considérer le dernier roman publié par Gesualdo Bufalino en 1996 : *Tommaso e il fotografo cieco - ovvero il Patatràc*. Cette œuvre est l'exemple le plus concret d'intertextualité : nous sommes face à une stratification de citations et d'allusions, assemblées dans une architecture harmonieuse. Même un lecteur inattentif remarquera les nombreuses références littéraires, dont Proust, Dostoïevski, Kafka, Rimbaud, Leopardi, Baudelaire, Voltaire, Lucrèce, Horace et bien d'autres. Ajoutons à cela les nombreuses auto-citations,

²² Voir note 6.

²³ Gesualdo Bufalino, *Essere o Riessere : Conversazione con Gesualdo Bufalino*, op.cit., p. 40.

²⁴ Gesualdo Bufalino, *La retorica e la pietà*, op.cit.

²⁵ Claudia Carmina, «La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 30 | 2020, <http://journals.openedition.org/cei/6717>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.6717>, consulté le 14 juillet 2021.

les références à toute autre œuvre ou produit non littéraire de l'époque²⁶, mais surtout l'ingénieux expédient de la citation métalittéraire. Le résultat sera un amalgame extrêmement composite, mais cohérent et fluide dans son ensemble.

Il conviendra d'examiner plus dans le détail certains passages de ce roman :

Lea, dunque. Più giovane di me di trent'anni; vista da presso non più di due volte, e sempre all'ombra del terribile colletto paterno (attenti, è una citazione!)... Tuttavia un'occasione unica per studiare d'après nature sul mio stesso corpus vile le malizie, le innocenze, i progressi, i disastri, gli abbandoni, le estasi della suddetta famigerata affezione, nella sua classica variante del colpo di fulmine di anziano per giovinetta...²⁷

Ce passage offre de nombreux points pour notre discussion. Tout d'abord, il y a la référence à la composition *Roman* d'Arthur Rimbaud, que Bufalino a traduite et publiée des années auparavant²⁸:

Le coeur fou robinsonne à travers les romans,
- Lorsque, dans la clarté d'un pâle réverbère,
Passe une demoiselle aux petits airs charmants,
Sous l'ombre du faux col effrayant de son père...

Bufalino, dans sa traduction manuscrite, avait traduit le dernier vers de ce quatrain par «all'ombra del terribile colletto di suo padre»²⁹. Mais il n'est pas nécessaire de connaître la traduction - ni, d'ailleurs, la composition rimbaldivienne - puisque l'auteur, par un commentaire métalittéraire explicite, souligne la référence. L'ingéniosité de l'auteur réside également dans la double violation de la fiction scénique : le commentaire en question, en effet, outrepassa non seulement l'autorité du narrateur, mais porte également atteinte à celle du protagoniste Tommaso, qui est en train d'écrire un roman - et ne veut probablement pas révéler ses références. Notons, pour confirmer la citation de Rimbaud, l'utilisation du terme français « après ». Alors que, en contraste ouvert avec le modèle, dans lequel c'est un jeune adolescent qui a le béguin, nous trouvons cette fois un protagoniste âgé. Il peut s'agir d'une nouvelle tentative de parodier une composition qui, à son tour, se proposait d'être ironique sur les coutumes de l'époque. En somme, nous sommes confrontés à un jeu de boîtes chinoises, dans lequel allusions et citations vont et viennent sous les yeux attentifs du lecteur.

²⁶ Il y a, par exemple, une référence à la telenovela *Beautiful* et au film *Jurassic Park*.

²⁷ Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco - ovvero il Patatràc*, Milan, Bompiani, 1996, p. 52.

²⁸ Texte intégral à la page 20.

²⁹ La traduction de la version manuscrite est donnée dans son intégralité à la page 20.

Si nous poursuivons un peu plus loin dans le texte, nous lisons alors : «Ergo, è stata la voce, e le cavatine che quella voce ha intonato, ad accendere in me la miccia dell'esplosione»³⁰.

Alors que, dans le poème de Rimbaud, dans la sixième strophe, nous trouvons :

Et, comme elle vous trouve immensément naïf,
Tout en faisant trotter ses petites bottines,
Elle se tourne, alerte et d'un mouvement vif...
- Sur vos lèvres alors meurent les cavatines...

Dans ce passage également, les échos de la composition française sont bien trop évidents. « Le cavatine » est donc un calque du français « les cavatines » et le coup de foudre qui suivra est tout à fait logique.

Bien que l'intertextualité dans les textes de Bufalino suscite un grand intérêt et soient le signe d'une vive ingéniosité, on ne dispose pas encore, à ce jour, d'une étude systématique sur le sujet. Cependant, nous avons réussi à démontrer que la citation de Bufalino n'est certainement pas un simple exercice rhétorique et formel. Au contraire, elle est justifiée par un vif intérêt et s'exprime sous des formes toujours nouvelles et originales, à travers une véritable réélaboration du modèle original. On ne peut certainement pas dire que nous ayons ici épuisé le discours, mais nous disposons maintenant des bons outils pour passer au niveau supérieur et analyser comment cette leçon s'applique aux grands auteurs de la littérature française.

2.2 Les grands thèmes de l'écriture de Bufalino : de la reprise au dépassement des modèles français

Arrivés à ce point, avec tous les outils nécessaires, nous pouvons enfin entrer dans le cœur de l'œuvre de Bufalino. Dans cette section, en effet, nous analyserons plus spécifiquement les influences thématiques que les lectures françaises ont exercées sur l'œuvre de Bufalino. En partant de ses ouvrages, nous allons donc tracer un fil conducteur entre celles-ci et les grands modèles français, en soulignant leurs analogies plus ou moins explicites.

³⁰ Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco - ovvero il Patatràc*, op.cit., p. 52.

Pour ce faire, il est nécessaire d'identifier d'abord une série de noyaux thématiques qui semblent particulièrement pertinents pour le sujet. L'identification des thèmes de l'œuvre de Bufalino ne demande aucun effort de la part du chercheur, car l'auteur lui-même s'est consacré à la rédaction de guides-index pour plusieurs de ses romans. L'une d'entre elles, que nous utiliserons également dans la suite de notre propos, est celle contenue dans le roman *Diceria dell'untore*, dont le titre, particulièrement explicatif, est *Istruzioni per l'uso*³¹.

Parmi les noyaux thématiques que nous mettrons en évidence pour notre analyse comparative, le premier sera celui de la maladie : ce sujet, si cher à Bufalino pour la connotation autobiographique qu'il lui associait, se décline sous différentes formes, comme nous le verrons.

Nous nous concentrerons ensuite sur le thème de la mémoire, dans toutes ses nuances et dans ses diverses associations avec des thèmes comme le rêve ou la mort, tel qu'il est lu dans l'interview *Essere o Riessere : Conversazione con Gesualdo Bufalino*³².

Enfin, nous en arrivons à la question de l'écriture en Bufalino, c'est-à-dire à la valeur associée au mot. Dans ce contexte, Bufalino montre qu'il est capable non seulement de retravailler la grande leçon des Français, mais aussi de la dépasser. Cela donne lieu à une poétique qui prend pleinement en compte le contexte historique dans lequel vit l'auteur et se refaçonne sur lui. Le résultat de ce mélange devient lui-même une leçon pour la postérité.

2.2.1 La maladie comme instrument d'élévation

Dans l'index-guide *Istruzioni per l'uso*, cité plus haut, dans l'entrée *Idea del libro*, Bufalino écrit :

A monte del libro sta comunque un'esperienza: la scoperta del sentimento di morte, svergamento lacerante, ma anche acquisto arcano e privilegio geloso. Esorcizzare tale esperienza, annegandola in un'aria fantastica e magica che la disarmasse; e sfogare insieme quel turgore di parole che dicevo sopra: questa la doppia spinta che mi costrinse ad esprimermi.³³

Il n'est pas difficile de comprendre de quelle « expérience » il s'agit si l'on connaît l'autobiographie du poète : à l'automne 1944, Bufalino, malade de tuberculose, est

³¹ Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Milan, Bompiani, 2001, p. 163.

³² Entretien réalisé par Paola Gaglianone. Luciano Tas. *Essere o Riessere: Conversazione con Gesualdo Bufalino*, op. cit. pg. 47

³³ Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, op.cit., p. 177.

hospitalisé d'abord au sanatorium de Scandiano, en Émilie-Romagne, puis à Palerme, dans la Conca d'Oro. Dans ce contexte, le jeune poète est entré en contact direct avec la dimension de la maladie comme fléau du corps. C'est une occasion où, loin de la réalité, Bufalino se redécouvre fièrement loin des « autres », des sains. Le malade semble donc appartenir à un monde élitiste, détaché de la vie commune et banale, ce qui fait de lui, en quelque sorte, un être supérieur. Dans cette circonstance, donc, le *topos* de la « maladie » entre de façon envahissante dans l'imaginaire de Bufalino, et ne le quittera plus, devenant l'un des thèmes prédominants de sa poétique. En ce qui concerne l'importance de ce thème, l'auteur lui-même s'exprime en plusieurs circonstances, dans l'une d'entre elles il déclare :

Per limitarci al tema della malattia, esso secondo Virginia Woolf sarebbe raro nell'universo del romanzo. A me sembra, viceversa, il tema capitale d'ogni narrare. Ora, la malattia può essere strumento di conoscenza, pratica mistica, imitazione di Cristo, degradazione carnale pura e semplice, vanità. Io penso d'aver guardato un po' a tutti questi aspetti, con in sordina il motivo della malattia come scelta volontaria, come punizione autoinflitta, quasi ultimo espediente d'un masochista *eautontimorumenos*.³⁴

La maladie devient alors un fléau jalousement gardé, la clé d'accès à une dimension élitiste. Et le sacrifice auquel le malade est contraint devient un instrument d'élévation, dans un processus d'*imitatio Christi*³⁵.

Ainsi, dans son premier roman, Bufalino transforme son expérience en un récit et l'expérience de la maladie devient le thème principal de toute l'œuvre. L'auteur résume la trame narrative par ces mots :

Vi si racconta la convivenza di alcuni reduci di guerra in un sanatorio della Conca d'Oro, nel '46. Fra il protagonista ed una paziente dagli ambigui trascorsi nasce un amore, un puerile e condannato amore, più di parole che di atti, il cui sbocco è una fuga a due senza speranza e, subito dopo, la morte di lei in un alberghetto sul mare. Egli guarisce, invece, inaspettatamente, e, rientrando nella vita di tutti, vi porta una educazione alla catastrofe di cui non saprà probabilmente servirsi; ma, insieme, la ricchezza di un noviziato indimenticabile nel reame delle ombre. Un'esile trama, come si vede.³⁶

La trame narrative peut sembler maigre, mais la lecture de cet ouvrage suscite une série de réflexions et d'idées fondamentales. Tout d'abord, le triptyque maladie-amour-mort est évident. Un amour condamné à mort, mais qui est renforcé par la maladie, ce qui le rend

³⁴ Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, « Nuove Effemeridi », numéro spécial consacré à Bufalino, V, 18, 1992.

³⁵ Bufalino a introduit cette idée de la maladie dans une conférence donnée le 27 octobre au Teatro Vittorio Emanuele de Messine lors de la cérémonie d'ouverture du XI^e Congrès national de la Società Italiana di Medicina Interna : *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, maintenant dans *Pagine disperse*, édité par Nunzio Zago, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991, pp. 33-42.

³⁶ Gesualdo Bufalino, *Autoritratti a richiesta*, dans *Saldi d'autunno*, Milan, Bompiani, 1990, pp. 246-247.

éternel, intemporel³⁷ : un vrai « pacte » se crée entre les deux malades, un lien qui ne peut être rompu que par la guérison³⁸. Ce n'est pas un hasard si la relation entre le narrateur et Marta, la femme aimée, se corrompt et devient fausse, non pas avec la mort de la jeune femme, mais avec la guérison du protagoniste : «Né tuttavia osai parlarle delle mie speranze di guarigione, sia per paura che gliene venisse un moto d'invidia, sia perché avvertivo in confuso che se un filo c'era che poteva tenerla legata a me, questo era la comunanza delle nostre sorti, un filo che non conveniva spezzare».³⁹

Ayant l'impression d'avoir été ramené à la vie terrestre, il cache le secret de sa guérison, comme s'il s'agissait d'un péché impardonnable. La guérison, donc, de ce point de vue, est «infrizione, tradimento di un patto mafioso fra moribondi, sospensione a divinis, degradazione»⁴⁰. Et, en réalité, elle ne permet même pas un véritable retour à la réalité, car rien ne peut plus être comme avant. S'il est vrai que le patient guéri retrouve une dimension de normalité, revenant vivre avec les « autres » et se détachant du divin, il est également vrai qu'il ne reviendra pas intact. Ceux qui ont vécu dans l'ombre continueront à les porter avec eux dans le monde réel. La condamnation du survivant est double : le sentiment de culpabilité d'avoir trahi un pacte et la conscience d'être «morti fra i vivi»⁴¹. De la mort, en somme, on ne peut jamais vraiment se remettre.

Il est donc clair, dans ce contexte, que lorsque nous parlons d'amour dans Bufalino, nous ne parlons pas du tout d'une idylle romantique. Et comment pourrait-il en être autrement dans ce scénario de maladie et de mort ? Au contraire, l'éros de Bufalino contient en lui-même un germe de corruption et devient le miroir même de la maladie. Pas l'amour pur, ni une femme-ange à laquelle on est dévoué. Mais une corruption qui se manifeste à travers un corps malade et une femme pécheresse⁴². Il est impossible de ne pas établir un premier contact avec la poétique baudelairienne. Repensons au poème analysé plus haut, *Je t'adore*

³⁷ Pour le malade, d'ailleurs, il n'y a pas d'avenir, alors autant célébrer le présent : « Ma siamo vivi! In questo istante sei vivo. Guarda la luce, come ti grida nelle pupille. Sei vivo e non è stupefacente? Qui e ora, nel buco d'aria che riempi col volume del tuo corpo, e che possiedi tu solo nell'universo degli universi, non sei forse Dio? Questo è il miracolo, questo è il mistero!... ». De Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, op.cit., p. 72.

³⁸ À cet égard, il convient de rappeler les mots du protagoniste : « Un'esclusa, un'anima persa: giusto la socia che mi serviva. Una socia, sì. Perché contro ogni creanza e verità io m'ostinavo a presumere d'avere tacitamente stretto patto con lei, e di possederne caparra nella radiografia trafugata che tenevo sotto il cuscino ». De Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, op.cit., p. 51.

³⁹ *Ivi*, p. 104.

⁴⁰ *Ivi*, p. 176.

⁴¹ *Ivi*, p. 54.

⁴² Dans le roman de Bufalino, Marta, à propos du moment où elle va mourir, dit : « Cosa non farei per ritardarlo di un attimo. La puttana, la spia, l'aguzzina. E chissà che non l'abbia già fatto ». *Ivi*, p. 107.

à l'égal de la voûte nocturne⁴³: dans ce poème, dédié à Jeanne Duval, Baudelaire met en avant une idée de l'éros extrêmement controversée, surtout pour son époque. La femme qu'il aime, à des années-lumière d'être une image de candeur et de pureté, devient un cadavre. Et le poète se transforme en ver pour l'attaquer. Bufalino, quant à lui, consacre une attention particulière à cette composition⁴⁴, et semble fortement intéressé par le thème. Dans l'introduction à sa traduction des *Fleurs du mal*, au paragraphe intitulé *La donna, l'amore, la bellezza*, il écrit :

Nei confronti dell'amore l'ambivalenza baudelairiana si applica con le consuete modalità. Da un lato il sentimento corteggia l'idolo che sappia farsi madre, amante e sorella [...]. Dall'altro lato blandisce una torma di miserabili streghe [...]. Creature miserabili, tutte, e tanto più seducenti quanto più miserabili.⁴⁵

Et un peu plus loin, dans le paragraphe *Il poeta e i suoi doni*, l'auteur décrit «quel trascolorare perpetuo della donna da *vas electionis* a vaso funerario, da Madonna a Cadavere»⁴⁶. Il existe un lien évident entre l'analyse que fait Bufalino des poèmes de Baudelaire et son roman. Martha, créature misérable dans son corps et dans son âme, dégage pourtant un charme extrêmement attirant, comme si elle était à la fois poison et antidote⁴⁷. Le narrateur ne peut s'empêcher d'être enchanté par elle, d'aimer un sujet qui provoque sa déchéance, mais qui, en même temps, se place au-dessus des autres. C'est la maladie de Martha, sa corruption qui la conduira à la mort, qui la rend inaccessible. Et pour finir, il faut lire la composition qui aurait dû ouvrir le chapitre IV : son titre, *Canto d'autunno*⁴⁸, traduit littéralement le baudelairien *Chant d'automne*, et son contenu reprend l'idée d'érotisme maladif si chère aux deux auteurs.

Che gelida serpicina,
la tua lingua nella mia bocca.
O stanca compagna che odori
dentro i capelli di morte,
non dirmi che non t'importa
del mio segreto d'untore;
ma chiudimi gli occhi sconfitti

⁴³ Voir le texte et la traduction à la page 19-20.

⁴⁴ Nous nous sommes déjà attardés sur l'analyse de cette composition par Bufalino (voir pages 19-21).

⁴⁵ Gesualdo Bufalino, *Introduction*, dans Charles Baudelaire, *I fiori del male*, op. cit. p. XXI.

⁴⁶ *Ivi*, p. XXVIII.

⁴⁷ Rappelons-nous ce que Bufalino écrit à propos de la condition de Baudelaire : « Uno che, mentre spreme dalle cicute più velenose il piacere, cerca il dolore come il malato la medicina ». *Ibidem*, p. VII.

⁴⁸ Le roman a été conçu à l'origine comme un prosimètre et ce poème était censé introduire le chapitre IV. Par la suite, Bufalino a choisi la forme du roman et a regroupé les textes poétiques dans *L'amaro miele*. Cette composition se trouve donc maintenant dans le recueil, sous le titre *Aegri ephemeris* (Gesualdo Bufalino, *L'amaro miele*, op.cit., maintenant dans *Opere (1981-1988)*, p. 702).

con un lembo del tuo lenzuolo.

Toutes ces analogies thématiques sont scellées par une donnée chronologique fournie par Gilberto Lonardi dans son essai *Il Baudelaire di Bufalino: poeti per la «Diceria»*⁴⁹. Le critique souligne en effet que la rédaction du roman, qui se déroule autour des années 1950, correspond précisément à la période où l'auteur sicilien a repris la traduction des *Fleurs du Mal*⁵⁰. Il est clair, comme nous l'avons noté dans le premier chapitre, que la relation entre Bufalino et l'œuvre baudelairienne n'a jamais été vraiment interrompue après sa découverte juvénile et sa première tentative de rétroversion. Mais, l'idée de savoir Bufalino à nouveau occupé par la traduction des vers de Baudelaire, souligne et renforce cet entrelacement des thèmes, qui nous ramène à l'auteur français. Il convient d'ajouter que, pour l'auteur sicilien, son activité de traducteur des vers de Baudelaire a été, non par hasard, un véritable médicament : «Vittima d'un marasma nervoso, non so come scoprii che m'aiutava a guarirne la medicina del tradurre. Così m'applicai a volgere, stavolta dalla lingua sua nella mia, il mio solito poeta»⁵¹.

