

Éric LYSØE

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

Centre de Recherche sur les Littératures modernes et contemporaines

---

## PETITE FUGUE EN SOL MINEUR : POUR UNE POÉTIQUE DES LIEUX DANS « TEMPO DI ROMA »

Le corps humain, à en croire Françoise Héritier, possède un trait « remarquable, et certainement scandaleux », en ce qu'il fournit un modèle primordial, conçu sur le principe de « la différence sexuée et [du] rôle différent des sexes dans la reproduction »<sup>1</sup>. « Il s'agit là, ajoute l'anthropologue, du butoir ultime de la pensée, sur lequel est fondée une opposition conceptuelle essentielle : celle qui oppose l'identique au différent, un de ces *themata* archaïques que l'on retrouve dans toute pensée scientifique, ancienne comme moderne, et dans tous les systèmes de représentation<sup>2</sup>. » Or c'est bien cette règle très générale qu'on voit d'emblée mise en œuvre lorsque Jimmy, le narrateur de *Tempo di Roma*, s'efforce de saisir les caractéristiques spatiales de la ville éternelle. Si, dit-il, « le style de Rome est vertical », s'il « force le regard à escalader continuellement les plus surprenantes superpositions de palais », il « réserve » néanmoins, « entre ses ascensions des chutes et des vides aussi nécessaires que le creux formé entre deux vagues » (p. 112)<sup>3</sup> :

Entre les plans verticaux où joue la lumière créatrice, le sol gisant s'allonge, mollement abandonné aux puissances du néant. Le Circo Massimo, le Forum, le profond Colisée, la piazza Navone sont tous construits sur ce double principe, et la via della Conciliazione se construisait de même, vallée d'asphalte dont la désertique ampleur ne servirait à rien, sauf à équilibrer parfaitement le dôme de Saint-Pierre qui à son extrémité se penchait désormais sur un espace digne de lui, avec la majesté de l'éternel, avec la douceur d'un visage reconnu de loin [...]. (pp. 112-113)

<sup>1</sup> Fr. Héritier, *Masculin / Féminin, La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob, 1996, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Toutes les citations sont empruntées à l'édition originale : A. Curvers, *Tempo di Roma*. Paris, Laffont, 1957.

D'un côté donc, l'ordre vertical, propice à l'envol dans la lumière du Père ; de l'autre la vallée, le giron maternel, bercé par la vague marine ou creusé autour de la forme lascive de la courtisane, « mollement abandonné[e] aux puissances du néant ». Tout le décor du roman semble ainsi se structurer sur le mode du contrepoint, à partir d'une série d'élévations et de descentes, de courbes et de contre-courbes. Curieusement toutefois, la formule ne limite pas ses effets au paysage romain. Non seulement la ville élue fait écho à Venise, à Florence et surtout à Milan où débute l'escapade méditerranéenne du héros, mais elle s'inscrit en outre dans cet espace italien qui, dès l'incipit, contraste violemment avec le pays natal :

D'une façon, j'aurais mieux fait de rester à Milan. [...]

On peut dire même, évidemment, que j'aurais mieux fait de rester dans mon pays, chez ma mère. Sans doute aurais-je fini par m'habituer à ce qu'on appelle la sagesse, [...] et peut-être même au ciel gris et à l'absence implacable de beauté. [...] À Milan, c'était bien : il y avait le soleil, la couleur, la beauté monumentale [...]. (p. 11)

Ainsi se manifeste au sein de cette organisation nettement tranchée, la tentation permanente d'un retour à la Belgique – une Belgique pourtant peinte aux couleurs des charbonnages, de la laideur et de l'ennui. Comme si l'architecture italienne ménageait régulièrement la possibilité, voire la nécessité de ces manières de *fugues en sol mineur*. Telle est en tout cas la double construction dont les lignes qui suivent, prolongeant une ancienne réflexion sur « L'Espace littéraire »<sup>1</sup>, tenteront de définir le principe, afin de jeter les bases d'une poétique des lieux dans *Tempo di Roma* – une poétique, on l'aura compris, nécessairement fondée sur la différence sexuelle.