Ainsi, pour Bufalino, la maladie ne s'exprime pas seulement dans la corruption des corps, elle prend plus souvent la connotation d'un malaise intérieur. Dans une conférence donnée par Bufalino en 1990, intitulée *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, l'écrivain décrit ce qu'il considère comme un mal invisible mais tout aussi dévastateur :

Ma nel corso del Medio Evo, fra tanti mali visibili, uno invisibile serpeggia, che c'interessa in modo particolare. È la malinconia o acedia o atrabile: una sindrome depressiva, diremmo noi oggi, che tormenta i monaci nelle loro tebaidi, ed è provocata dalla vita sedentaria e continente. La chiamavano "demone meridiano", nella presunzione che colpisse specialmente durante i mezzogiorni d'estate, per probabile impulso di Satana. Il paziente che ne soffre non è più il malato comune, afflitto da ulcere e febbri volgari, ma per lo più un intellettuale, in qualche modo un essere d'eccezione, dai nervi sensibili e dalla vorace immaginazione. Un male simile implica nel malato un certo consenso, per non dire un compiacimento. Fa soffrire ma induce anche a fantasie voluttuose. Petrarca, una delle sue vittime, lo deplora come un vizio, ma nel contempo lo accarezza amorosamente, sentendosene quasi gratificato. Primo remoto annuncio del fenomeno che vengo illustrando: la promozione del malato da dannato ad eletto.⁵²

⁴⁹ Il existe deux essais de Gilberto Lonardi sur les loci de Baudelaire dans *Diceria dell'untore : Il Baudelaire di Bufalino : poeti per la « Diceria »*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, « Quaderni della Fondazione Bufalino – 1 », édité par Nunzio Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 2006. E « *Fleurs du mal* » nella valigia : la « Diceria » e il *Baudelaire di Bufalino*, « L'occhio e la memoria », miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco (2 vol.), Vol. II, Caltanissetta, Lussografica, 2004.

⁵⁰ Dans son essai, Lonardi déclare : « La traduzione vera e propria, pressappoco quella poi e ora a stampa Mondadori [...] è fissata grosso modo, dall'interessato alla metà degli anni '50 ».

⁵¹ Gesualdo Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, op. cit. p. XXXI.

⁵² *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, op.cit., p. 37.

Une fois encore, la maladie est perçue comme un instrument d'élévation, l'indice d'une sensibilité qui rend différent des autres : c'est « un être exceptionnel » qui en souffre. D'une part, cette description nous rappelle un fait autobiographique : le « marasma nervoso » dont Bufalino est victime. D'autre part, cela nous ramène à l'introduction des *Fleurs du mal*, dans laquelle, à propos de Baudelaire, Bufalino écrit : «La Noia, in Baudelaire, è l'acedia antica dei monaci, il fumo grigio che impigrisce il cuore e lo avvezza a una morbida disappetenza di tutto. "E poi?" gli sussurra all'orecchio. "Perché?" chiede, quando un gesto o un grido ci tenta. Baudelaire ne subì e ne cercò la tirannide sino alla fine»⁵³.

Il n'est donc pas difficile d'identifier dans la mélancolie dont parle Bufalino cet ennui existentiel qui, dans les compositions baudelairiennes, prend le nom de *Spleen*⁵⁴. Et cette condition d'infirmité invisible se retrouve également chez les protagonistes de ses romans, au premier rang desquels on compte Tommaso Mulè. D'ailleurs, dans la grisaille de son quotidien, il se pose les mêmes questions que Bufalino associe au poète français, destinées à rester une fois de plus sans réponse :

Fu una mattina davanti allo specchio del bagno, mentre mi sbarbavo e mi guardavo la faccia invecchiata: una foglia gialla in fondo a un secchio d'acqua chiara. A quel punto la spina d'una domanda, in apparenza la più insignificante e interlocutoria delle domande, mi punse: "E poi?" Naturalmente non seppi come rispondere, ma uscendo di casa m'accorsi che un disagio m'era rimasto a mo' di lisca fra dente e dente. Così ancora, nel corso della giornata, seduto al computer, seduto sul water, facendo all'amore, sentivo nel capo ronzarmi il moscone di quel ritornello: "E poi?" Mi resi conto che da quel momento mai più avrei saputo vivere un solo minuto dentro cui, come il verme nel frutto, non s'annidasse quell'intercalare, quella, come più dottamente mi convinsi di chiamarla, "riserva mentale". Andavo a teatro, leggevo un libro e intanto pensavo: "E con ciò?"; mi blandivano, mi sgridavano, mi prendevano a braccetto, mi parlavano di politica, di sport... e io mostravo di dargli retta, assentivo, dissentivo, mi arrabbiavo, arrossivo... ma mai senza che un testardo, silenzioso "Però" mi corresse sotto pelle, lampo infinitesimo di pensiero che non sapeva diventare argomento, ma solo coagularsi in quegli avari monosillabi di disincanto: "Ma io...", "Ma se...", "E con ciò?"...⁵⁵

La conséquence de cet ennui incurable est, pour notre protagoniste, une auto-exclusion volontaire du monde : c'est sa maladie invisible, ce « verme nel frutto », qui le pousse à l'enfermement, le rendant différent des « autres », les sains avec leur vie commune. Ainsi, le sous-sol dans lequel vit Tommaso devient son sanatorium. Dans une ligne de démarcation qui le sépare du monde, notre protagoniste peut continuer à garder jalousement la maladie qui l'élève au-dessus des autres - même s'il vit littéralement en

⁵³ Gesualdo Bufalino, *Introduction à Charles Baudelaire, I fiori del male*, op. cit. p. XIII-XIV.

⁵⁴ Voir le texte et la traduction aux pages 6-7.

⁵⁵ Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco - ovvero il Patatràc*, op. cit. p. 9.

dessous d'eux : le monde des sains, désormais totalement dégradé, ne remarque pas sa nature exceptionnelle.

Le seul remède possible reste donc l'écriture, comme pour le « marasma nervoso » de Bufalino : «Il mio scopo, scrivendo, era un altro: vincere l'angoscia con le euforie dello stile. E ha funzionato. Peggio per gli altri, i grandi scrittori. Loro scrivendo s'ammalano, io da malato mi rifaccio sano, da insonne che ero recupero il sonno sul guanciale delle parole»⁵⁶.

2.2.2 Les rêves de la mémoire

L'idée de l'écriture comme remède au malheur revient dans le deuxième roman de Bufalino, *Argo il cieco*, lorsque, dans la *Locandina delle intenzioni* rédigée pour l'œuvre, l'auteur écrit : «Perduta per timidezza l'occasione di morire, uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice. Ne chiede l'argomento, secondo l'uso, ai cento occhi della memoria e ai solluccheri di gioventù»⁵⁷.

La mémoire, avec ses cent yeux, devient alors un outil entre les mains de l'homme pour combattre l'ennui de l'existence. En ce sens, la récupération de la mémoire semble devenir plus importante que la réalité en cours. L'idée que Bufalino se fait de l'écriture mémorielle doit forcément tenir compte de l'influence de Proust et, à cet égard, il faut rappeler le conte analysé plus haut : *La ragnatela incantata*. Nous ne reviendrons pas ici sur la signification que la lecture de la *Recherche* a eue pour Bufalino, mais nous tenterons plutôt d'identifier une série de lieux dans son œuvre qui nous permettent de confirmer son importance.

Dès son premier roman, Bufalino a identifié parmi les thèmes de son œuvre celui «della memoria e del sogno, con confini incerti fra l'una e l'altro: "O quando" è l'attacco del libro, ed è come premere a caso un bottone nella macchina del ricordo. [...] Il libro comincia con un sogno. E se tutto fosse un sogno? Ogni ricordo, in fondo, è una favola...»⁵⁸. L'auteur fait référence à l'*incipit* du roman, dont quelques passages seront cités ici afin d'établir une série d'analogies plus tard :

⁵⁶ *Ivi*, p. 173.

⁵⁷ Gesualdo Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palerme, Sellerio, 1984, maintenant dans *Opere (1981-1988)*, op. cit. p. 237.

⁵⁸ Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, op. cit. p. 176-177.

O quando tutte le notti – per pigrizia, per avarizia – ritornavo a sognare lo stesso sogno: una strada color cenere, piatta, che scorre con andamento di fiume fra due muri più alti della statura di un uomo; poi si rompe, strapiomba sul vuoto.⁵⁹

Notons tout d'abord l'atmosphère onirique et tendant à la répétition, à partir de laquelle débute le récit, sur le modèle de l'incipit de Proust :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage.⁶⁰

Le souvenir de la réalité mêlé aux rêves ouvre donc la possibilité de nouveaux mondes. Ainsi commence la descente dans les méandres de la conscience, qui fait penser au « crepaccio profondo »⁶¹ identifiée par Bufalino dans l'écriture de Proust :

Qui sporgendomi da una balconata di tufo, non trapela rumore o barlume, ma mi sorprende un ribrezzo di pozzo, e con esso l'estasi che solo un irrisorio pedaggio rimanga a separarmi... Da che? Non mi stancavo di domandarmelo, senza però che bastasse l'impazienza a svegliarmi; bensì in uno stato di sdoppiata vitalità, sempre più rattratto entro le materne mucose delle lenzuola, e non per questo meno slegato ed elastico, cominciavo a calarmi di grotta in grotta, avendo per appiglio nient'altro che viluppi di malerba e schegge, fino al fondo dell'imbuto, dove, fra macerie di latomia, confusamente crescevano alberi [...].⁶²

La mémoire permet alors une catabase dans l'inconscient : ce n'est pas un hasard si la descente aux enfers de la conscience est confirmée par la vision d'une femme appelée « Euridice »⁶³. Et, grâce à l'instrument mnémotechnique, le monde des souvenirs qui était resté submergé jusqu'alors est ramené à la surface pour être déchiffré, pour apprendre à se connaître. La mémoire, comme chez Proust, semble donc être la clé d'accès à l'identité⁶⁴.

⁵⁹ *Ivi*, p. 7.

⁶⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 3.

⁶¹ Gesualdo Bufalino, *La ragnatela incantata*, dans *Cere Perse*, op. cit., p. 1011.

⁶² Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, op. cit. p. 7.

⁶³ « La dissepolta e rapida nuca di lei, Euridice, Sesta Arduini, o come diavolo si chiamava » *Ivi*, p. 8.

⁶⁴ À cet égard, lisons la citation du chapitre de *Cere Perse* intitulé *Lanterna cieca*: « *Memini ergo sum*, mi piace ripetere. Cioè: io sono perché ricordo, io sono quel che ricordo. Il mio presente, questo infinitesimo battito d'attimo, non è che la somma e l'urgenza di tutti gli attimi che ho dietro di me, il provvisorio riassunto di tutti gli attimi che lo hanno preceduto e nutrito, ai quali corre ad aggiungersi, mentre lo nomino, diventando a sua volta passato, da presente che era. Dunque è nel passato che io mi certifico e mi battezzo, identità e memoria fanno tutt'uno. » D'après *Cere Perse*, op. cit. p. 1021.

Il y a cependant une différence entre la mémoire de Bufalino et celle de Proust. Le titre du roman, *Diceria*, suggère l'aspect de « charlatanisme » intrinsèque au récit. Ainsi, d'une part, la mémoire de Proust donne lieu à une enquête psychologique basée sur la récupération du passé biographique du protagoniste : cette fidélité à la réalité vise une reconstruction effective de l'existence. La mémoire de Bufalino, en revanche, est contaminée par la fantaisie et influencée par la psychologie du protagoniste : le souvenir déformé aura donc pour conséquence une fuite de l'existence et la création d'une réalité alternative, plus heureuse, dans laquelle il est possible de se réfugier. Ce n'est pas une coïncidence si dans la *Locandina delle intenzioni* on peut lire la phrase suivante :

Senonché, più il racconto va avanti, e si truca di fiabe, e formicola di luminarie, più lascia varchi fra le righe al soffio del nero presente. Non resta allo scrittore che differire sine die la salute, pago d'aver cavato dall'avventura qualche momentanea lusinga ad amare l'inverosimile vita...

Dans *Argo il cieco*, on assiste à un dépassement supplémentaire et définitif de l'idée proustienne de mémoire. Le protagoniste, «trovandosi in un albergo romano, durante un inverno piovoso, rievoca, per medicina delle sue crisi d'angoscia, le belle venture d'amore dei suoi vent'anni, nel Sud»⁶⁵. Nous sommes désormais pleinement dans la sphère du rêve, de la pure évasion du réel : lieux et personnages sont transfigurés dans la construction d'un souvenir aux traits improbables. Si dans les deux romans nous trouvons une identification entre le nom de l'auteur et le nom du protagoniste (Marcel dans la *Recherche* et Dino dans *Argo il cieco*), nous ne pouvons cependant pas parler de fidélité du protagoniste à sa propre expérience autobiographique. Et, en ce sens, l'identité que le protagoniste de Bufalino cherche dans le passé ne donnera plus lieu à une reconstruction rationnelle de l'existence, mais plutôt à une deuxième identité, enrichie et adoucie, qui n'a rien ou presque rien à voir avec le présent :

Io mi vado sempre più convincendo che la memoria è soprattutto una capacità di travisamento, d'illusione. Noi non ricordiamo, in effetti, quello che abbiamo vissuto, ma lo inventiamo [...] Voglio dire che la memoria sogna e ci sogna, noi siamo sognati dalla nostra memoria. Insomma essa s'inganna. Tuttavia non possiamo evitare di innamorarcene. Come già dicevo in *Diceria*, essa è la capacità di inseguire un impossibile *bis*, la ripetizione di un gesto che appartiene alla morte, il tentativo di resuscitare ciò che è defunto e di rimetterlo in piedi come una specie di soldato fantasma. A questo punto, però, risultando impossibile il miracolo, ci si accontenta di favolizzare i nostri ieri e di farne una fiaba. Che altro potremmo? ⁶⁶

⁶⁵ Gesualdo Bufalino, *Cur ? Cui ? Quis ? Quomodo ? Quid ? op. cit.* p. 19-20.

⁶⁶ Gesualdo Bufalino : *autoritratto con personaggio, op. cit.*

Nous devons donc conclure que si la mémoire de Bufalino est faite de rêves et de contes de fées plutôt que de reconstructions ancrées dans la réalité, elle sera d'un autre côté extrêmement fragile et vouée à l'échec. Les moments fugaces que les protagonistes de Bufalino volent au passé se dissolvent rapidement pour laisser place à un présent gris. L'oubli va inévitablement gagner.

La memoria è la debole medicina che opponiamo alle soperchierie della morte, una protesi che tenta di sostituirsi alla vita; una protesi infedele che spesso somiglia a un sogno del passato anziché alla sua videoregistrazione. In questa guerra tra morte e memoria si sa che a vincere sarà la morte, assassina della memoria.⁶⁷

2.2.3 Le pouvoir de l'écriture

La conception de Bufalino de la mémoire comme échappatoire à la réalité et comme création d'une identité fictive se retrouve dans son roman *Calende Greche*⁶⁸. Au sujet de son œuvre, l'auteur lui-même écrit : «Il titolo [...] vuole alludere a giorni non vissuti, o che, seppure siano stati vissuti, lo sono stati in modo diverso, con varianti e deformazioni, che praticamente li rendono giorni di un altro, non miei. [...] Insomma, si gioca con carte truccate, il vero e il falso si mescolano inestricabilmente»⁶⁹. Bufalino déclare ainsi explicitement avoir mélangé réalité et fiction : sur la page, les frontières deviennent de plus en plus floues et laissent place à une nouvelle version de lui-même, sous la forme d'une parabole existentielle. Pour le confirmer, notons «l'uso alterno delle prime tre persone del pronome, io, tu, egli, riferite allo stesso unico eroe»⁷⁰. Ainsi, l'auteur crée et rompt, à volonté, le chevauchement labile entre lui-même et le protagoniste de l'œuvre. Et notons encore la coïncidence de la chronologie de l'œuvre avec celle de la vie réelle de Bufalino : «La divisione cronologica parte dal 1920, l'anno in cui sono nato. Ho fatto coincidere le date con le mie esperienze di vita per storicizzare la storia, cercando di non cadere

⁶⁷ Entretien réalisé par Paola Gaglianone. Luciano Tas. *Essere o Riessere : Conversazione con Gesualdo Bufalino*, op. cit. p. 47.

⁶⁸ Lorsque Bufalino a écrit cet ouvrage en 1990, il a choisi en principe de ne pas le publier : il s'est donc limité à en distribuer un nombre restreint d'exemplaires à son cercle privé d'amis : « destinate alle 99 persone più amabili del suo carnet d'indirizzi. Con l'imperiosa preghiera che nessuno gliene scriva o ne scriva, ma ciascuno le legga, se vuole, e le conservi in ricordo » (Gesualdo Bufalino, *Calende greche*, Milan, Bompiani, 1992, pp. VI-VII). Mais deux ans plus tard, en 1992, il cède à la demande de publication, en apportant quelques modifications à la version originale.

⁶⁹ *Gesualdo Bufalino : autoritratto con personaggio*, op. cit.

⁷⁰ *Ibidem*.

nell'autobiografismo»⁷¹. L'auteur semble vouloir se justifier contre une accusation d'autobiographie, mais, immédiatement après, il parle du choix de la date de la mort comme d'une « autoprofezia »⁷². L'intention d'entrelacer tous ces éléments narratifs avec sa propre expérience de vie - ou, plutôt, avec celle de tout le monde - est évidente : «Protagonista del libro è un uomo che per metà potrei essere io. In fondo tutte le esistenze si assomigliano»⁷³.

Calende greche devient alors l'exemple concret d'une écriture qui, en se mêlant à la vie, entend se superposer à elle, la remplacer. Et la dimension est à nouveau celle de la mémoire. Dans la deuxième édition de ce texte, certains éléments importants changent, comme le souligne Giuseppe Traina dans l'introduction⁷⁴ du texte. Alors que dans le sous-titre de la première édition, on peut lire «frammenti d'una vita immaginaria», deux ans plus tard, le terme « frammenti » est remplacé par « ricordi ». Et encore, alors que dans la *Postilla* de 1990 l'auteur prétend vouloir développer «gli annali di un'esistenza immaginaria», dans la deuxième édition nous lisons «la parabola d'una vita immaginaria»⁷⁵. La récupération des souvenirs devient alors l'instrument de création d'une existence qui, en fait, n'a jamais existé, mais qui pourrait être celle de n'importe qui : «La biografia (l'autobiografia?) d'un fantasma, insomma. Le cui vicende – stereotipe, esangui, imitabili – vengono contraffatte con tanto zelo da apparire più spesso favole che memorie: testimonianze corrotte al servizio di un'ipotesi di romanzo...»⁷⁶.

Et le projet semble extrêmement ambitieux, si l'on pense que Bufalino a conçu son roman comme une œuvre infinie, une sorte de roman parfait capable de toucher toutes les expériences humaines et, par conséquent, objectivement inatteignable :

La mia idea iniziale, alla quale non ho ancora rinunciato del tutto, era di scrivere un'opera dilatabile all'infinito, da incrementare cioè anche dopo la stampa con ulteriori supplementi che turassero questo o quel buco d'anni e sviluppassero vicende rimaste interrotte o intraviste solo di scorcio. Pensavo a un romanzo in crescita perpetua, che non toccasse mai la pienezza.⁷⁷

Si nous combinons ce projet avec la structure du livre en fragments, nous ne pouvons ignorer l'influence du projet similaire de Stéphane Mallarmé. En effet, l'auteur français avait

⁷¹ Interview de M. Capuano, Avec "*Calende greche*" Gesualdo Bufalino revient en librairie, "*Giornale di Sicilia*", 8 février 1992.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Giuseppe Traina, *Introduzione* à Gesualdo Bufalino, *Calende Greche*, op. cit., pp. 7-17.

⁷⁵ *Ivi*, p. 229.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Gesualdo Bufalino : *autoritratto con personaggio*, op. cit.

la même ambition et, tout au long de sa vie, il a tenté de créer une œuvre exceptionnelle, le Livre des livres, capable de représenter l'harmonie universelle :

J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? C'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.⁷⁸

Ce n'est pas un hasard si le travail de Mallarmé impliquait également une composition de feuilles volantes, afin qu'elles puissent être continuellement recombinaisons dans la recherche de significations toujours nouvelles.

Par son caractère exceptionnel, cette œuvre représente donc pour Bufalino une sorte de testament de sa poétique, la concrétisation de ce mélange de littérature et de vie qui a animé son existence. Bufalino a toujours cherché à filtrer la réalité à travers la littérature : d'abord à travers ses lectures, puis à travers ses écrits. Le mot est donc la clé d'une connaissance plus profonde de lui-même, le seul outil utile pour mettre en lumière les fragments lumineux de son passé. Le but de l'écriture de Bufalino semble être le même que celui de la *Recherche* de Proust. Mais Bufalino est un homme profondément ancré dans son époque : son écriture évasive porte la marque de la désillusion de son temps. Les mots de Bufalino, désormais incapables de reproduire fidèlement la réalité, enregistrent une fracture irrémédiable avec la vie réelle. C'est une langue, celle de notre poète, qui annonce, met en lumière quelques éclairs de lucidité visionnaire, mais ne sait pas dire pleinement le secret de la réalité, car elle en est désormais trop éloignée. C'est un aspect qui nous rappelle l'approche visionnaire de Rimbaud : mais l'abandon avec lequel Rimbaud puise dans la vérité et nous en offre le témoignage ne semble plus possible chez Bufalino.

Il y a donc deux solutions : arrêter d'écrire sur la réalité telle qu'elle est, ou coudre une intrigue de fable sur cette existence. C'est ainsi que son écriture devient un rêve, une fable et, donc, un mensonge : il renonce à une narration réaliste de la vie, sans pour autant renoncer à mettre en lumière son existence perdue à travers sa prose inimitable. Il semble

⁷⁸ Stéphane Mallarmé, *Autobiographie. Lettre à Verlaine*, Caen-Paris, L'Échoppe, 1991, pp. 14-15.

nécessaire, à ce stade, de citer quelques passages significatifs du texte *Le ragioni dello scrivere* :

Riconosciamolo, si scrive specialmente per essere ricordati e per ricordare, per vincere dentro di sé l'amnesia, il buco grigio del tempo. Affidarsi alla pagina, come alle bende e ai balsami la mummia d'un faraone, non conosco altro modo che consenta il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere. [...]

Si scrive per surrogare la vita, per viverne un'altra. L'arte, in quel caso, diventa, se il bisticcio è lecito, un arto, un arto artificiale, la pròtesi d'una vita non vissuta. Forse è così che l'arte è cominciata, quando un cavernicolo in un angolo buio, dove sarebbe occorsa una torcia per scoprire le sue pitture, dipinse uccisa la bestia che bramava di uccidere, esercitando quindi una pratica magica, ma soddisfacendo altresì una tensione, come avviene a chi sogna e chi s'innamora. [...]

Si scrive per rendere verosimile la realtà. Non so degli altri, ma io sono stato sempre colpito dalla inverosimiglianza della vita, m'è parso sempre che da un momento all'altro qualcuno dovesse dirmi: «Basta così, non è vero niente». Allora io penso che si debba scrivere per cercare di crederci, a questo impossibile e riuscito colpo di dadi; che si debba, se l'universo è una metastasi folle, un po' fingere di mimarla, un po' cercarvi un ordine che ci inganni e ci salvi. Questo mi pare il compito civico e umanitario dello scrittore: farsi copista e insieme legislatore del caos, guardiano della legge e insieme turbatore della quiete, un ladro del fuoco che porti fra gli uomini il segreto della cenere, un confessore degli infelici, una spia sacra, un dio disceso a morire per tutti. Ciò non vuol dire che scrivere è uguale a pregare?

Tante sono, suppergiù, le ragioni per scrivere. Una di più, ma forse una di meno (non ho contato bene), delle ragioni per tacere.⁷⁹

Il est donc clair, à la lecture des propres mots de Bufalino, combien l'écriture a eu de pouvoir pour lui, à tel point qu'elle est devenue indispensable pour son existence.

2.3 La nature baroque de la prose de Bufalino

Lors d'un séminaire en 1988, Bufalino a proposé une métaphore intéressante sur les moyens et les raisons de l'écriture : «Immaginate un'opera come un frutto. La buccia è la scrittura, la polpa sono le figure, gli affetti, la passione»⁸⁰. Jusqu'à présent, nous avons donc abordé le contenu de ce fruit et reconstruit les noyaux thématiques qui, de manière plus ou

⁷⁹ De *Le ragioni dello scrivere* dans Gesualdo Bufalino, *Cere Perse*, op. cit. p. 822-824.

⁸⁰ Gesualdo Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid*, op. cit. p. 58.

moins directe, nous rappelaient les lectures françaises de Bufalino. Le dernier thème que nous avons choisi de traiter est la valeur de l'écriture pour notre auteur. Mais avant même de l'aborder, la dévotion que Bufalino éprouve pour la pratique qui lui permet de survivre est apparue spontanément à plusieurs reprises. Si l'écriture est donc si importante, il est inévitable de s'attarder aussi sur la forme qu'elle prend, c'est-à-dire de traiter la « buccia » dans ses aspects formels.

Ce qui, pour de nombreux auteurs et critiques, semble être un aspect secondaire, ne l'est pas du tout pour Bufalino : au contraire, l'auteur sicilien réserve aux dispositifs rhétoriques et formels un soin et une attention qui sortent décidément de l'ordinaire. Cela a été remarqué depuis ses tout premiers exercices de traduction, et cela se remarque au tout premier coup d'œil sur n'importe lequel de ses nombreux textes. Dans aucune des œuvres de Bufalino, de la composition la plus courte aux œuvres les plus complexes, l'attention portée aux mots n'est négligée. Bufalino lui-même déclare cet intérêt lorsqu'il écrit : «Se ho dedicato tanto tempo agli ingranaggi e alle funzioni della retorica, qualche ragione c'è [...] essendo questo il mio connotato più appariscente, dove tento di esplorare talune inedite virtualità del linguaggio»⁸¹.

Mais le soin apporté à la langue n'est en aucun cas un simple exercice de rhétorique. Au contraire, chez Bufalino, la rhétorique est le porte-parole de sa poétique, elle a sa propre fonction et recèle une imagerie bien définie. Si nous voulions résumer tout cela avec les propres mots de Bufalino : «l'ornato è una funzione, senza di esso l'architettura cadrebbe»⁸². L'auteur sicilien compare cette attitude à l'imagerie baroque - ou plutôt au baroque borrominien⁸³. Le caractère baroque de la prose de Bufalino implique donc un soin méticuleux du lexique, l'utilisation fréquente d'archaïsmes, des structures périodiques tout sauf simples, mais surtout un usage démesuré des figures de rhétorique. Cependant, comme nous l'avons mentionné plus haut, tout ça a une fonction et cache un objectif précis : «impedire l'ossificazione del mondo»⁸⁴. Dans une réalité qui semble vidée de son sens, l'écriture est le seul moyen de la revitaliser : l'auteur devra donc, tel un véritable artiste baroque, recourir à l'usage habile de la rhétorique pour contraster le vide qui l'entoure - ou du moins, pour l'orner.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 39.

⁸³ « Nel mio caso io parlerei di barocco borrominiano, secondo l'intuizione del Wofflin ». *Ivi*, p. 40.

⁸⁴ *Gesualdo Bufalino : autoritratto con personaggio*, op. cit.

Au sujet du baroquisme chez Baudelaire, rappelons encore une fois les mots de Francesca Alessandrello, qui dans son essai sur *Bufalino traduttore di Baudelaire* déclare :

La "corrispondenza d'amorosi sensi" tra Bufalino e Baudelaire non si esaurisce tuttavia con la conversazione ideologica, ma si alimenta ampiamente di quello "strenuo linguaggio" in cui si affollano "le figure supreme della retorica (specialmente quelle – antitesi, ossimori, sinestesie – dove s'accende un diverbio" tanto caro ad entrambi. Il barocchismo della scrittura bufaliniana, pregno di parole turgide, ridondanti, lussureggianti è, in questo senso, una chiara dimostrazione di quanto essa sia debitrice alla poetica di Baudelaire.⁸⁵

Francesca Alessandrello fait donc remonter cet aspect prédominant de l'écriture de Bufalino à Baudelaire et l'auteur sicilien semble le confirmer lorsque, à propos des «efflorescenze del male»⁸⁶ dans les poèmes de Baudelaire, l'auteur utilise les mêmes mots qu'il avait déjà utilisés pour lui-même : «non sono un ornamento, ma una funzione, senza d'esse l'edificio crollerebbe»⁸⁷.

Mais, dans nos recherches, il nous a semblé possible d'identifier une autre source éminente dont Bufalino a pu s'inspirer pour son baroquisme : Paul Verlaine. Dans ses poèmes, Verlaine reprend une grande partie de l'imagerie baroque du XVIII^e siècle, dans laquelle l'élégance, c'est-à-dire la forme, joue un rôle prédominant, même par rapport au contenu. Notons, à ce propos, une glose que Bufalino souligne dans son édition des rimes de Verlaine. Il s'agit d'une didascalie de *La chanson des ingénues*, qui se lit comme suit : « Les Richelieux, les Caussades et/ les chevaliers Faublas sono le gale, i/ cappelli e i costumi settecenteschi dei cavalieri/ galanti, dei quali l'eleganza costituiva la/ persona stessa »⁸⁸. Cette même imagerie, pleine d'élégance et de raffinement, se retrouve dans la composition *Mandoline*⁸⁹: ce n'est pas un hasard si Bufalino a voulu marquer ce texte par un pli sur la page. Lisons donc le texte et essayons de comprendre les analogies avec Bufalino.

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses

⁸⁵ Francesca Alessandrello, *Bufalino traduttore di Baudelaire : Un perfetto esempio di "affinità elettiva"*, in *Le voleur de feu : Bufalino e le ragioni del tradurre* édité par Cettina Rizzo, op. cit. p. 150.

⁸⁶ Gesualdo Bufalino, *Introduzione* à Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit. p...

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ce détail appartient à l'édition éditée par Adelchi Baratono (*Paul Verlaine a cura di Adelchi Baratono. 154 liriche scelte. 3 disegni di P. Verlaine fuori testo. Ritratto del poeta di E. Carrière. Note e commenti*, Milano, Denti, 1946). Document photographique à page 100.

⁸⁹ La page en question appartient à l'édition éditée par Renato Minore (*Paul Verlaine, Poesie*, introduzione di Giacinto Spagnoletti, traduzione di Renato Minore, Roma, Newton Compton italiana, 1973). Document photographique à page 101.

Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues,

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

Dans ce qui semble être une atmosphère apparemment joyeuse et insouciance, Andrea Accardi⁹⁰ relève quelques détails dissonants. Il s'agit notamment de la répétition excessive et grossière de « c'est » (vv 5-6-7) et de l'utilisation de certains termes à connotation péjorative, comme l'attribut « fades » (v. 3) ou le verbe « jase » (v. 15). Notez, encore, l'artificialité de la nature, avec la « lune rose et grise » (v. 14). Tous ces éléments sont donc les signes d'une autre réalité, d'une fiction : derrière le jeu de séduction de la brigade, il y a peut-être quelque chose de plus sombre.

Nous sommes alors, comme dans Bufalino, dans un contexte où l'élégance cache un vide : la forme se charge de remplacer le contenu, à tel point qu'elle prend le pas sur lui. Si la forme fait défaut, l'architecture tombe et le contenu se révèle pour ce qu'il est : une fiction sombre, dépourvue de tout ornement. La dissimulation devient alors l'une des figures clés de sa poétique. Le fameux *non-dictum*, que Bufalino avait reconnu chez Verlaine, mais qu'il admirait surtout chez Arthur Rimbaud⁹¹, le maître par excellence de l'allusion.

Parmi les ornements que l'imagerie baroque apporte avec elle, il y a une figure rhétorique que Bufalino définit comme la plus baroque de toutes : la métaphore. Et c'est, d'autre part, précisément cette procédure qui a le plus de place dans ses écrits :

⁹⁰ Andrea Accardi, *Bufalino parmi les maudits, par mille mots dits - Gesualdo lettore di Verlaine e Mallarmé (Terza parte)*, 18 août 2012, < <https://poetarumsilva.com/2012/08/18/bufalino-parmi-les-maudits-par-mille-mots-dits-gesualdo-bufalino-lettore-di-verlaine-e-mallarme-3/>>.

⁹¹ Il s'agit de l'annotation sur une composition de Verlaine de l'expression « Suggestire non dire ». À ce sujet, on peut lire l'introduction du paragraphe 1.2.2.

Non uso il computer né ho tempo di verificare, ma l'istinto mi dice che il numero delle metafore [...] nelle mie pagine è di insolita, quasi patologica, frequenza. La metafora è il cibo della mia prosa e non starò a giustificarmene, né a vantarmene. È un connotato, vediamo i tratti salienti. È un procedimento tipicamente barocco [...]. Le mie metafore hanno o vogliono avere un plusvalore di adescamento, cercano il piacere contemporaneo dell'autore e del lettore, instaurano fra i due una complicità di massoni; secondo una regola fissa, codificata: che la dilatazione di significato interessi due estremi quanto più è possibile divaricati. Il piacere della sorpresa (ecco la componente barocca!), sta nel chiamare in causa a un tempo due estremi, che so io, un verme e una stella, e nel farli viaggiare con la velocità della luce da due punti A e Z, per incontrarsi in una dimensione di purissimo immaginario.⁹²

La métaphore à cette capacité de produire sans cesse de nouveaux liens : c'est un processus de création infini, qui enrichit la réalité de significations toujours nouvelles. Sa nature « déconstructrice » brise donc les relations auxquelles nous sommes habitués et en établit d'autres en dehors de la stricte logique. Ce processus nous place donc devant de nouvelles perspectives. Bufalino y reconnaît l'influence de l'écriture de Proust : «È lo stesso gioco che spesso gioca, con effetti infinitamente più belli, Proust nella *Recherche*, mediante le sue associazioni triadiche di aggettivi l'uno remoto dall'altro»⁹³. Dans son essai *Proust e la gioia: Per un'estetica della metafora*, Miguel de Beistegui identifie la métaphore comme le cœur de la *Recherche* de Proust. Pour Beistegui, la métaphore de Proust part d'un sentiment de manque et le comble en remplissant ce vide : «Vincere questo sentimento vorrà dire, quindi, considerare il reale in modo diverso, e più precisamente, crearlo»⁹⁴. La métaphore, donc, comme chez Bufalino, se superpose à la réalité manquante et devient, dans l'espace de la dimension narrative, créatrice de significations et, donc, d'une nouvelle réalité. Le résultat est une révélation qui serait restée cachée si l'auteur n'avait pas ressenti le besoin de combler par son écriture un vide dans la réalité. La métaphore consiste donc à «conoscere, o meglio, riconoscere una cosa in un'altra»⁹⁵.

L'un des outils privilégiés dont se sert la métaphore, et que Bufalino souligne à propos de Proust, est l'adjectif. En associant un substantif à des attributs qui ne gravitent pas habituellement dans son champ sémantique, le lecteur peut accéder à de nouveaux hémisphères sensoriels.

Ci sono a tal proposito delle parole che già per se stesse posseggono un'accentuazione, uno scatto maggiore che non altre. Penso ad esempio agli aggettivi, il cui uso mi pare essenziale nel mio discorso. Un mondo senza aggettivi, quello verso cui anelano gli scrittori "asciutti" e realistici, è un luogo dove le cose sole esistono e non le loro qualità;

⁹² Gesualdo Bufalino, *Cur ? Cui ? Quis ? Quomodo ? Quid ? op. cit.* p. 39-40.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Miguel de Beistegui, *Proust e la gioia : Per un'estetica della metafora*, traduit par Alessandra Aloisi, Pise, Ets, 2013.

⁹⁵ *Ibidem*.

l'aggettivo, viceversa, toglie l'ossificazione agli oggetti e li rende vivi. Se poi lo si applica a un sentimento, a un uomo o a un'azione, esso può aprire infiniti campi metaforici e contigui, arricchendo in modo inesauribile l'universo della scrittura.⁹⁶

Dans ce qui semble être une déclaration de sa poétique, où Bufalino oppose son écriture à celle des «scrittori "asciutti" e realistici», nous voyons apparaître à nouveau l'idée de l'« ossificazione » de la réalité. Bufalino confirme donc la fonction de sa prose baroque comme antidote à l'insignifiance de la vie, à sa grisaille.

Un dernier détail qu'il ne faut pas négliger lorsqu'on parle de la prose de Bufalino et de l'influence que les lettrés français ont exercée sur elle est sans aucun doute la musicalité des textes.

Déjà dans son travail de traducteur, Bufalino fait preuve d'une attention méticuleuse au rythme original des textes. Comme nous l'avons vu, l'auteur a expérimenté les solutions les plus variées, avec un seul objectif : le respect de la métrique et le rendu, en italien, de la musicalité du texte. Ainsi, même dans ses propres œuvres, Bufalino accorde une attention particulière à cet aspect, à tel point qu'il demande au lecteur de faire de même : «Con ciò suggerisco innanzitutto una lettura musicale delle mie cose, uno studio del ritmo, delle andature melodiche, delle scansioni ritmiche, dei campi metaforici, della prosodia nascosta, con rime dissimulate nei meandri del periodo»⁹⁷.

La poésie symboliste est sans doute pionnière dans ce domaine : ce n'est pas un hasard si plusieurs compositions de poètes maudits ont été magistralement mises en musique par Claude Debussy. C'est le cas, par exemple, du *Prélude à L'après-midi d'un faune*, une suite orchestrale composée de trois parties, jouée à Paris en 1894⁹⁸. Elle a été reprise en 1912 par Vaslav Fomitch Nijinski, qui en a fait un ballet en un acte⁹⁹. Ou c'est encore le cas des *Fêtes galantes*, un cycle de six mélodies inspirées de l'œuvre de Verlaine¹⁰⁰.