#### UNE LUMIÈRE VERTICALE ET VIRILE

D'emblée les paysages italiens offrent d'associer la lumière à une série d'images représentatives de l'ordre masculin. À l'instar de Fedele, parti chercher fortune en Belgique, les hommes, même les moins virils, « ressent[ent] brusquement un grand désir de soleil » (p. 124). C'est ainsi que, chaque matin, Sir Craven s'emploie à « joui[r] [...] du soleil en déambulant le long du Muro Torto d'Aurélien » (p. 150). La lumière semble de la sorte

<sup>1</sup> Éric Lysøe, « L'Espace littéraire : du fantas(ma)tique au poétique », dans Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon éd., *Poétique des lieux*. Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2004, pp. 225-245.

revigorer la masculinité<sup>1</sup>. Pour l'essentiel en effet, le *fiat lux*, première manifestation de l'acte créateur, engendre un processus d'érection. Il introduit dans un milieu amorphe une irrésistible dynamique d'élévation. Durant la cérémonie d'ouverture de la Porta Santa, il suggère par exemple l'existence d'« échelles invisibles » sur lesquelles « les *sampietrini* bondi[ssent] prodigieusement à travers les trois dimensions de l'espace reconquis » (p. 253). « Brandissant leurs torches », pareilles à des « étoiles filantes », ces serviteurs du culte allument alors des milliers de cierges, lesquels se trouvent aussitôt projetés dans un ciel imaginaire pour y figurer autant d'astres. Ainsi communiquent-ils leur énergie virile non seulement à toute l'assistance, mais encore à l'ensemble du lieu :

En un instant, [...] les lustres resplendirent sur nos têtes, les couleurs se ravivèrent, [...] les statues s'animent et notre voisin, le grand ange portevasque, de fantôme indécis et glacial qu'il était depuis une heure, se changea en un athlète chaleureux et luisant, exposant ses bras et ses joues roses aux feux de cette miraculeuse aurore et secouant ses boucles blondissantes comme pour nous entraîner à quelque joyeux transport. (pp. 253-254)

Fût-ce de façon moins spectaculaire, le Vatican que le héros visite une première fois sous un éclairage particulièrement violent fait immédiatement naître des images d'ascension, « le soleil terrifiant » conduisant le promeneur à « admir[er] le magnifique escalier à double spirale construit par Pie XI » (p. 57). Et c'est le même principe qui préside à la découverte de Rome. Le narrateur, posté sur le Monte Mario, contemple le lever du soleil sur une agglomération située en contrebas, un « patelin » dont il ignore encore qu'il s'agit de la Ville Éternelle :

[J]e me penchai machinalement vers le gouffre blanc et or qui s'étendait à nos pieds. Dans les déchirures du brouillard, je distinguai de lointaines ondulations de terrain, couvertes d'une végétation rousse et pelée. [...] Les oiseaux se taisaient dans l'attente du soleil qui posait çà et là ses premières touches lumineuses. (p. 32)

Il s'ensuit qu'à Rome, comme l'explique Sir Craven, « il faut tout regarder de loin » (p. 40) ou, plus exactement, *de haut*.

La lumière allège le décor, lui permet d'émerger, de s'élever dans les airs. Elle entretient de ce fait une étroite complicité avec la gent ailée. C'est bien ce que révèle l'extrait qui précède, ou encore l'apparition presque magique du pape, incarnation sublimée du Père :

<sup>1</sup> Opération d'autant plus nécessaire que le « muro torto », de par son dessin caractéristique, donne en certains endroits l'impression d'une dangereuse instabilité. Les Romains l'appelaient d'ailleurs autrefois « murus ruptus ».

[L]'éclairage avait été calculé de manière à isoler, comme un aigle blanc parmi les éclairs d'un orage de montagne, la figure auguste qui se détachait par-dessus toutes les autres avec une radieuse netteté, tandis qu'autour d'elle la procession se déroulait au ras du sol sans émerger au plein jour, rutilante mais estompée comme un troupeau dans le brouillard doré d'une vallée.