Mais, parmi les poètes maudits, Bufalino ressent cette dette surtout à Mallarmé. À cet égard, rappelons-nous l'interview intitulée *Infedele è la memoria*, dans laquelle Bufalino, à la question «Lei ha affermato più volte di saper "scrivere bene". Che vuol dire?», répond-il : «Significa organizzare dentro di sé una musica di parole; giocare con la prosa come se

⁹⁶ Gesualdo Bufalino, *La retorica e la pietà*, op. cit.

⁹⁷ Gesualdo Bufalino, *Cur ? Cui ? Quis ? Quomodo ? Quid ?* op. cit. p. 25

⁹⁸ Le *Prélude à L'après-midi d'un faune* a été présenté à Paris le 22 décembre 1894 par l'Orchestre de la Société Nationale, sous la direction du Suisse Gustave-Vincent-Charles Doret.

⁹⁹ Le ballet de Vaslav Fomitch Nijinski a été représenté à Paris en mai 1912, au Théâtre du Châtelet, avec des costumes et une scénographie de Léon Basket.

¹⁰⁰ L'œuvre se compose de trois livres de trois chansons chacun et a été créée en 1903.

fosse poesia; ricercare delle cadenze, “reprenere à la musique son bien”, come diceva Mallarmé, questa è una delle mie ambizioni: rubare alla musica la sua dolcezza e il suo fascino»¹⁰¹.

L'écriture est donc intimement liée à la musique : on ne peut ignorer la recherche du rythme. Et Mallarmé est, pour Bufalino, un maître dans cet art. Le poète français exprime sa poétique dans une lettre de 1893 :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphorique des mots, cette première condition va de soi : mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole [...]. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre [...] ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports, là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique.¹⁰²

Pour le poète français, le concept de musique ne se réduit plus à un phénomène sonore, mais devient une idée qui peut embrasser tous les arts, y compris la littérature. C'est l'influence wagnérienne qui agit sur Mallarmé. La musique devient alors une harmonie entre les parties, un instrument de représentation de la réalité - ou, mieux, de la vérité sous-jacente à la réalité - à travers une communication immédiate, dépourvue de liens logiques, au contraire de la poésie. L'union de la musique et de l'écriture, de la sonorité et du sens, renforce ainsi l'expérience sensorielle du lecteur et le projette au-delà de la réalité, lui ouvrant de nouvelles perspectives.

Bufalino, qui n'est pas insensible à la leçon de son maître, s'approprie ce concept et confère à la musicalité de ses textes une très haute valeur. Chez l'auteur sicilien, cependant, il n'y a pas de prédominance du son : celui-ci, au service du mot, le renforce et vient ainsi s'ajouter à la série d'instruments qui enrichissent la narration de la réalité.

Le mot, donc, reste toujours prédominant dans l'expérience de Bufalino¹⁰³. Au fil des ans, l'auteur sicilien n'a jamais cessé de travailler sur son écriture : la forme, comme le contenu,

¹⁰¹ Interview de Michael Jakob, *Infedele è la memoria*, in Gesualdo Bufalino, *Opere/2*, op.cit., p. 1383.

¹⁰² La citation est tirée d'une lettre adressée au critique anglais Edmund Gosse, 1893.

¹⁰³ A ce sujet, on peut lire une déclaration de Bufalino extraite de l'interview *La retorica e la pietà*, op. cit. : « L'idea è più o meno questa: gli eventi, il gioco degli eventi, di per sé non mi interessano molto [...]. Non saprei essere un romanziere d'avventura, probabilmente non sono nemmeno un romanziere o un narratore: ho cercato sempre di scrivere dei poemetti narrativi in cui quello che accade è in funzione dei personaggi e delle loro parole. Potrebbe accadere tutt'altro; è indifferente, o quasi, per me: quello che veramente accade per me è la parola, il mio vero e autentico personaggio è la parola. »

a fait l'objet d'une attention et d'une étude méticuleuses. Les lectures françaises ont inévitablement influencé l'écrivain à deux niveaux différents : le contenu et, également, le style. Mais il ne s'agit certainement pas d'une imitation servile. Au contraire, comme nous l'avons vu, Bufalino démontre une profonde capacité de réélaboration et, surtout, de dépassement. Profondément ancré dans son époque, l'auteur sicilien doit faire face à des pensées et des besoins différents. Le résultat est alors un amalgame cohérent et varié de sources et de modèles, qui s'entremêlent à sa propre poétique très originale. De ce point de vue, donc, les différents modèles dont il s'inspire laissent des signaux et des références dans ses écrits, sous-jacents à une idée beaucoup plus vaste, qui ne ressemble vraiment à aucun d'entre eux. C'est ce mélange ingénieux, comme nous le verrons, qui rend l'expérience d'écriture de Bufalino extrêmement singulière, non seulement par rapport à ses antécédents, mais aussi - et surtout - par rapport à ses contemporains.

3 Le roman de Gesualdo Bufalino : entre tradition et expérimentalisme

Dans notre étude de l'écriture de Bufalino et des influences françaises sur celle-ci, nous nous sommes jusqu'à présent concentrés principalement sur l'éducation et les écrits de notre auteur. En partant de ses lectures, nous avons réussi à mettre en évidence les correspondances plus ou moins directes entre les grandes œuvres qui l'ont fasciné à ses écrits : nous avons donc analysé non seulement ses influences mais aussi les différences entre lui et les maîtres français. Les auteurs dont nous nous sommes occupés sont, cependant, en activité presque un siècle avant Bufalino. Il est temps donc d'élargir notre regard au contexte contemporain dans lequel s'inscrit la pratique d'écriture de Bufalino et de contextualiser sa poétique afin de comprendre dans quelle direction il s'oriente par rapport à ses contemporains et pour quelles raisons. Ce discours nous permettra d'éclairer les points de contact de l'écriture de Bufalino avec la littérature de son temps, mais surtout les aspects novateurs et originaux qui le distinguent et lui attirent critiques ou compliments.

Cette section commencera donc par une réflexion sur les années au cours desquelles Bufalino a entrepris sa pratique d'écriture. Nous analyserons donc son aversion pour le courant dominant dans la première période de son activité d'écrivain : le néo-réalisme¹. Bufalino, en effet, s'en est éloigné à plusieurs reprises et sa prose, qui est donc anachronique, a souvent été accusée négativement de traditionalisme.

Cependant, nous soulignerons l'intérêt de Bufalino pour d'autres courants de son époque, comme celle du *Nouveau roman*. Nous avons, en effet, émis l'hypothèse d'une forte proximité de Bufalino avec ce courant littéraire français. Ce discours ne se limitera pas aux analogies, mais nous analyserons également les différences, afin de comprendre dans quelle mesure nous pouvons réellement parler de l'adhésion de Bufalino à la poétique du *Nouveau roman*.

Enfin, nous terminerons en nous concentrant sur le courant prédominant dans la dernière période de son écriture, le postmodernisme, et tenterons d'identifier la présence d'aspects

¹ « Per ciò che concerne il Neorealismo, [...] feci presto à rendermi conto del vicolo cieco in cui m'avrebbe condotto quell'esperienza in virtù della sua rigidità programmatica e del sotterraneo pedagogismo ». *Gesualdo Bufalino : autoritratto con personaggio*, op. cit.

postmodernistes dans l'écriture de Bufalino. Cependant, nous soulignerons comment son écriture postmoderne se nourrit en réalité de la tradition, qui inclut d'ailleurs les lectures françaises. Ces deux tendances, la postmodernité d'une part et la récupération classiciste du passé d'autre part, sont apparemment en contradiction l'une avec l'autre. Mais c'est précisément ce mélange qui donne naissance à une prose très originale, qui semble « anachronique » mais porte en fait les signes évidents de la contemporanéité et contient en elle une forte charge innovante.

3.1 L'anachronisme de Bufalino comme réaction à la contemporanéité

Afin de contextualiser la pratique d'écriture de Gesualdo Bufalino, il est nécessaire de commencer par une réflexion : bien que son premier roman, *Diceria dell'untore*, ait été publié en 1981, sa phase de composition remonte à trente ans auparavant. Si l'on considère la partie lyrique du projet initial du roman, qui consistait en un prosimètre, nous sommes confrontés à une phase de composition encore plus longue. A ce sujet, l'auteur lui-même écrit :

Questi versi, scritti su carta da macero con un pennino Perry moltissimi anni fa; sopravvissuti quasi solo per caso alle periodiche fiamme di San Silvestro a cui l'autore fu solito un tempo condannare il superfluo e l'odioso dei suoi cassetti; divenuti, invecchiando, patetici come rulli di pianola o vecchie fotografie; questi versi non vantano probabilmente altro merito per vedere la luce, se non quello, privato, di fare per un momento sorridere, ove ne abbia ancora le labbra capaci, un fantasma di gioventù [...] Gli anni sono quelli, dunque: fra il '44 e il '54.²

Ces poèmes, conçus au milieu des années 1940³, sont donc pour le poète comme une sorte de testament de sa jeunesse, une collection fragmentaire de souvenirs heureux. Les poèmes, une fois expurgés de *Diceria dell'untore*, ont été réunis en un seul volume intitulé *L'amaro miele*, dont la publication s'est étalée sur une période tout aussi longue. L'ouvrage

² Note de la première édition, dans Gesualdo Bufalino, *L'amaro miele*, Turin, Einaudi, 1996, p. 181.

³ Dans la note de la deuxième édition, l'auteur attribue les poèmes de Prove à Vedetta notturna aux années 1939-1941. Alors que les textes qui suivent immédiatement, jusqu'aux *épigraphes*, sont datés de 1942-1945.

a été publié en 1982⁴. La deuxième édition, enrichie, a été éditée en 1986⁵. En 1996⁶, enfin, une troisième édition a vu le jour. Cette donnée chronologique nous confronte à un constat : si la production poétique de Bufalino s'étend sur cinquante ans, il est inévitable que les caractéristiques originales de cette poésie soient anachroniques au moment de la publication. Mais elles l'auraient probablement été même s'elles avaient été publiées dans l'immédiat après-guerre, alors que les courants artistiques, et par conséquent littéraires, se étaient à la recherche d'un style nouveau et plus efficace, capable de transmettre l'horreur d'une guerre qui venait de se terminer, avec toutes ses conséquences. Dans la note que nous avons lue précédemment, Bufalino ne cache pas les cicatrices laissées par ce qu'il a vécu. Ce n'est pas un hasard s'il se demande si ses lèvres sont encore capables de sourire au souvenir des jours heureux et, en ce qui concerne ses compositions, il écrit :

Il quale potrà ritrovarvi e riconoscervi, insieme ai relitti di sue antiche pene d'amor perdute in riva al Mediterraneo, le memorie di una lunga attesa e persuasione di morte all'ombra grave della guerra; e le veloci letizie, le lunghe solitudini, dopo il ritorno nel Sud.
[...] Poi fra il grido e il silenzio non fu difficile scegliere.⁷

Ces poèmes contiennent donc le souvenir d'une époque sombre et funèbre, ils ne le cachent pas, mais en même temps ils se présentent comme un refuge et un lieu d'évasion nécessaires. En ce sens, Bufalino s'éloigne des courants littéraires dominants et, ancré dans ses lectures, choisit une communication différente, moins brutale, plus lyrique et intime.

L'auteur reconnaît son adhésion aux poétiques du passé, surtout au symbolisme. Cela se lit dans l'échange de lettres avec son ami Angelo Romanò, qui reconnaît chez Bufalino un dangereux abandon au « declivio dolcissimo dei maledetti »⁸. Cette réflexion est sans doute très opportune, si l'on considère que Bufalino ne s'est jamais vraiment débarrassé de l'influence symboliste, transportant même cette poétique au sein de sa prose. Nous l'avons déjà vu avec une série d'exemples tirés de différentes œuvres et cela est confirmé par Nunzio Zago, lorsqu'il définit la littérature des poètes maudits comme «un punto malfermo ma irrinunciabile di riferimento»⁹ pour l'auteur sicilien. Une confirmation ultérieure de cette

⁴ La première édition ne contient que les sections *Gli annali del malanno*, *Asta deserta* e *La festa breve*.

⁵ La deuxième édition ajoute la section *Rimanenza*.

⁶ Dans la troisième édition, il y a l'ajout final de la section *Senilia*.

⁷ Note de la première édition, dans Gesualdo Bufalino, *L'amaro miele*, op. cit. p. 181.

⁸ Lettre de A. Romanò du 17 novembre [1943], de Angelo Romanò, Gesualdo Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, op. cit. p. 24.

⁹ Nunzio Zago, *Introduzione* à Angelo Romanò, Gesualdo Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, op. cit., p. 14.

tendance, se lit dans une lettre où Bufalino revient sur les éléments qui ont inspiré sa pratique poétique :

Uscivo dall'adolescenza come da un reame di febbri e d'oro. La vecchia storia: la donna esigua e dolente, strana e dolce, che bisognava toccare. Poi l'ombra squilla e deride. Fu una storia di paesaggi e di stagioni, inoltre. I miei Autunni, delirare immobile del vespro sul povero oro degli orti, il cielo che si sgretola nel vento; le mie Eitati, vipere in un grappolo di luce, lapidazione del sole. Infine "le bateau ivre" agonizzato nel rigagnolo.¹⁰

La référence à l'œuvre de Rimbaud confirme donc une fois de plus la tendance de Bufalino pour une poésie plus intime et lyrique. Ce genre, toutefois ne lui permet pas encore d'exprimer pleinement sa propre voix très originale, comme ce sera le cas avec sa prose, certainement plus innovante et efficace¹¹. Pour Bufalino, le passage à la prose signifie le dépassement de la poétique du passé qui l'attirait tant, mais cela ne signifie pas du tout une adhésion aux courants de son époque ; au contraire, il dépasse le passé et le présent à la recherche d'un moyen d'exprimer sa pensée dans un nouveau style poétique : « Consumata l'esperienza decadente, quindi (più rapidamente) l'ermetica, respinta d'acchitto l'opzione neorealista, cercai una mia direzione che coniugasse, come scrissi in un punto, metrica e dolore, ordine e follia »¹².

Cependant, ses écrits en prose n'ont pas non plus vu le jour. Il y a eu une pause de trente ans entre l'écriture de ses textes et leur publication. En fait, Bufalino, timide et jaloux de son intimité, n'a jamais cessé de composer au cours de ces années, mais il n'a jamais trop ressenti le besoin de rendre ses écrits publics en utilisant, quand même, son écriture comme un moyen personnel d'évasion. Le « silenzio »¹³ qu'il mentionne dans sa note n'était donc pas représenté par une réelle absence de voix, mais plutôt par une incapacité à s'opposer au « grido »¹⁴ des artistes de ces années-là¹⁵. Nous sommes en fait dans les années de la reconstruction, dans la période qui suit immédiatement la Seconde Guerre mondiale. Au cours de ces années, la plupart des intellectuels ont ressenti le besoin de s'engager politiquement et d'éduquer les masses, de leur donner une conscience de classe et de promouvoir une attitude antifasciste. La littérature devient alors le moyen le plus efficace de

¹⁰ Lettre de Sacile du 26-27 novembre [1943], *ibid*, p. 26.

¹¹ À cet égard, rappelons la citation de Bufalino : "Torcere il collo all' eloquenza ? Mai più !". De Gesualdo Bufalino, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit. p. 923. La citation, à son tour, reprend le vers de la composition de Paul Verlaine, *Art poétique* : "Prends l'éloquence et tords-lui son cou !". (Voir note à page 25).

¹² Gesualdo Bufalino, *In corpore vili*, in *Come si scrive un romanzo*, édité par Maria Teresa Serafini, Milan, Bompiani, 1996.

¹³ Note de la première édition, dans Gesualdo Bufalino, *L'amaro miele*, op. cit. p. 181.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ce silence ne sera interrompu que grâce à l'insistance d'Elvira Sellerio et de Leonardo Sciascia en 1981, qui le poussent à publier ses œuvres (voir note à page 45).

s'adresser au peuple, et le langage devient plus dépouillé et direct. C'est ce courant qui a pris le nom de néo-réalisme : les romans, basés sur des thèmes politiques, décrivaient des scénarios réels, extrêmement proches de la vie quotidienne, tant par le langage que par le contenu.

Bufalino semble bien loin de tout cela : son écriture tente, au contraire, de dissimuler la réalité et de la déguiser à travers les mécanismes de l'ironie. Pour Bufalino, la littérature est un refuge, une fiction dans laquelle il peut revivre la réalité et l'adoucir. Face à une vie trop déformée et à l'impossibilité de la raconter, l'écrivain utilise alors ses outils rhétoriques. Le baroque, comme nous l'avons vu, sert à cela : orner une vie devenue grise. Du « silenzio », l'auteur sicilien passe ensuite à un cri étouffé qui porte tous les signes et les blessures de la guerre, mais qui, purifié par la littérature, devient un chant funèbre, une élégante litanie de mort, masquée par sa subtile ironie baroque.

Bufalino reconnaît ces caractéristiques dans sa propre écriture et les déclare quand, à propos des *Tempi di stesura* de son premier roman, *Diceria dell'untore*, il dit :

L'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione (1981).¹⁶

Bufalino définit le néo-réalisme comme une « glaciazione » et s'oppose à son langage essentiel qui se limite à la description de la réalité nue. Un exemple de cette attitude se trouve dans l'importance que l'auteur sicilien accorde aux adjectifs¹⁷ : « Parole mi servivano, dunque: magari più aggettivi che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo »¹⁸.

Un autre élément qui confirme la profonde distance entre l'écriture de Bufalino et celle du néoréalisme est sans doute «la rinuncia alla mimesi espressiva che solleva sempre tutti i personaggi al medesimo livello linguistico»¹⁹. Le langage lyrique de Bufalino, en effet, ne vise pas à imiter la réalité et à décrire ses différences sociales : un monolinguisme prédomine dans ses romans et, par conséquent, une homogénéité d'expression parmi les personnages. Cet aspect, typique de la poésie²⁰, contraste fortement avec la mimesis

¹⁶ Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 177.

¹⁷ Voir à ce sujet la discussion sur l'adjectif dans l'œuvre de Bufalino, page 57.

¹⁸ Gesualdo Bufalino, *Argo il cieco*, dans *Opere/1*, op. cit. p. 306.

¹⁹ Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività*, dans *Opera critica*, Milan, Mondadori, 2014, p. 587.

²⁰ Cesare Segre développe cet aspect du poème en soulignant combien soit « raro, specie nella lirica, che il poeta dia voce a vari personaggi, e ne rappresenti la visione della vita. La maschera teatrale è semmai assunta da lui stesso, preliminarmente : sia che si presenti con tratti diversi [...], sia che si identifichi

linguistique typique du néo-réalisme, qui a produit, dans sa phase de crise, un excès qui donne lieu à un résultat opposé. L'utilisation du dialecte ou de l'italien régional est, en effet, exaspérée au point de révéler un goût sommaire²¹, désormais éloigné des instances originales.

Tous ces éléments donnent lieu à des jugements sévères de la part des critiques qui n'ont pas compris la portée de l'écriture de Bufalino et les raisons dissimulées sous l'écran de la forme. Ce fut le cas, par exemple, en 1988 du critique Renato Barilli. Ce dernier, après la victoire de l'auteur sicilien au *Premio Strega* pour le roman *Le menzogne della notte*²², a défini Bufalino comme suit :

Un nostalgico allo stato puro, mal situato nel contesto dell'oggi, proteso appunto a ricostruire ambienti, stili, maniere di passate stagioni. Un esercizio che magari produce un suo fascino, ma proprio di chi esibisce un'abilità gratuita, fine a se stessa. Desueta e polverosa la lingua, altrettanto si dica dei temi e dei luoghi della vicenda.²³

Ou encore, rappelons le jugement de Raffaele Donnarumma qui, dans l'un de ses essais, définit l'écriture de Gesualdo Bufalino comme « iperletteraria »²⁴ et « opaca »²⁵. Et, enfin, la définition que donne Gianni Bonina d'un Bufalino « decadente »²⁶.

S'il est vrai que toutes ces critiques contiennent une part de vérité, il est également vrai que leur clé de lecture des œuvres de Bufalino peut être renversée :

Scambiare quest'inattualità di Bufalino, questa sua fedeltà alla letteratura con un'operazione regressiva e nostalgica o, peggio, con una compiaciuta manifestazione di gusto provinciale, come pure è stato fatto, sarebbe un grave errore. Al contrario, siamo di fronte ad una scelta inequivocabilmente segnata dal divario, tutto novecentesco, fra l'arte e la vita, dalla perdita di senso e di riferimenti stabili che ha reso assai impervio, (...) attingere l'oggettività delle cose.²⁷

La nostalgie de Bufalino, son hyper-littérature, son refuge dans le décadentisme : ces éléments, qui marquent sans aucun doute les pages de notre auteur, constituent autant de marques d'originalité. En fait, ces aspects de sa poétique ne sont pas le signe d'un

senz'altro con un personaggio che non è lui. Una volta assunta la maschera, il poeta è altrettanto soggettivo (attraverso una soggettività altra) che quando parla in prima persona ». *Ibidem*, p. 585.

²¹ Gianluigi Simonetti décrit cette tendance dans *La letteratura circostante - Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2018, p. 118 : « Si moltiplicano i partigiani di un italiano a vario titolo speziato, che però a sua volta non ha molto di realistico. [...] L'impressione è che al realismo moderato, sobrio è verosimile, [...] si stia affiancando un realismo per eccesso, espressivo, tentato dal bozzetto ».

²² Le roman est paru en 1988, édité par Bompiani, et a remporté le *Premio Strega*. Les quatre autres finalistes étaient Giuliana Berlinguer avec *Il braccio d'argento*, Giorgio Montefoschi avec *Lo sguardo del cacciatore*, Brunello Vandano avec son *Donna con cerchio e spada*, et Carlo Bernari avec *Il grande letto*.

²³ Renato Barilli, *Stroncatura di Bufalino e Loy*, in "Alphabeta", X, 113, octobre-novembre, 1988, Milan, p. 11.

²⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità - Dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2014, p. 46.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gianni Bonina, *Il fiele ibleo : sdegno e riserbo*, in « La Sicilia », 11 juillet 1995.

²⁷ Nunzio Zago, *Sicilianerie - Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi immagini, 1997, p. 143.

désengagement ou d'un pur étalage de talent. Au contraire, ils représentent une réponse très personnelle et originale à un contexte particulièrement chargé de douleur et d'obscurité. Bufalino est sans aucun doute « mal situato » dans son contexte, mais cela ne signifie pas qu'il s'en éloigne. Au contraire, ses écrits démontrent à ceux qui savent les lire une capacité à réagir à la réalité en tant que telle. Les procédés littéraires utilisés par notre auteur ne sont donc pas de simples procédés rhétoriques, mais de véritables outils pour faire face à la réalité : nous l'avons vu, par exemple, à propos de la métaphore, qui chez Bufalino crée de nouveaux liens entre les éléments de la réalité et donc de nouvelles significations. L'aversion de Bufalino pour le néoréalisme et son anachronisme par rapport à l'époque dans laquelle il vit ne se traduisent donc pas par un désengagement, mais plutôt par une fuite calculée de la réalité : la littérature, pour notre auteur, offre volontairement une alternative à une vie grise et dépouillée, mais le fait sans dissimuler les angoisses du réel. En ce sens, le style baroque de Bufalino est extrêmement sincère. Mais son ironie et son jeu de masques sont réellement compréhensibles uniquement pour ceux qui veulent vraiment lire entre les lignes et aller au-delà de la patine la plus superficielle de la forme.

3.2 Le « réalisme subjectif » du *Nouveau Roman*

La distance de l'auteur sicilien par rapport au grand courant littéraire italienne de l'après-guerre ne signifie pas qu'il se désintéresse de toute réflexion théorique sur l'écriture. Au contraire, Bufalino lui-même, tout au long de sa vie, n'a cessé d'analyser les principes de la narration et de soigner la forme, dans le but de communiquer plus efficacement le contenu. S'il est donc vrai qu'il a rejeté le néo-réalisme, il est également vrai qu'il s'est intéressé à d'autres types de spéculations théoriques, en premier lieu celles qui arrivent depuis la France. Ce n'est pas un hasard si la littérature française de ces années-là était très éloignée des pratiques néoréalistes, contrairement à ce qui se passait dans la littérature américaine. Ce fait souligne encore une fois, selon Lonardi, la tendance de Bufalino vers le contexte littéraire français, au détriment des autres : «Gli americani, per es., lo dico fra parentesi,

così propizi alla nascita di quel neorealismo cui lui è estraneissimo, non entrano mai nei suoi interessi più veri»²⁸.

Le débat littéraire est devenu mondial à partir des années 1950, impliquant toutes les nations à des moments différents et de manières différentes, en fonction de facteurs secondaires tels que les facteurs économiques. L'un des éléments influençant l'évolution des goûts littéraires est, sans surprise, le boom économique des années 1950. La plus grande disponibilité économique des « masses » a permis à ces derniers, d'une part, de surmonter l'horreur de la guerre et, d'autre part, de devenir les principaux utilisateurs d'une culture définie comme « culture de masse » et, par conséquent, de dicter leurs goûts. La société de masse a davantage besoin de légèreté : c'est ainsi que l'engagement politique de l'après-guerre cède la place à un art du divertissement. Un exemple précoce en est le pop art américain, qui, ce n'est pas un hasard, est composé principalement de produits commerciaux, donc destinés à être utilisés directement par le public prêt à les acheter²⁹. En Italie, cette transition s'est faite plus lentement, toujours en raison de facteurs secondaires influençant et orientant le contexte national. Les thèmes de l'engagement politique et de l'horreur de l'après-guerre ont persisté dans l'art et, en particulier, dans la littérature. En raison de son plus grand retard économique et du retard pris dans le processus d'unification nationale, l'Italie est restée pour la plupart « à la traîne » des tendances européennes et mondiales et a continué à adhérer au courant néoréaliste, comme nous l'avons vu plus haut. Dans ce contexte, les critiques ne manquent pas de la part de ceux qui accusent la littérature engagée de populisme : c'est le cas d'Asor Rosa dans son texte *Scrittori e popolo. Saggi sulla scrittura populista in Italia*³⁰. Italo Calvino souligne cet aspect de la critique dans son ouvrage *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, lorsqu'il déclare :

Sul fronte della critica politicamente impegnata l'ala più radicale dei critici attaccava e distruggeva la pretesa esemplarità della letteratura impegnata, accusandola di populismo. Anche su questo fronte dunque, si preparava il terreno alla rivincita dell'avanguardia, o comunque della letteratura della negazione, cioè di quell'atteggiamento letterario che non pretende di dare un insegnamento positivo ma solo d'esser un segnale del punto in cui siamo.³¹

²⁸ Gilberto Lonardi, *"Fleurs du mal" nella valigia : la "Diceria" e il Baudelaire di Bufalino*, op. cit. p. 373.

²⁹ Il s'agit d'objets inspirés de la vie quotidienne, tels que téléviseurs, réfrigérateurs, voitures, magazines, etc., mais retirés de leur environnement habituel. Pour plus d'informations : Gillo Dorfles, Cristina Dalla Costa et Marcello Ragazzi, *Protagonisti e forme dell'arte* 3, Bergame, Atlas, 2013. Et : Piero Adorno, *L'arte italiana* 3, Florence, G.D'Anna, 1994.

³⁰ Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggi sulla scrittura populista in Italia*, Turin, Einaudi, 1988.

³¹ Italo Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, Turin, Einaudi editore, 1980, maintenant dans *Saggi*, Tomo I, Milan, Mondadori, 1995, pp. 353-354.

Cette attitude est exactement celle que nous trouverons dans le contexte national français, qui représentait, en Europe, un cas exactement opposé à l'Italie. En France, plus que dans tout autre pays, le débat littéraire a été vif et a donné lieu à des résultats très originaux. L'objet principal de l'enquête était précisément le statut du roman. En effet, cette forme d'écriture, plus que toute autre, s'affirme dans ces années-là grâce à une plus grande commercialisation du roman. Et les réflexions théoriques à son sujet se sont multipliées d'année en année, s'opposant de manière significative à l'idée d'une littérature engagée qui prédominait jusqu'alors.

Parmi les grandes théories qui se sont développées et ont impliqué les plus grandes figures littéraires françaises de l'époque pendant vingt ans, trois se distinguent : la première est sans doute celle du *Nouveau Roman*, théorisée par l'écrivain et metteur en scène Alain Robbe-Grillet et exposée dans le recueil d'essais intitulé *Pour un nouveau roman*³², de 1963. La deuxième théorie est la théorie structuraliste de Gérard Genette³³, l'un des plus grands critiques et essayistes français : sa réflexion est contenue dans une série de textes intitulés *Figures*³⁴, dont le premier a été publié en 1966. Enfin, nous rappelons la *Nouvelle critique*³⁵ de l'essayiste et sémiologue français Roland Barthes, exposée dans un court essai qu'il a écrit en 1963, intitulé *Sur Racine*³⁶. Pour confirmer l'intérêt de Bufalino pour ces auteurs et leurs réflexions théoriques, il suffit de citer la liste des *Libri utili*³⁷ que l'auteur propose, à titre de brève indication bibliographique, dans son *Dizionario dei personaggi di romanzo*. Les trois auteurs sont en effet mentionnés, avec leurs œuvres respectives, dans cette liste. À cela s'ajoute la présence de nombreux autres textes de ces auteurs dans la bibliothèque privée de Gesualdo Bufalino³⁸, ce qui atteste un approfondissement de leurs théories littéraires.

³² Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

³³ La théorie structuraliste est en fait issue des réflexions du linguiste suisse Ferdinand de Saussure et repose sur le principe que tout objet d'étude constitue une structure, dont les éléments prennent une valeur fonctionnelle dans la relation qui les unit. Appliquée à la littérature, cette théorie privilégie l'étude de la structure linguistique d'un texte, afin de comprendre les mécanismes de base qui constituent sa nature littéraire.

³⁴ Le premier de ces textes est paru en 1966 et a été traduit en italien en 1969 sous le titre *Figure – Retorica e Strutturalismo*. Quatre autres tomes du même nom sur le sujet sont parus entre 1969 et 2002.

³⁵ La théorie barthésienne se caractérise par un renouvellement de la tradition critique littéraire, grâce à l'apport d'autres disciplines, telles que la linguistique, l'anthropologie, la sociologie, la psychanalyse, etc.

³⁶ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

³⁷ Gesualdo Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit. p. 17-19. Deux ouvrages de Barthes sont cités : « *Il grado zero della scrittura*, Milano ; Lerici 1966 » et « *Saggi critici*, Torino, Einaudi 1972 ». À propos de Genette, les trois premiers volumes de *Figures* sont mentionnés : « *Figure I, II, III, Torino, Einaudi 1969-76* ». Enfin, quant à Robbe-Grillet on retrouve l'ouvrage « *Le nouveau roman*, Milano, Sugar, 1964 ».

³⁸ La collection privée de la Fondation Bufalino compte cinq textes de Roland Barthes et six œuvres d'Alain Robbe-Grillet.

Parmi celles-ci, celle qui semble le plus proche de sa poétique et avec laquelle on retrouve les plus grandes similitudes en termes d'écriture romanesque est sans doute la première : la théorie du *Nouveau roman*. Théorisé par Alain Robbe-Grillet, ce courant littéraire est également défini par le nom d'*École du regard*: cette expression, selon Giulio Ferroni, vise à «sottolineare la tendenza di questi testi a una descrizione minuta e ossessiva degli oggetti e della realtà esterna: la presenza umana è ridotta alla funzione dell'occhio, a uno sguardo passivo che intende avvicinarsi a quello della fotografia o della macchina da presa»³⁹. Une telle définition pourrait, à tort, nous faire penser à un courant peu éloigné des instances réalistes et qui, au contraire, en reprend en quelque sorte les formes, portant l'attention sur l'objet jusqu'à une sorte d'exaspération. C'est une erreur que, selon Genette, beaucoup ont commise, notamment en ce qui concerne les premiers romans de Robbe-Grillet :

Nonostante la stranezza dei primi libri, Robbe-Grillet passava per uno scrittore realista e oggettivo che lasciava scorrere su tutte le cose l'occhio impassibile di una specie di stilo-camera, e che sceglieva nel visibile, per ciascuno dei suoi romanzi, un campo d'osservazione che non abbandonava se non quando fossero esaurite le risorse del suo esserci, senza preoccupazione dell'azione o dei personaggi. [...] Robbe-Grillet sembrava allora definitivamente chiuso nel suo ruolo di geometra meticoloso, denunciato e quindi adottato come tale dalla critica ufficiale e dall'opinione pubblica.⁴⁰

C'est à partir de l'apparition de *L'Année dernière à Marienbad*⁴¹ sur les écrans que la perspective de lecture de ses textes change et que sa poétique se révèle véritablement, même aux yeux des lecteurs moins attentifs qui l'avaient mal jugé :

Riletti in fretta sotto questa nuova luce, i romanzi anteriori rivelarono un'inquietante irrealtà, fino allora insospettata, la cui natura appariva improvvisamente facile da identificare [...]. L'universo di Robbe-Grillet era quello del sogno e dell'allucinazione e soltanto una cattiva lettura, disattenta o male orientata ci aveva stornato da questa evidenza... [...] Robbe-Grillet ha smesso di essere il simbolo di un neorealismo «cosista» e il significato pubblico della sua opera ha oscillato irresistibilmente dalla parte dell'immaginario e della soggettività.⁴²

S'il est donc vrai que le *Nouveau roman* se fonde sur l'observation de l'objet, il est également vrai que la description de l'objet ne peut être séparée du regard du sujet. Ce processus conduit à ce que nous appelons un « réalisme subjectif » : la réalité que les romans de l'*école du regard* soumettent à l'analyse est donc fortement déformée et imprégnée d'imagination. C'est le même processus que l'on retrouve dans les romans de Bufalino, où

³⁹ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Turin, Einaudi, 1991, p. 509.

⁴⁰ Gérard Genette, *Vertigine immobile*, in *Figure - Retorica e Strutturalismo*, Turin, Einaudi, 1969, p. 45.

⁴¹ *L'année dernière à Marienbad* est un film de 1961, réalisé par Alain Resnais. Robbe-Grillet a écrit le scénario et les dialogues, inspirés du roman *L'invention de Morel*, de l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares.

⁴² Gérard Genette, *Vertigine immobile*, in *Figure – Retorica e Strutturalismo*, op. cit. p. 46.

le filtre de la mémoire soumet l'expérience à une relecture : il y a donc une réélaboration de l'objet en fonction de ce que le sujet ressent et veut exprimer par rapport à lui. La conséquence de cette déstructuration du contenu est une déstructuration du roman lui-même, de ses formes narratives et des schémas dans lesquels il a été enfermé depuis le siècle précédent. Pour Robbe-Grillet « chèque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui seul ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater »⁴³. Cette affirmation nous rappelle l'expérimentalisme de l'écriture de Bufalino, qui joue sans cesse avec les formes de narration et les limites de la fiction narrative, créant des résultats toujours nouveaux et non conventionnels. C'est le cas, par exemple, de la métalittérature de nombre de ses œuvres⁴⁴, dont *Calende greche* : dans cette œuvre composée de fragments, Bufalino défie les règles traditionnelles du roman et crée une sorte de kaléidoscope d'images et de souvenirs. On ajoute à cela l'utilisation alternée de la première, troisième et deuxième personne, dans une rupture ostentatoire de toutes les règles narratives.

Cet exemple nous rappelle donc que chez Bufalino la réflexion critique sur le roman ne peut absolument pas être séparée de la pratique effective de l'écriture. Au contraire, la composition du roman représente le « moment de vérité », elle est elle-même le fondement de la réflexion théorique, qui se trouve donc en position secondaire par rapport à la pratique. Il en va de même pour Robbe-Grillet, qui s'exprime ainsi à propos de la prééminence de la création du roman sur la réflexion critique :

Il est évident que les idées restent brèves, par rapport aux œuvres, et que rien ne peut remplacer celles-ci. [...] Tout en réclamant pour l'écrivain le droit à l'intelligence de sa création, et en insistant sur l'intérêt que présente pour lui la conscience de sa propre recherche, nous savons que c'est surtout au niveau de l'écriture que cette recherche s'opère, et que tout n'est pas clair à l'instant de la décision.⁴⁵

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il est évident que le *Nouveau roman* ne poursuit pas du tout la tradition néoréaliste : au contraire, il en sape les fondements logiques et la renverse. Ce courant transalpin devait alors se proposer comme une alternative valable pour Bufalino, qui ne se reconnaissait pas dans le rôle classique de l'intellectuel engagé, typique des auteurs néoréalistes, mais cherchait d'autres moyens de représenter une réalité

⁴³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. p. 11.

⁴⁴ Nous avons analysé cet aspect dans la section 2.1 « L'intertextualité dans l'œuvre de Bufalino : la valeur de la citation ».

⁴⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. p. 12.

profondément déformée. Ce n'est pas un hasard si l'un des principes cardinaux du courant français, dans lequel Bufalino lui-même se reconnaît, est le rejet de l'engagement politique tout court. Robbe-Grillet s'exprime très clairement à ce sujet : « Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature »⁴⁶. Pour l'écrivain français, un véritable engagement politique n'est plus possible en littérature, et est remplacé par un engagement littéraire, le seul encore accordé aux écrivains de son temps :

Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose - peut-être même à la révolution.⁴⁷

Si nous essayons de comprendre plus profondément les raisons de cette désillusion, nous remarquerons alors une correspondance complète avec ce que nous avons constaté à propos de Bufalino. Pour Robbe-Grillet, en effet, comme pour Bufalino, il n'est plus possible pour l'écrivain d'adhérer à la réalité et de prendre position, puisque la capacité d'expliquer fidèlement l'existence est désormais perdue.