(p. 259)

Frères de l'oiseau, les séraphins et chérubins de toutes sortes sont évidemment associés à la dynamique verticale et à l'envol lumineux. Témoin l'ange au pied duquel vient se réfugier le narrateur lors de la cérémonie de l'ouverture de la Sainte Porte, ou tous ceux qu'on voit, à l'entrée de la basilique, porter des bénitiers. De loin, on dirait de gentils bambins, mais sitôt qu'on s'en approche, on prend conscience de leur taille phénoménale : « géants » ailés sans rapport avec « l'échelle humaine » (p. 241), ils semblent s'élancer vers d'inaccessibles sommets. Il s'ensuit que certains phénomènes, de par leur caractère sublime, s'apparentent naturellement à des « ange[s] de lumière » (p. 217). C'est notamment le cas lorsque Fedele entonne « l'*Amarilli* de Caccini », tandis que sa tendre épouse s'abandonne dans les bras du héros. Car « plana[nt] magnifiquement [...] entre les murs lépreux », la mélodie se découvre alors « l'insistante véhémence d'une messagère céleste », elle possède la faculté divine « d'interpel[er] la nuit », de « la ressuscit[er] d'entre les morts » de « la purifi[er] de toutes les souillures » (*ibid.*). On comprend que le drame de Sir Craven ait pour cause de ne pas être reconnu comme « un ange gardien » (p. 346) : toute l'aventure romaine de Jimmy aura consisté à nier sa vocation de protecteur paternel et solaire.

La lumière toutefois ne fait pas qu'introduire une dynamique propice à l'envol. Elle instaure une tension fondamentale qui, tout en reproduisant l'acte fondateur de la Genèse, la séparation du jour et de la nuit, découpe le décor en un haut lumineux et un bas sombre, l'espace réservé au mâle triomphant luttant sans cesse avec des profondeurs ténébreuses, secrètement féminines. La clarté ne brille jamais mieux qu'au-dessus d'une cavité ou même d'un gouffre. Tel est le principe qui engendre la première apparition de Rome, depuis le sommet du Monte Mario, celui qui offre au chant de Fedele la faculté d'assainir la nuit, ou celui encore qui préside à l'apparition du pape en aigle, tandis que la masse des fidèles, incapable d'atteindre la lumière, ressemble à un troupeau perdu « dans le brouillard doré d'une vallée ». C'est qu'au premier rayon du soleil couchant, la basilique de Saint-Pierre, paragon de l'espace romain, se trouve partagée entre le monde des ténèbres rampantes et celui des hauteurs éclatantes :

L'église [...] se décolorait, tombeau dans l'ombre duquel la foule prenait soudain conscience de son angoisse et de sa vaine énormité. Mais là-haut, bien loin dans les voûtes et dans les coupoles, régnait toujours une traînée lumineuse qui frôlait de sa frange dorée la frise d'une corniche, la feuille d'acanthé d'un chapiteau, quelques lettres d'une inscription. Elle flottait et s'attachait à la blancheur culminante des marbres, comme une nappe de brouillard laiteux établie au niveau des glaciers absorbe et réfléchit avec eux les derniers rayons du jour qu'elle dérobe aux habitants des plaines de ténèbres et des vallées de larmes. (p. 246)

Telle était déjà l'impression que produisait le spectacle que donnaient Jimmy et Sir Craven, lorsque, assis « sur la balustrade de la place du Quirinal », ils laissaient pendre leurs « jambes [...] au-dessus de la Ville éternelle » comme l'auraient fait « des pêcheurs à la ligne au milieu du ciel » (p. 90). Observant le monde depuis l'azur, tandis que les chevaux ailés des Dioscures hennissa[ie]nt dans [leur] dos leur cantate sidérale » (*ibid.*), ils découvraient une cité enfouie dans d'inaccessibles profondeurs marines.

Il s'ensuit que les effets de la lumière sur le paysage peuvent être particulièrement ambigus. Ils révèlent une Rome changeante dont la nature insaisissable s'écarte sensiblement de celle que tendent à imposer les dépliant touristiques. On observe ainsi, « sur la place Saint-Pierre tel effet de soleil qui ne dur[e] qu'une minute, quand la lumière du couchant travers[e] l'eau des fontaines » (p. 355). De façon plus troublante, la clarté, fût-elle « céleste », a parfois pour effet de faire ressentir plus violemment « le froid de l'âme » (p. 53). Le monde moderne connaît en outre un éclairage particulier, celui nocturne, « industrie[l] et froi[d] » que dispensent les « hauts lampadaires », et dont la caractéristique principale consiste à transformer tout édifice en « énorme paquebot », « échoué là », « en cale sèche » (p. 78). Complice des profondeurs aquatiques, la lumière peut dès lors agir à contre effet, jusqu'à figer le principe du jour, tel qu'il s'incarne dans un quadrigé de pierre, représentation métaphorique de l'attelage d'Hélios.

[Un] groupe de statues blanches [...], le dos au mur, sous les frondaisons étalées du jardin, gardait la pose d'un quadrigé prêt à s'élancer dans le cirque mais immobilisé soudain par une aveuglante lumière. (p. 40)

Conjugué à sa sœur la verticalité, l'éclat céleste, dès l'instant où il « tombe de trop haut », en vient même à enfermer l'individu dans « une sorte de catacombe enfumée » (p. 58). Bien que son nom l'associe aux sublimes et lumineux séraphins, Michel-Ange dans la Sixtine n'est plus qu'un animal, solaire certes, mais déchu : « L'image d'un lion en cage [est] la seule » (*ibid.*) qui vienne, à son propos, à l'esprit du narrateur.

De ce fait, les monuments de Rome dévoilent une tout autre nature à l'instant du crépuscule. Le Colisée, « gigantesque abattoir désaffecté où règn[e], dans le chaos des pierres surchauffées, une odeur de mort » (p. 50) prend le jour durant des allures grotesques, tant les touristes qu'y a conduits le héros s'y comportent comme lors « d'une excursion alpestre » (*ibid.*) :

Mes Suisses [...] sautillaient de marche en marche, penchés tout à coup sur le vide et se tendant la main pour franchir les passes difficiles ; peu s'en fallut qu'ils ne s'encordassent. (*ibid.*)

À la tombée de la nuit toutefois, le monument ne ressemble plus à une montagne de carnaval. Il s'adoucit, s'épure jusqu'à se confondre par la magie de ses courbes, avec un corps, un visage de jeune fille. En plongeant dans la nuit, il cesse de relever de l'ordre vertical des hommes pour s'inscrire à l'emblème matriciel du féminin :

La rue descendait en ligne droite vers le Colisée [...], d'un rose d'albâtre [...]. Était-ce toujours là notre Colisée terrible du matin, qui avait la beauté d'une fournaise ? Il avait maintenant la douceur d'un poème, de ce poème qu'il nous récitait avec la rêveuse emphase d'un visage inspiré, tandis que [...] nous passions devant lui en [...] suivant le tracé de son galbe si pur. Je tentais en vain de me rappeler la figure de Geronima, effacée déjà de ma mémoire par cette vision nouvelle. (p. 73)

Pour autant, l'édifice ne perd rien de son mystère terrifiant. La nuit en effet donne raison au patron de Jimmy qui en attribue la construction à Néron. Quoique féminisé<sup>1</sup>, le Colisée « sembl[e] refléter encore, et pour l'éternité, les flammes blanches de l'incendie qui [ont] marqué du signe de la Bête le règne de cet empereur » (*ibid.*).