Les significations du monde, autour de nous, ne sont que partielles, provisoires, voire contradictoires, et toujours contestées. Comment l'œuvre d'art pourrait-elle prétendre illustrer une signification connue d'avance, quelle qu'elle soit ? Le roman moderne, comme nous le disions en commençant, est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. La réalité a-t-elle un sens ? L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question : il n'en sait rien. Tout ce qu'il peut dire, c'est que cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire l'œuvre une fois menée à son terme. Pourquoi voir là un pessimisme ? En tout cas, c'est le contraire d'un abandon. Nous ne croyons plus aux significations figées, toutes faites, que livrait à l'homme l'ancien ordre divin, et à sa suite l'ordre rationaliste du XIXe siècle, mais nous reportons sur l'homme tout notre espoir : ce sont les formes qu'il crée qui peuvent apporter des significations au monde.⁴⁸

Comme nous l'avons noté dans les écrits de Bufalino, l'interprétation de la réalité se superpose à la réalité elle-même. La littérature, en ce sens, prend le pas sur la vie, devenant elle-même créatrice de nouvelles significations et donc d'une réalité secondaire, dont le créateur est un écrivain conscient de ses propres limites. L'écrivain sait qu'il ne peut plus intervenir activement dans son environnement et choisit volontairement de s'en abstenir, se concentrant sur le seul monde sur lequel il a encore la capacité d'influer : l'univers littéraire.

⁴⁶ *Ivi*, p. 120.

⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

⁴⁸ *Ivi*, p. 120.

Pour que notre recherche sur les analogies entre le roman de Bufalino et le *Nouveau roman* soit complète, il est nécessaire de préciser que l'adhésion de Bufalino n'était pas totale. Au contraire, il existe des différences substantielles qui ne nous permettent pas de superposer pleinement la poétique de l'auteur sicilien à celle du courant français. Nous en signalerons deux ci-dessous, qui semblent plus significatifs que d'autres, surtout pour le rôle qu'elles jouent dans les pages de Bufalino. La première différence entre les deux poétiques est sans doute liée à l'utilisation de la métaphore. Si pour Bufalino nous avons déjà noté l'importance qu'il accorde au langage allégorique et le sens qu'il lui associe⁴⁹, il n'en est pas de même pour Robbe-Grillet. Au contraire, dans son *Pour un nouveau roman*, nous lisons :

La métaphore, qui est censée n'exprimer qu'une comparaison sans arrière-pensée, introduit en fait une communication souterraine, un mouvement de sympathie (ou d'antipathie) qui est sa véritable raison d'être. Car, en tant que comparaison, elle est presque toujours une comparaison inutile, qui n'apporte rien de nouveau à la description.

50

Ce qui est le point fort du baroque de Bufalino, à savoir la capacité d'établir de nouveaux liens et donc de créer de nouvelles significations, devient pour Robbe-Grillet une procédure superflue, dépourvue d'utilité, qui ne produit donc rien de nouveau.

Un deuxième élément, qui différencie la poétique de Bufalino du *Nouveau roman*, est lié à la vision que l'on a sur les personnages de l'œuvre. Il convient de rappeler, à cet égard, que l'auteur sicilien a produit un ouvrage entier consacré aux protagonistes de romans sur quatre siècles : *Dizionario dei personaggi di romanzo*. Dans l'introduction du recueil, intitulée *Passione del personaggio*, l'auteur traite, dans un excursus historico-littéraire, des changements que les héros de romans ont subis au fil du temps. Et il conclut son commentaire en déclarant : « Accade così che a certe svolte topiche della civiltà sia l'eroe romanzesco ad anticipare un sentimento e ad insegnare una condizione o visione nuova di vita; e che sia lui stesso, subito dopo, a riassumere e a sigillare ogni più o meno salutare moto di coscienza collettiva »⁵¹. Cela montre à quel point les protagonistes de ses romans étaient importants pour Bufalino, avec lesquels, selon notre auteur, le lecteur peut entamer un dialogue ou même, comme dans son cas, construire une profonde relation de complicité⁵². Ce n'est pas le cas du *Nouveau Roman*. Au contraire, pour Robbe-Grillet, les

⁴⁹ Nous avons abordé ce sujet dans la section 2.3 « La nature baroque de la prose de Bufalino ».

⁵⁰ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. p. 49.

⁵¹ Gesualdo Bufalino, *Dictionnaire des personnages de romans*, op. cit. p. 14.

⁵² À cet égard, il convient de rappeler la citation de Gesualdo Bufalino, tirée de *Il Malpensante. Lunario dell'anno che fu*, op. cit. p. 1050 : « Coi personaggi dei libri che amo il mio rapporto è coniugale ; coi miei personaggi è una tresca ».

personnages du roman n'ont plus le rôle prédominant qu'ils avaient dans les siècles précédents, lorsque le monde n'avait pas encore renoncé « à la toute-puissance de la personne »⁵³. À l'époque actuelle, selon l'écrivain français, « les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. [...] Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros »⁵⁴. La différence entre les deux visions est donc évidente.

Cependant, au-delà des différences entre les deux poétiques, on ne peut nier la tendance de Bufalino vers cette poétique transalpine, en opposition à celle qui prévaut dans les mêmes années dans la péninsule italienne. Il faut attendre encore quelques années pour voir apparaître en Italie un mouvement rappelant le *Nouveau roman* et donc opposé au néo-réalisme, dont le style a influencé les goûts et les tendances pendant plus d'une décennie : c'est le *Gruppo 63*. Fondé en 1963 à Palerme, le groupe était composé de jeunes écrivains désireux de discuter de nouvelles propositions poétiques et de s'ouvrir au contexte international, en embrassant, entre autres, les idées françaises du *Nouveau roman*⁵⁵.

La constitution du collectif a été divisée en quatre conférences, tenues de 1963 à 1967. Lors de la troisième de ces conférences, la discussion a porté sur l'expérimentalisme du roman. Renato Barilli a abordé ce sujet et a souligné un aspect du roman de ces années-là qui a attiré notre attention et nous a rappelé la poétique de Bufalino :

La problematica dell'uomo libero, dell'uomo angosciato ecc., si "normalizza" nel senso che, nell'attuale stagione narrativa, si può constatare che in genere non tocca più a un protagonista d'eccezione assumerla eroicamente e contrapporla al filisteismo di quanti vivono ancora al livello del "buon senso". Sembra venir meno, cioè, l'obbligo di "predicare" questo nuovo atteggiamento umano, di annunciarlo solennemente come un verbo rivoluzionario, come una religione iniziatica. Esso diviene appunto normale, da eslege che era un tempo [...].⁵⁶

Il est facile d'y voir une analogie avec les protagonistes des romans de Bufalino⁵⁷. En fait, l'auteur sicilien ne met jamais en scène de contextes exceptionnels ou de personnages d'un

⁵³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. p. 28.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ À ce propos lisons le commentaire de Matteo Di Gesù dans *La tradizione del Postmoderno*, Milan, FrancoAngeli, 2003, p. 30 : « Con spirito polemico e dissacratore, ai modelli neorealistici gli esponenti del Gruppo 63 contrappongono la lezione di Gadda e le rinnovate forme del *Nouveau roman* ».

⁵⁶ Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine del "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 12.

⁵⁷ En fait, Bufalino réitère également sa distance par rapport à l'avant-garde : « Quanto alla Neoavanguardia, l'ho giudicata a suo tempo un'operazione di frigidissimo calcolo, un prodotto da tavolino, non un movimento che nascesse da una vera sofferenza ideologica e letteraria. Oggi sarei meno severo. » (De Gesualdo Bufalino : *autoritratto con personaggio*, op.cit.). Mais, comme nous pouvons le constater, il s'agissait d'un jugement moins sévère et, dans la pratique, on retrouve des éléments de ce courant dans ses écrits.

certain calibre. Les héros de ses œuvres sont toujours des hommes ordinaires, dont les conditions de vie sont totalement banales. Ces protagonistes ne sont plus en mesure de prêcher, ils ne possèdent aucune certitude ; au contraire, leurs peines humaines les poussent à se poser des questions - et, par conséquent, à poser des questions au lecteur - auxquelles ils sont cependant incapables d'apporter des réponses⁵⁸. C'est d'ailleurs le même abaissement qui se produit dans le *Nouveau roman*, dans lequel le narrateur et les personnages se montrent humains⁵⁹, reculent et doivent se résigner à une réalité faite de changements et de contradictions.

Il existe, en tout cas, de nombreuses différences entre la poétique de Bufalino et celle du *Gruppo 63*. L'intérêt de cette section ne consiste pas à mettre en évidence une correspondance entre les deux poétiques, car celle-ci n'est pas fondée, mais plutôt à élargir le discours à de nouvelles réflexions sur la poétique de Bufalino, comme nous le verrons dans un instant.

3.3 Entre le post-modernisme et la récupération de la tradition

La discussion sur le *Gruppo 63* nous permet, comme annoncé, d'ouvrir de nouvelles réflexions sur la position de Bufalino par rapport au contexte littéraire dans lequel il a écrit. Il faut partir d'un constat : au sein de ce même groupe, il y avait des positions discordantes, au point d'identifier deux lignes de pensée différentes. Raffaele Donnarumma parle, à ce propos, de deux avant-gardes. La première, définie comme «ala sinistra» se présente «come contestazione radicale del mondo borghese e capitalistico sul terreno del linguaggio (Sanguineti, Pagliarini, Balestrini, Giuliani)»⁶⁰. La principale caractéristique de l'aile gauche

⁵⁸ « L'eroe ora impara a vedersi, a sentirsi diviso; s'interroga e non si risponde; s'inventa i problemi, e meglio se di risolverli non è capace. Eroe intellettuale e sofologo, e per ciò specialmente vulnerabile, le cui ambiguità dolorose avvicinano i nostri passi – scansando il continente Tolstoj ch'è la natura stessa³¹ – alle ombre cinesi e ai veleni d'un James, d'un Conrad. E di conseguenza agl'incunaboli del romanzo contemporaneo. Freud, del resto, è ad portas, e già Bergson frantuma in miriadi di barlumi e schegge il diamante, del conoscere, già Einstein su qualche lavagna di Berna fa stridere sotto il gesso numeri che lo spaventano ». De Gesualdo Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit. p. 14.

⁵⁹ Selon Robbe-Grillet, "Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles". Extrait de *Pour un nouveau roman*, op. cit. p. 28.

⁶⁰ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità - Dove va la narrativa contemporanea*, op. cit. p. 37.

est, selon Donnarumma, une rupture avec la tradition littéraire du passé : «Ora quel patrimonio veniva sbugiardato come vecchio o, peggio, vuoto»⁶¹. Au contraire, l'«ala destra» du *Gruppo 63*, cette «avanguardia aideologica, astorica, e disimpegnata propagandata da Angelo Guglielmi»⁶², adopte une attitude différente par rapport à la tradition. En effet, des personnalités littéraires telles que Renato Barilli, Alberto Arbasino et Giorgio Manganelli ont récupéré le passé «nella consapevolezza che la sua gloria era tramontata, e dunque con ironia e manierismo»⁶³. Il n'est pas difficile de discerner dans ces mots une similitude avec ce qui se passe dans les écrits de Bufalino : pour l'auteur sicilien, la récupération classiciste de la tradition est immergée dans un présent dans lequel il est désormais impossible de pratiquer ces valeurs. Le choc entre le passé et le présent produit ainsi une sensation grotesque et paradoxale. Et l'ironie reste le seul instrument rhétorique capable de dissimuler le sentiment d'inadéquation par rapport à la contemporanéité.

S'il est vrai, par conséquent, qu'il existe plusieurs différences significatives entre la poétique de Bufalino et celle du *Gruppo 63*, nous trouvons également quelques points intéressants qui nous amènent à constater une proximité significative entre l'auteur sicilien et Giorgio Manganelli, l'un des principaux représentants de l'aile droite du mouvement. À cet égard, il convient de rappeler certains passages de la description de cet auteur par Angelo Guglielmi :

Manganelli se avesse potuto avrebbe desiderato nascere nel Seicento, si riconosceva per intero nella cultura del barocco⁶⁴. [...] Con il barocco, che è la radice della modernità (e senza il quale non riusciremmo a intendere Manganelli), la parola, che fino allora (per tutta l'età rinascimentale) era stata limpida e consequenziale, entra in lotta con i significati (che finiscono d'essere la giustificazione della sua esistenza). Nella parola la valenza logica cede il posto alla valenza retorica, [...] non è più utilizzabile e utilizzata per pronunciare sermoni, ma per organizzare delle grandi messe in scena. E qui sta il punto. Manganelli monta degli straordinari spettacoli di parola e costruisce metafore di un mondo che ha perduto il suo senso [...].⁶⁵

La prédilection pour le baroque, la valeur de la rhétorique, la littérature en tant que représentation fictive de la réalité, l'importance de la métaphore : ce sont tous des traits que nous avons jusqu'à présent relevés dans la poétique de Bufalino⁶⁶. Ce discours sur les

⁶¹ *Ivi*, p. 42.

⁶² *Ivi*, p. 37.

⁶³ *Ivi*, p. 42.

⁶⁴ À cet égard, il convient de rappeler un autre auteur du XXe siècle, très proche du baroque et dont Bufalino a dû subir l'influence : Carlo Emilio Gadda.

⁶⁵ Angelo Guglielmi presenta Giorgio Manganelli, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo - Atti del convegno di Bologna*, 8-11 maggio 2003, Bologna, Pendragon, p. 204.

⁶⁶ Les critiques sont divisés sur la relation Manganelli-Bufalino. Certains, comme Federica Timoteo, reconnaissent des similitudes pertinentes : selon Timoteo, Bufalino partage avec Manganelli « l'assunto della fondamentale menzogna ordita dalla letteratura ai danni della verità, e con questa, del lettore, nonché

analogies entre Bufalino et Manganelli n'est cependant pas une fin en soi : au contraire, le moment est venu de faire un pas de plus dans cette réflexion. Donnarumma, en effet, reconnaît en Manganelli et, en général, dans l'aile droite de la néo avant-garde, une première racine du post-modernisme italien. Dans son essai sur *l'ipermodernismo*, le critique exprime cette opinion à plusieurs reprises. Tout d'abord, en ce qui concerne la division qu'il a identifiée au sein du *Gruppo 63*, en soutenant que « il postmoderno abbia a che fare con l'ala destra, di Guglielmi e Barilli, piuttosto che con l'ala sinistra sanguinetiana »⁶⁷. Deuxièmement, en ce qui concerne la récupération de la tradition sur une clé ironique par ce courant, Donnarumma affirme que « la letteratura postmoderna indietreggia, si guarda allo specchio, affoga nella propria contemplazione »⁶⁸. Cette dernière attitude, comme nous l'avons vu, est également typique de la poétique de Bufalino. Enfin, en réponse à la question très explicite de savoir quelles sont les premières œuvres postmodernes italiennes, Donnarumma cite « *Fratelli d'Italia* di Arbasino, *Hilarotragedia* di Manganelli et *Le Cosmicomiche* di Calvino », car « nelle loro differenze, condividono un'avvenuta liquidazione della tradizione realistica e un rifiuto più o meno polemico e insofferente del genere romanzo »⁶⁹. Si Bufalino partage donc avec ces auteurs et, en particulier, avec Manganelli, certaines idées fondamentales de sa propre poétique, certaines questions surgissent spontanément : est-il possible de reconnaître dans ses textes également des aspects typiques du post-modernisme ? Dans quelle mesure s'agit-il d'une adhésion aux nouveaux canons postmodernes et comment cela se combine-t-il avec la récupération de la tradition ?

Bien que Donnarumma cite les romans datant des années 1960 parmi les premières œuvres postmodernes, il convient de souligner qu'il y a en fait un retard considérable dans le contexte national italien en ce qui concerne ce courant littéraire également. À propos de cette attitude, nous rappelons les propos de Remo Ceserani :

L'Italia è stata velocissima nell'adattarsi alla nuova temperie *[postmoderna]* e ha contribuito con tanta prontezza a darle forma, e invece gli intellettuali e i critici letterari italiani sono rimasti così inflessibili nel respingere le nuove tendenze. Il fenomeno è sorprendente. Mentre negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Francia o in Germania c'è stata un'offerta vastissima di libri sulla postmodernità o su uno dei tanti suoi aspetti - con una produzione straordinaria, lasciatemelo dire, anche di chiacchiera irresponsabile e di vuote e sciocche teorizzazioni, ma anche con un numero non piccolo di opere buone e illuminanti -, in Italia la parola stessa viene usata raramente in saggi di critica seria o in

del piacere essenzialmente retorico che questa medicamentosa eppure venefica impostura comportava » (De *Le parole di Freud. Immagini della psicoanalisi nella retorica bufaliniana*, in AA.VV., *Simile a un Colombo viaggiatore : Per Bufalino*, édité par Nunzio Zago, Comiso, Edizioni Salarchi Immagini, 1998, p. 133.

⁶⁷ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità - Dove va la narrativa contemporanea*, op. cit. p. 37.

⁶⁸ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità - Dove va la narrativa contemporanea*, op. cit. p. 42.

⁶⁹ *Ivi*, p. 31.

opere di ricostruzione impegnativa della nostra storia culturale e letteraria. [...] Nell'insieme, gli storici italiani della cultura e della letteratura non vogliono avere nulla a che fare con la postmodernità, che temono e disprezzano, anche se ci vivono dentro.⁷⁰

En fait, Ceserani lui-même désigne le roman *Le nom de la rose*⁷¹, publié en 1980 par Umberto Eco, comme la première véritable œuvre du postmodernisme italien. Nous sommes enfin arrivés aux années des premières publications de Bufalino : l'année suivante, *Diceria dell'untore* voit le jour et connaît un succès immédiat. En 1981, le roman de Bufalino remporte le Premio Campiello et se classe deuxième au *Premio Strega*, remporté cette année précisément par le roman d'Umberto Eco.

Si, donc, jusqu'à présent, nous avons remarqué la résistance de Bufalino au contexte littéraire italien et une opposition catégorique à entrer dans la scène littéraire de ces années-là, avec le temps les goûts ont changé et, par conséquent, l'attitude de notre auteur aussi. Il est donc juste de supposer que Bufalino s'est finalement senti prêt à être accepté par un contexte dans lequel il ne s'était reconnu auparavant. Le passage du néo-réalisme au post-modernisme a dû lui sembler favorable, au point qu'il a adopté certains éléments de ce nouveau courant⁷².

Bufalino lui-même nous introduit dans ce discours. Par un procédé ingénieux qui brise la fiction narrative, les personnages de son roman *Qui pro quo* soulignent eux-mêmes l'aspect postmoderne de l'œuvre de Bufalino :

Lidia Orioli si torceva dall'invidia, visibilmente: "Non ci credo, non ci credo! Questo, lo passerei per buono a malapena in un romanzo."

"Ma siamo in un romanzo" allegramente ribattei [...].

"Tutto questo odora di post-moderno," brontolò lo scultore, qualunque cosa volesse dire con ciò.

[...] D'altra parte è nei libri che tutto deve filare a puntino. Mentre la realtà può consentirsi il lusso d'essere incongruente..."