À l'instant de plonger dans la nuit, le monument de Victor-Emmanuel II se découvre cette même beauté inattendue qui l'inscrit tout à la fois sous le signe de la fascination et de l'effroi. Il perd son apparence de « pièce inattendue et vulgaire de pâtisserie pétrifiée » (p. 48) pour devenir le promontoire d'une fabuleuse expédition, celle qu'entreprend Hélios chaque soir à l'instant de plonger dans les eaux crépusculaires :

[P]osés au ras des toits comme sur les calmes vagues d'un lac, tels les chevaux de Neptune surpris par un lent naufrage, les deux quadriges du monument Victor-Emmanuel résistaient de tout leur élan à la montée de la nuit, ou

<sup>1</sup> Accentuant le processus, « [l]es projecteurs dissimulés entre des blocs de pierre » transforment « la haute muraille circulaire » en « une falaise de marbre frappée par la lune » (p. 73). L'édifice se range désormais sous le signe de la mer et de la lune – en un mot sous la coupe de la Mère.

plutôt ils avaient l'air de présider eux-mêmes, jusqu'à l'épuisement de leurs forces, à l'ensevelissement de la ville submergée. (pp. 69-70)

Déjà, lorsqu'au début du roman, il s'était établi dans la salle octogonale d'une demeure milanaise, Jimmy avait pu découvrir un décor où tout semblait concourir à oblitérer le dieu soleil, comme biffé par ses propres *rayons* :

Des piles de caisses, bien souvent, dérobaient aux regards les formes aériennes d'un Apollon dont le corps, déjà *rayé* par des fils électriques présentement désaffectés, continua de noircir à la fumée de nos bougies et de nos innombrables cigarettes. (p. 13<sup>1</sup>)

Ce n'est donc pas la lumière virile qui domine les décors italiens, mais l'ombre et l'eau féminines. Le narrateur en donne la preuve lorsqu'il découvre, via Giulia, ce qu'il tient pour le modèle du tableau censé l'avoir incité à rejoindre Rome, *Tempo di Roma* de De Chirico. Car à révéler les mystères de l'endroit, Sir Craven lui paraît avoir perdu « l'enthousiasme des premiers jours, des matins où il [...] enseign[ait] les secrets ensoleillés de la piazza del Popolo » (p. 276). Et la déception qui s'ensuit engendre chez le narrateur un curieux lapsus. Lisant « sur une antique plaque de marbre » (*ibid.*) le nom de la rue, Jimmy prétend n'en avoir aucun souvenir<sup>2</sup>. Ce n'est pourtant pas la première fois qu'il en entend parler. Comme il le rappelle quelques lignes plus bas<sup>3</sup>, la via Giulia borde le palais du prince Becchi, personnage déjà évoqué à deux reprises (pp. 200 et 227). C'est dire si le narrateur refoule un processus dont il ne prendra réellement conscience qu'à la fin du roman : la destitution progressive des mâles et de l'espace qui leur est associé.

## UNE VILLE FEMME

Ainsi, malgré son « style vertical », Rome est pour l'essentiel un espace femelle. La ville qui s'apparente ici à une déesse (pp. 104-105), là à une femme, s'offre comme une sœur de Geronima :

Pour moi, Rome tout entière ressemblait à une femme couchée dans une vasque de marbre et qui, s'appuyant tantôt sur un coude, tantôt sur l'autre, lève incessamment l'une ou l'autre main vers l'azur. Tels étaient l'attitude et les mouvements de Geronima quand nous reposions côte à côte

<sup>1</sup> Je souligne.

<sup>2</sup> « Je n'ai pas souvenir de ce nom ni de ce lieu. Est-il possible qu'il me reste dans Rome une pareille rue à découvrir ? » (p. 276)

<sup>3</sup> « Une sorte de gémissement s'y répandait au long des murs, échappé des taudis aux balcons armoriés. Dans l'un d'eux, sans doute, le prince Becchi dormait tandis que sa femme veillait encore » (*ibid.*).

sur quelque pierre usée ou dans un creux de terrain où s'offrait un lit d'herbe chaude. (p. 113)

L'image de la « vasque de marbre » ou encore celle du « creux de terrain » prolongent d'autant mieux les précédentes qu'elles s'inscrivent dans un mouvement de tension en direction du ciel et de sa lumière. Elles correspondent cependant à un changement radical de perspective. Le narrateur ne campe plus sur les hauteurs du Monte Mario, il se réfugie dans « l'herbe chaude », dans les profondeurs du giron maternel. Si jeune soit-elle, avec ses « petits seins » invariablement « durs », la fiancée de Jimmy s'apparente évidemment à cette Rome matricielle. Son nom – *GE-RO-NI-MA* – semble d'autant plus clairement traduire le GÉNI(e) de ROMA qu'il se confond parfois avec celui de la ville même. Il suffit par exemple que Pia hèle sa fille à quelque distance, pour qu'elle n'en fasse résonner que les syllabes paires :

— ... *Ro... ma ! Venire qui !* insistait la voix lointaine [...].  
Pas de doute, c'était Pia qui venait relancer sa fille. (p. 203)

Au terme de l'histoire cependant, Rome ne sera plus qu'« une vieille amie à qui [l'on n'a] plus rien à dire » (p. 334). Elle rejoindra de ce fait deux autres figures féminines que le destin a placées sur la route de Jimmy : Lala, que le narrateur désigne précisément comme « [s]a vieille amie » (p. 273) ou encore « M<sup>me</sup> Muller-Montrésor, la vieille amie des chats abandonnés » (p. 160). Si la première joue un rôle essentiel en lançant le héros sur la route de Rome, la seconde lui enseigne le mystérieux pouvoir des femmes sur le temps. Elle a promis de revenir nourrir les chats qu'elle et son défunt mari avaient rencontrés près de la colonne Trajane lors d'un trop bref voyage de noces. Mais les gentils matous ont disparu, dévorés par les citoyens romains que la guerre affamait. Qu'à cela ne tienne ! Leurs frères errants de la via Flaminia leur serviront de substituts. Pour s'achever au bénéfice d'un certain « petit chat noir » (p. 79), quasi poésque<sup>1</sup>, l'épisode est révélateur du caractère surnaturel de la scène. Découvrant la colonne Trajane, aux côtés de l'aïeule, Jimmy prend conscience de l'action du temps sur l'ordre vertical. Le sol de Rome s'élève au fil des siècles. L'édifice, enfoncé dans une excavation, ne surplombe plus les passants que de la moitié de sa hauteur. Or les chats ont participé, fût-ce à leur modeste mesure, à cette dégradation du pouvoir phallique :

<sup>1</sup> M<sup>me</sup> Muller se nomme également Montrésor, du nom d'un des personnages du conteur américain, dans « The Cask of Amontillado »...

Je me demandais en quels points de Rome le sol, pour s'être grossi de la cendre des derniers chats de la Trajane, s'était soulevé d'une fraction de millimètre. (p. 75)

La « vieille amie » des bêtes se trouve associée aux mécanismes du temps de façon d'autant plus inquiétante que la narration observe un curieux silence à l'endroit de ce qui fonde cette économie menaçante : la chair. Si l'on nous explique clairement que les chats, après avoir été nourris par les Romains, ont à leur tour servi d'aliment (p. 75), la viande qu'ils ont dévorée puis procurée appartient, quant à elle, au domaine du tabou. M<sup>me</sup> Muller serre fermement son cabas contre elle, et lorsqu'elle l'entrouvre c'est pour ne laisser entrevoir que des « victuailles » (p. 75) dont la nature exacte nous échappe. Ne demeure de la réalité des choses, du sang versé, que ce geste conclusif de la vieille dame, lorsqu'elle va « se rin[cer] les doigts dans l'eau noire de la fontaine » voisine (p. 79)... Comment ne pas supposer que la main qu'elle plonge dans un tel liquide est plus sombre, plus néfaste encore ? On comprend que, quelques instant plus tôt, le patron de Jimmy ait distribué à ses clients des médailles « représentant d'un côté la louve romaine, de l'autre un buste du pape » (p. 77). Autant que par la présence du Saint-Père, l'espace romain est marqué par la gueule emblématique, celle de la puissance nourricière et dévoratrice.