Lidia Orioli insorse: "Ma siamo in un libro! L'hai detto tu! Abbiamo dei doveri verso i lettori..."

"Io?!" negai spudoratamente. "E quand'anche, peggio per loro!".⁷³

Pour approfondir l'analyse des traits postmodernes qui imprègnent les pages de Bufalino, inspirons-nous de la liste efficace proposée par Nunzio Zago :

Il carattere iperletterario della pagina bufaliniana, il fittissimo e vertiginoso dialogo intertestuale che vi s'intesse, il gusto squisito dell'arabesco, del pastiche, della parodia

⁷⁰ Remo Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 145-147.

⁷¹ « Quando nel 1980 esce *Il nome della rosa*, credo si possa dire che la letteratura italiana assista alla prima, consapevole, produzione di un romanzo post-moderno ». *Ibidem*, p. 181.

⁷² Comme ce fut aussi le cas, en partie, avec la néo avant-garde (Note à page 86).

⁷³ Gesualdo Bufalino, *Qui pro quo*, in *Opere/2*, op. cit. p. 295.

di forme e generi canonici (il romanzo storico in *Le menzogne della notte*, il romanzo poliziesco in *Qui pro quo*, l'autobiografia in *Calende greche*, ecc.), il fatto que essa metta a nudo, di continuo, dietro l'elegante fraseggio musicale, ritmico, le proprie techniques de construction et de fonctionnement, dissipando l'illusion réaliste traditionnelle et alludendo, viceversa, a una richiesta di senso, a un dubbio insieme épistémologique, métaphysique, pensosamente esistenziale.⁷⁴

Nous avons déjà abordé plusieurs de ces aspects dans notre analyse comparative avec les maîtres français⁷⁵. Nous avons mis l'accent sur la valeur de la continuité par rapport à eux et sur la capacité à les retravailler et à les dépasser, dans une perspective originale et innovante. Maintenant, cependant, nous pouvons enfin replacer ces éléments dans le contexte contemporain dans lequel ils ont été produits et les observer à la lumière des instances postmodernes.

Utilisons donc, une fois de plus, le roman *Qui pro quo* pour fournir un exemple efficace de ces éléments postmodernes. La structure de cette œuvre, en effet, met en place un processus typiquement postmoderne, que Umberto Eco théorise sous le nom de «falsa richiesta di cooperazione»⁷⁶. C'est une technique qui consiste à fournir des indices contradictoires au lecteur, «spingendolo sulla strada di previsioni che il testo non accetterà mai di verificare»⁷⁷, dans le but de le dérouter. A cela s'ajoute le choix de Bufalino d'une structure ouverte, sans fin réellement définie - contrairement à la norme du roman policier, qui fournit une conclusion claire aux événements racontés. Cette tendance évoque l'« opera aperta » post-moderne⁷⁸, dans laquelle la fin du roman est ouverte à de multiples solutions, laissant sans certitude et libre d'interpréter les événements racontés de manière personnelle. Ces choix formels contiennent cependant une idéologie commune aux écrivains postmodernes : l'impossibilité d'arriver à une vérité, puisqu'elle n'existe plus.

S'il est vrai, par conséquent, que même un érudit exceptionnel comme Nunzio Zago a reconnu chez Bufalino une forte tendance au post-modernisme, surtout dans les derniers romans de sa carrière⁷⁹, nous devons également reconnaître certaines limites, qui marquent

⁷⁴ Gesualdo Bufalino nelle parole di Nunzio Zago, interview du 14/11/2020 par Bompiani Editore.
<<https://www.bompiani.it/salotto/gesualdo-bufalino-nunzio-zago>>

⁷⁵ Nous avons abordé ces aspects dans les sections 2.2 et 2.3, tant en ce qui concerne les thèmes que les styles de l'œuvre de Bufalino.

⁷⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979, p. 121.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ce concept est théorisé par Umberto Eco dans son essai éponyme *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, publié par Bompiani en 1962.

⁷⁹ « J'ai souvent parlé du post-modernisme qui semble caractériser une phase, la dernière ou l'avant-dernière, de la carrière de Bufalino. [...] Un post-modernisme 'critique' sui generis ». Nunzio Zago, *Un Bufalino post-moderno ?* dans *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte (EN), Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, p. 125.

une fois de plus le détachement de Bufalino par rapport à ses contemporains. Tout au long de sa vie, l'auteur sicilien est resté profondément lié aux lectures traditionnelles, qui l'ont formé et ont inspiré sa poétique. Son écriture, en ce sens, ne peut plus ignorer les leçons du passé et sa reprise. La littérature de Bufalino devient ainsi un véhicule de la tradition à travers le présent et vers l'avenir. Le regard ironique et détaché avec lequel le postmodernisme regarde aux valeurs du passé⁸⁰ ne correspond donc pas à l'ironie baroque de Bufalino. Au contraire, notre auteur les regarde encore avec une profonde nostalgie et ne s'est pas encore résigné à la fracture que représente la modernité, utilisant ainsi l'ironie comme un écran pour dissimuler cette blessure. En ce sens, l'intertextualité typique du postmodernisme devient chez Bufalino une manière de transmettre l'énorme réservoir de littérature du passé, qui reste, par ailleurs, la base de la littérature future. Il s'ensuit donc que les aspects postmodernes de Bufalino se nourrissent d'une forte nostalgie classiciste. Notre auteur, une fois de plus, réagit aux *stimuli* du présent en cherchant une réponse dans le passé, précisément auprès des auteurs qui l'ont guidé dans sa recherche d'un sens et d'un style pour l'exprimer. Cette double tendance lui permet de combiner traditionalisme et expérimentalisme, dans une poétique qui, si elle semble d'un côté s'inscrire dans le débat post-moderne, s'enracine de l'autre dans le classicisme de ses lectures. Le résultat - nous le répétons une fois de plus - est un produit très original qui évolue d'œuvre en œuvre, signe d'une ingéniosité et d'une recherche inlassables.

⁸⁰ « La risposta postmoderna al moderno è consistita nel riconoscere che il passato, visto che la sua distruzione portava al silenzio, doveva essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente ». De Umberto Eco, *Il realismo minimo*, de *La Repubblica*, 11 mars 2012.

Conclusion

Il est nécessaire, à ce stade, de reprendre les fils de notre discours depuis le début et de comprendre si nous avons pu apporter une réponse exhaustive aux questions posées au départ.

Dans le premier chapitre, nous nous sommes concentrés sur l'approche de Bufalino par rapport aux auteurs français. Nous nous sommes notamment intéressés à son activité de traducteur d'œuvres baudelairiennes et de compositions symbolistes. En ce qui concerne Proust, nous avons examiné la vision que Bufalino a de cet auteur et de son œuvre. Nous en avons tiré une conclusion fondamentale : l'identification totale de l'auteur sicilien à la poétique de ces auteurs. En fait, en tant que lecteur, Bufalino effectue toujours une immersion totale dans les œuvres qu'il a devant lui, il essaie toujours de puiser dans l'idéologie qui s'y cache. Et le fruit de cette attitude est, comme dans le cas de Proust, une dévotion totale à l'auteur et à son œuvre.

Le processus d'identification de Bufalino ne consiste cependant pas en un assentiment total à l'œuvre française. Au contraire, il filtre ce qu'il lit à travers sa propre expérience et ses références de vie. En ce sens, il s'agit d'un transfert, d'un échange réciproque : Bufalino superpose sa propre identité à celle des auteurs français et s'approprie l'œuvre qu'il lit. C'est sans aucun doute le point de départ d'une reprise subjective et originale de la littérature française.

Dans le deuxième chapitre, nous sommes donc passés à l'œuvre de Bufalino proprement dite. La discussion a commencé par la valeur de l'intertextualité dans la poésie de Bufalino, puis est passée à un niveau plus pratique et démonstratif. Nous avons donc analysé les thèmes et les styles qui semblaient les plus efficaces pour établir une ligne comparative entre les auteurs français et la poétique de Bufalino. C'est à ce moment-là que nous avons pu offrir un premier noyau de réponse à la question que nous avons initialement posée. Nous avons en effet noté que, s'il est vrai que la poétique de Bufalino doit beaucoup à la littérature française, nous ne devons pas ignorer une évolution fondamentale de celle-ci. Bufalino, avec une attitude typiquement classiciste, puise ses idées et ses valeurs fondamentales dans les auteurs du passé auxquels il se compare. Mais son écriture, loin d'être une banale copie des sources, reflète ces valeurs au présent et enregistre donc une fracture irrémédiable qui l'oblige à aller au-delà des modèles littéraires dont il s'inspire. De

ce point de vue, Bufalino, conscient de l'époque dans laquelle il se trouve, opère une rupture : l'auteur, intégrant les leçons du passé et la conscience du présent, donne naissance à une poétique de la plus haute valeur, originale par rapport aux modèles et ancrée dans la contemporanéité. Son écriture est donc le reflet de son identité et constitue, pour notre auteur, un outil nécessaire pour faire face à la réalité dans laquelle il vit.

Nous avons donc terminé, dans le troisième chapitre, en observant l'écriture de Bufalino par rapport aux époques dans lesquelles elle est créée et évolue. Il était nécessaire de partir du constat que la pratique de la composition et la publication des œuvres de Bufalino s'étendent sur trois décennies. Cela donne lieu à une accusation d'anachronisme à l'encontre de Bufalino. Mais, comme nous l'avons observé, derrière cette tendance apparemment traditionaliste, se cache une idée originale d'écriture dans les œuvres de l'auteur. Bufalino, en effet, enregistre une impossibilité d'adhérer à la réalité dans laquelle il vit : l'écriture n'est plus en mesure de décrire fidèlement la réalité, car cette dernière se révèle totalement dépourvue de certitudes et en perpétuel changement. À cela s'ajoutent l'horreur de l'après-guerre et la conscience de la grisaille de la vie : l'auteur réagit à tout cela en créant par son écriture une réalité narrative qui précède la vie elle-même et l'orne, même s'il ne s'agit que de fiction littéraire. D'où son rejet du néo-réalisme et sa préférence, depuis ce coin de sa Sicile¹, pour les courants européens. Une fois de plus, pour confirmer sa «fedeltà francese»², c'est un courant transalpin qui attire son attention : les analogies avec la poétique du *Nouveau roman* sont indéniables.

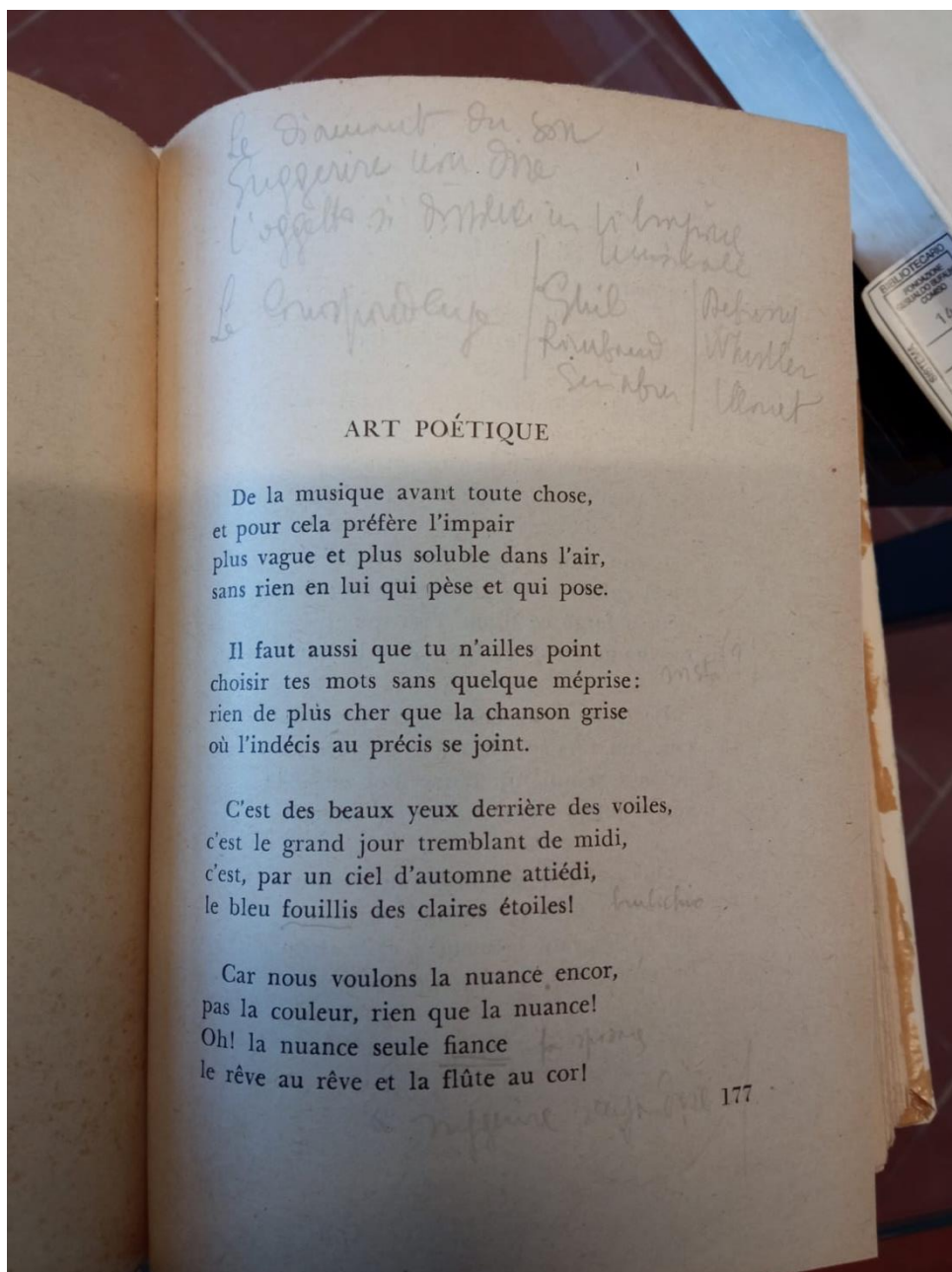
Nous sommes arrivés à la dernière période de la carrière de Bufalino, pendant les années où le courant du post-modernisme s'est affirmé en Italie, bien que tardivement. Le discours qui porte sur le contexte auquel se confronte l'auteur sicilien nous permet d'aboutir à une réflexion finale. Il est indéniable que Bufalino a une double tendance : d'une part, l'auteur reste, tout au long de sa vie, lié aux modules et à la poétique du passé, dans une constante récupération de la tradition. D'autre part, on perçoit bien sa passion pour l'expérimentalisme, sa recherche constante de nouvelles formes capables de communiquer le contenu plus efficacement. Pour nous, ce positionnement entre le passé et le futur est un signe clair de son originalité.

¹ « Questo è dunque il mio paradosso: sentirmi per cultura e lingua mentale totus europaeus e non potermi o volermi scrollare di dosso la pelle Sicilia ». De Gesualdo Bufalino, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 67.

² Gesualdo Bufalino, Leonardo Sciascia, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, dans *Pagine del Sud*, a. II, n° 5, Septembre – Octobre 1986, p. 11.

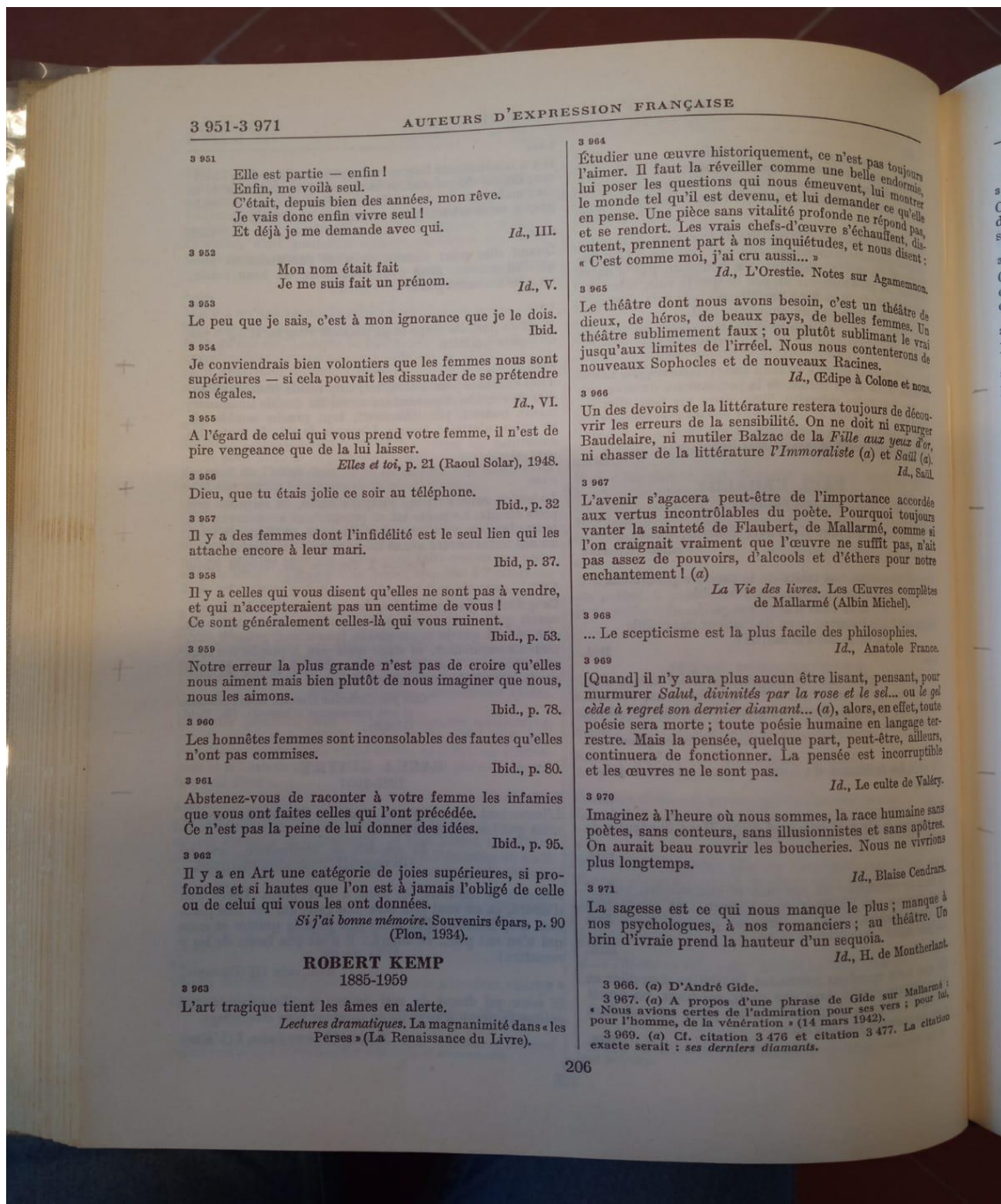
A partir de ce constat, nous pouvons enfin apporter une réponse exhaustive à notre question initiale. De notre enquête, en effet, il ressort que Bufalino s'approprie la leçon française et l'intègre à sa propre poétique en dialogue avec les aspects critiques du présent. La réutilisation des sources dans ses œuvres se fait donc dans une clé moderne : en ce sens, il y a un dépassement de ces modèles, car Bufalino est conscient que l'époque dans laquelle il vit ne permet plus à l'homme d'adhérer à ces valeurs. Son écriture est donc le fruit de ces différents élans et, imprégnée de classicisme, elle est tournée vers l'avenir, ouvrant de nombreuses questions et incitant le lecteur lui-même à se remettre en question, comme les protagonistes modernes de ses romans.