Lié à la bête mythique, l'ordre féminin est régi par des cycles temporels sans rapport avec ceux qui s'imposent à l'homme. D'emblée la Ville Éternelle s'offre comme « la capitale, non de l'Italie, mais d'un monde très vieux » (p. 33). Sans doute, cette impression d'antiquité rejaillit-elle indistinctement sur l'ensemble des habitants, assimilant tel vieillard à un « patricien » (p. 92), tel gardien à un « faune » (p. 95), tel automobiliste à Jupiter lui-même (*ibid.*). Le phénomène n'en concerne pas moins tout particulièrement les femmes. Lorsque le narrateur saisit les similitudes existant entre Rome, pareille une femme couchée sur une vasque de marbre, et Geronima, reposant sur un lit d'herbe chaude, c'est pour se laisser entraîner dans un lointain passé et s'apparenter avec sa jeune compagne aux « deux figures d'un tombeau étrusque » (p. 113). L'épisode de la fête organisée à proximité du mausolée de Cæcilia Metella est plus révélateur encore du processus, en ce qu'il permet aux protagonistes féminins de s'identifier à l'épouse de Licinius Crassus. C'est d'abord Geronima qui « d'instinct, [...] cherche refuge » près du sépulcre, « en cet endroit le plus sauvage, non loin des animaux » où l'accueille l'antique défunte, telle « une sœur tutélaire » (p. 181). Jimmy, qui l'y rejoint, joue de la confusion entre les deux femmes. Il résiste aux étreintes passionnées de sa fiancée et s'en va « offri[r] à la morte le sacrifice des désirs [qu'il eût] été coupable d'assouvir avec la vivante » (p. 182). Un peu

plus tard, Pia, apostrophant la jeune fille, confond sa voix avec celle d'une « antique sibylle » et s'apparente à son tour à l'ancienne propriétaire du tombeau :

— ... Ro... ma ! ... Ro... ma !

L'accent de Cæcilia Metella sortant de son tombeau à minuit pour apostropher la ville somnolente et dégénérée n'eût pas été plus tragique. Une sorte de panique nerveuse s'empara de moi. (p. 203)

L'effroi du narrateur se comprend. En se confondant avec des Romaines de l'antiquité, voire avec des Étrusques, Geronima et sa mère ne révèlent pas seulement de mystérieux liens avec l'éternité. Douées d'une conscience qui remonte à « la nuit des temps » (p. 138), elles s'offrent toutes deux comme des prêtresses de la mort. La marquise Mandriolino ne leur cède en rien sur ce point, elle qui préside à un rituel non moins troublant<sup>1</sup>. Tandis que la fête bat son plein, des paysans conduisant des chevaux aux abattoirs entament une « cavalcade funèbre » (p. 190) qui sème le trouble parmi les automobiles et attelages des invités. Prise dans les embarras, la voiture de l'ambassade des États-Unis manœuvre mal et blesse mortellement le cheval d'un fiacre. Ni la police, ni les paysans ne daignant achever la bête, Lala se charge de le faire. Jimmy, qui s'empresse de quitter les lieux, n'entend guère qu'un coup de feu. Mais il voit revenir la marquise au bras de Sir Craven et remarque alors, « sur la joue [de ce dernier] une tache de sang, toute petite et déjà sèche, mais qui brill[e] aux lumières » (p. 196). Ce « présage » (p. 197) sinistre annonce évidemment la fin du roman. Lala a beau prétexter avoir « opéré très proprement » (p. 196), c'est elle qui, en délivrant l'animal de ses souffrances, a jeté un sort funèbre sur le compagnon de Jimmy<sup>2</sup>.