Documents photographiques



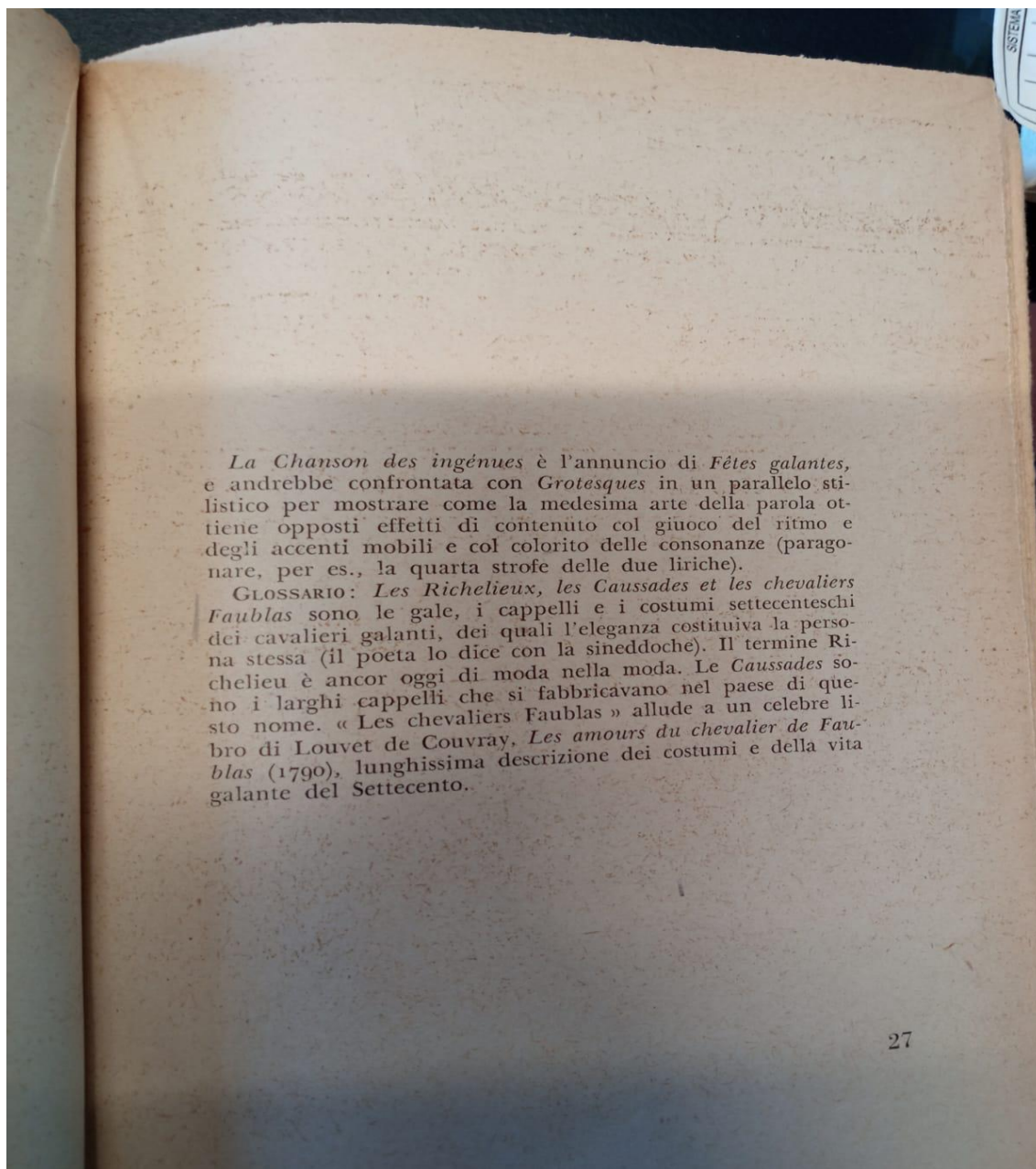
Page 177 de l'ouvrage *Paul Verlaine a cura di Adelchi Baratono. 154 liriche scelte. 3 disegni di P. Verlaine fuori testo. Ritratto del poeta di E. Carrière. Note e commenti*, Milan, Denti, 1946.

Les annotations sur la pages sont de Gesualdo Bufalino.



Page 206 de l'*Encyclopédie des citations de Paul Dupré*.

La page est marquée par Bufalino d'une croix au crayon.



Page 27 de l'ouvrage *Paul Verlaine a cura di Adelchi Baraton*. 154 liriche scelte. 3 disegni di P. Verlaine fuori testo. Ritratto del poeta di E. Carrière. Note e commenti, Milano, Denti, 1946.

La glose est soulignée par Gesualdo Bufalino.

ont conduit et t'ont conduite,
malcoliques pèlerins, —
à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins.

MANDOLINE

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

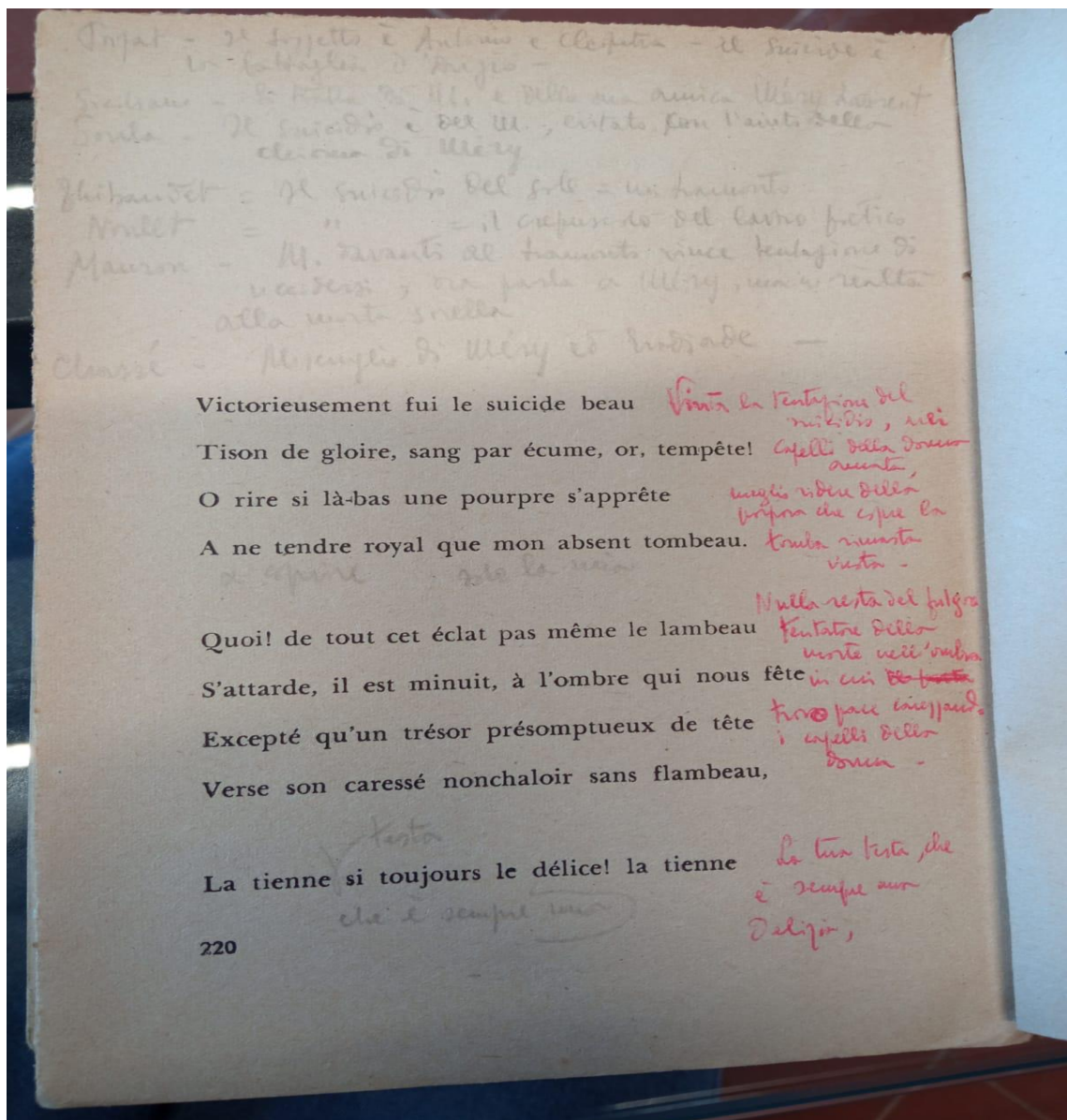
A CLYMÈNE

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque des yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison

Page de l'ouvrage Paul Verlaine, Poesie, introduzione di Giacinto Spagnoletti, traduzione
di Renato Minore, Roma, Newton Compton italiana, 1973.

Texte marqué par un pli de la page.



Page 220 de l'ouvrage de Stéphane Mallarmé, Poesie, édité par Elisa Michel Frisia, Milan, Denti, 1946

Les annotations sur la page sont de Gesualdo Bufalino.



Bibliothèque constituée de la collection privée de Gesualdo Bufalino, dans laquelle les œuvres françaises prédominent.



Fondazione Bufalino à Comiso (Ragusa)

Bibliographie

Œuvres et Traductions de Gesualdo Bufalino

BAUDELAIRE Charles, *39 Fiori del male*, tradotti da Gesualdo BUFALINO, Milano, Mondadori, 1997

BAUDELAIRE Charles, *I fiori del male*, tradotti da Gesualdo BUFALINO, Milano, Mondadori, 1983

BAUDELAIRE Charles, *Trentatré fiori del male* tradotti da Gesualdo BUFALINO, Reggio Emilia, Prandi, 1982

BUFALINO Gesualdo, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984

BUFALINO Gesualdo, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 1992

BUFALINO Gesualdo, *Cere Perse*, Palermo, Sellerio, 1985

BUFALINO Gesualdo, *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, (fotografie di Gioacchino Iacono e Francesco Meli), Palermo, Sellerio, 1978

BUFALINO Gesualdo, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere (Taormina, 14-16 ottobre 1988), con un profilo di Giuseppe Amoroso, Taormina, Edizioni di « Agorà », 1989 (edizione non venale)

BUFALINO Gesualdo, *Diceria dell'untore*, Milan, Bompiani, 2001

BUFALINO Gesualdo, *Dizionario dei personaggi di romanzo: Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, 1982 – Milano, Bompiani, 2000

BUFALINO Gesualdo, *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-1938)*, Valverde (CT), Il Girasole edizioni, 1995

BUFALINO Gesualdo, *Il Malpensante: Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 2019

BUFALINO Gesualdo, *L'Amaro miele*, Torino, Einaudi, 1986 – Nuova edizione accresciuta, Torino, Einaudi, 1989 – Edizione definitiva, Torino, Einaudi, 1996

BUFALINO Gesualdo, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, 1986

BUFALINO Gesualdo, *Opere/1 (1981-1988)*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1992

BUFALINO Gesualdo, *Opere/2 (1989-1986)*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1992

BUFALINO Gesualdo, *Pagine disperse*, a cura di Nunzio Zago, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991

BUFALINO Gesualdo, *Tommaso e il fotografo cieco - ovvero il Patatràc*, Milan, Bompiani, 1996

BUFALINO Gesualdo, *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990

BUFALINO Gesualdo, ROMANÒ Angelo, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di Nunzio Zago, Catania, Il Girasole, 1994

GIRAUDOUX Jean, *Susanna e il Pacifico*, tradotto da Gesualdo BUFALINO, Palermo, Sellerio, 1980

MADAME DE LA FAYETTE, *L'amor geloso (Histoire d'Alphonse et de Bélasire)*, Palermo, Sellerio, 1980

TOULET Paul-Jean, *Le Controrime*, tradotto da Gesualdo BUFALINO, Palermo, Sellerio, 1981

Bibliographie critique

AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, «Quaderni della Fondazione Bufalino – 1», a cura di Nunzio Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002

AA.VV., *Le voleur de feu: Bufalino e le ragioni del tradurre*, a cura di Cettina Rizzo, Firenze, Olschki, 2005

AA. VV., *I Carnets di traduzioni poetiche: Un inedito di Gesualdo Bufalino*, a cura di Cettina Rizzo, Roma, Bonanno Editore, 2010.

AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore : Per Bufalino*, a cura di Nunzio Zago, Comiso, Edizioni Salarchi Immagini, 1998

ACCARDI Andrea, *Bufalino parmi les maudits, par mille mots dits - Gesualdo lettore di Verlaine e Mallarmé*, 14 agosto 2012, <https://poetarumsilva.com/2012/08/14/bufalino-parmi-les-maudits-par-mille-mots-dits-gesualdo-bufalino-lettore-di-verlaine-e-mallarme/>.

BARILLI Renato, *Stroncatura di Bufalino e Loy*, in «Alphabeta», X, 113, ottobre-novembre, 1988

CARMINA Claudia, *La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento*, Cahiers d'études italiennes [Online], 30 | 2020, <http://journals.openedition.org/cei/6717>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.6717>, consulté le 14 juillet 2021

GAGLIONE Paola, TAS Luciano, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, note critique de Nunzio Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010

LONARDI Gilberto, « *Fleurs du mal* » nella valigia: la « *Diceria* » e il Baudelaire di Bufalino, «L'occhio e la memoria», miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco (2 vol.), Vol. II, Caltanissetta, Lussografica, 2004

PAINO Marina, *Dicerie dell'autore: Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005

SERAFINI Maria Teresa, *Come si scrive un romanzo*, Milano, Bompiani, 1996

ZAGO Nunzio, *Gesualdo Bufalino: La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987

ZAGO Nunzio, *Sicilianerie - Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi immagini, 1997

ZAGO Nunzio, *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte (EN), Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006

Interviews et articles de presse

BONINA Gianni, «Il fiele ibleo: sdegno e riserbo», in *La Sicilia*, 11 luglio 1995

BUFALINO Gesualdo, SCIASCIA Leonardo, «I nostri rapporti con la letteratura francese», *Pagine del Sud*, a. II, n° 5, Settembre-Ottobre 1986

CAPUANO Marco, «Avec "Calende greche" Gesualdo Bufalino revient en librairie», *Giornale di Sicilia*, 8 febbraio 1992

ECO Umberto, «Il realismo minimo», *La Repubblica*, 11 marzo 2012, Disponible sur <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html>.

GALLUZZO Luigi, «Bufalino esordiente scontroso», *Il Piccolo*, 13 settembre 1981.

GERARDI, «Conosco più morti che vivi», *Gazzetta del sud*, 15 settembre 1981

JAKOB Michael, «Infedele è la memoria», *Linea d'ombra*, XIV, n. 17, luglio/ agosto 1996

MARINO Salomone, «Gesualdo Bufalino parla del mistero della vita e dell'arte», *Idea*, ottobre 1985

MARRONE Gaetana, «Gesualdo Bufalino: la retorica e la pietà», *Nuove Effemeridi*, III, 3, 1988

ONOFRI Massimo, «Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio», *Nuove Effemeridi*, n° 18, 1992

ONOFRI Massimo, «Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni», *La Voce Repubblicana*, 7 maggio 1988

ZAGO Nunzio, «Gesualdo Bufalino nelle parole di Nunzio Zago», *Bompiani Editore*, 14/11/2020, Disponible sur <https://www.bompiani.it/salotto/gesualdo-bufalino-nunzio-zago>.

Autres ouvrages et sites consultés

AA.VV., *Dictionnaire illustré des pensées et maximes*, Paris, Collection Seghers, 1963.

ADORNO Piero, *L'arte italiana 3*, Firenze, G.D'Anna, 1994.

- ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo. Saggi sulla scrittura populista in Italia*, Torino, Einaudi, 1988.
- BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine del «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963
- CALVINO Italo, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura, in Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi editore, 1980
- CESERANI Remo, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979
- ECO Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962
- ENCICLOPEDIA TRECCANI, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>.
- FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991
- FONDAZIONE BUFALINO, *Chi siamo*, Disponibile sur <https://www.fondazionebufalino.it/fondazione>.
- FONDAZIONE BUFALINO, *Fondo Gesualdo Bufalino*, Disponibile sur <https://www.fondazionebufalino.it/archivio-e-biblioteca/fondo-gesualdo-bufalino>.
- DE BEISTEGUEI Miguel, *Proust e la gioia: Per un'estetica della metafora*, tradotto da Alessandra Aloisi, Pisa, Ets, 2013
- DI GESÙ Matteo, *La tradizione del Postmoderno*, Milano, FrancoAngeli, 2003
- DORFLES Gillo, DALLA COSTA Cristina e RAGAZZI Marcello, *Protagonisti e forme dell'arte 3*, Bergamo, Atlas, 2013
- DUPRÉ PAUL, *Encyclopédie des citations*, Paris, Editions de Trévise, 1959.
- GENETTE Gérard, *Figures*, Paris, Le Seuil, 1966-2002. Trad.it. *Figure – Retorica e Strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969.
- GUGLIELMI Angelo, *Angelo Guglielmi presenta Giorgio Manganelli, in Il Gruppo 63 quarant'anni dopo - Atti del convegno di Bologna, 8-11 maggio 2003*, Bologna, Pendragon
- KRISTEVA Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil 1969. Trad. it.: *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978
- MALLARMÉ Stéphane, *Autobiographie. Lettre à Verlaine*, Caen-Paris, L'Échoppe, 1991
- MALLARMÉ Stéphane, *Poesie*, a cura di Elisa Michel Frisia, Milano, Denti, 1946

MALLARMÉ Stéphane, *Oeuvres complètes*, édité par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1876

PELLEGRINI Carlo, *Storia della letteratura francese*, Milano, Principato editore, 1986

PETIT KARL, *Le dictionnaire des Citations du monde entier*, Verviers, Editions GERARD & C., 1960

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Bernard Grasset, 1913

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Vanier, 1895

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, 1999

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963. Trad.it.: *Le nouveau roman*, Milano, Sugar, 1964

SEGRE Cesare, *Opera critica*, Milano, Mondadori, 2014

SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante - Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018

VERLAINE Paul, *Paul Verlaine a cura di Adelchi Baratono. 154 liriche scelte. 3 disegni di P. Verlaine fuori testo. Ritratto del poeta di E. Carrière. Note e commenti*, Milano, Denti, 1946.

VERLAINE Paul, *Poesie*, Introduzione di Giacinto Spagnoletti, traduzione di Renato Minore, Roma, Newton Compton italiana, 1973.

VERLAINE Paul, *Sagesse*, Paris, Hachette Livre, 2011