En apportant le trépas – selon des rites venus des temps les plus anciens<sup>3</sup> – la femme révèle la profondeur des choses, partant la fragilité de l'homme et des constructions que celui-ci fonde trop souvent sur l'apparence. D'emblée, « la petite piazza Sant'Ignazio » (p. 131) s'impose comme un théâtre. Et de fait, les hommes vont s'employer à la transformer en scène pour y représenter, selon les clichés les plus éculés, le rapt de la belle par le

<sup>1</sup> Jouant sur l'article français « la », le prénom « Lala » fait du personnage qui le porte l'emblème même du féminin. La marquise est *la... la Femme*.

<sup>2</sup> Le baiser qu'elle donnait au héros au début du roman s'inscrivait sous le signe d'une vie illusoire ; celui qu'elle laisse cueillir sur ses lèvres au terme de l'histoire est désormais annonciateur de trépas.

<sup>3</sup> Le cheval est lié aux représentations terrifiantes du temps et de la femme. Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1983, pp. 79-81. Toute la scène s'inscrit de ce fait sous le signe de la féminité nocturne, à commencer par les personnages : ce n'est évidemment par un hasard si le chauffeur de l'ambassade des États-Unis est « un nègre énorme » (p. 191).

mâle triomphant. Ce faisant néanmoins, ils oublient qu'il leur faut opérer au sein d'un espace gouverné par les femmes. On y voit en effet Lala y rivaliser avec le Père des pères : les fenêtres de l'hôtel particulier qu'habite la marquise sont, « comme celle du pape », « toujours éclairées » (p. 277). Dans ce décor régi par le pouvoir féminin – et dont l'arrière est tout aussi théâtral que la façade (p. 152) –, l'homme ne peut que se trouver rappelé à sa condition, non point celle d'éternel amoureux, mais celle de simple mortel :

Nous avons voulu jouer la pièce que réclamait le décor baroque de la piazza. Mais ce n'était encore que du théâtre. Et la réalité n'est intervenue enfin dans la comédie que pour se venger d'elle, sous le masque ou plutôt avec la figure véritable de la Dame armée d'une faux. Nous n'avons pas eu de chance avec la réalité. (p. 322)

Après avoir révélé au narrateur qu'il n'était qu'une bulle de savon poussée par le vent, la marquise finit par imposer à chacun sa loi : celle du dépouillement et de l'humilité. Ce n'est pas seulement pour les confronter au passé qu'elle conduit Jimmy et Sir Craven dans une « antique chapelle précédée d'une sorte de cour de ferme où tout respire encore la pureté des premiers âges » (p. 172). C'est également pour les introduire dans un univers profondément authentique :

Regardez cette église [...]. C'est dans Rome celle qui ressemble le moins à un théâtre. [...] Tout en elle est véridique. Elle atteste une civilisation du marbre et du porphyre, du solide et du rare. (*ibid.*)

Pénétré par le sentiment de « beauté diffuse » qu'inspire le bâtiment, Sir Craven s'agenouille et se met à prier, attitude qu'il décrira de lui-même, un instant plus tard, comme celle de l'humiliation. Orfeo, au contraire, en futur metteur en scène de la fête nocturne donnée piazza Sant'Ignazio, refuse de pénétrer dans le bâtiment : héros d'opérette, il ne saurait, à la différence de son modèle mythique, affronter les puissances infernales du Trépas<sup>1</sup>. Quelle que soit toutefois la réaction des deux hommes, la sanction est identique : c'est l'instinct profondément théâtral des mâles qui se trouve ainsi contrarié.

Or il s'agit là d'une prédisposition dont Jimmy a pu éprouver toute la force lors de son arrivée à Rome. En se fixant hors les murs, via Flaminia, il a en effet longtemps hésité à franchir les limites de ce qui lui semblait constituer une scène :

<sup>1</sup> On nous dit d'ailleurs de lui qu'« [i]l avait [...] le regard lointain et fascinateur, mieux fait pour mettre une Eurydice au tombeau que pour l'épargner et la ramener à la vie » (p. 152).

J'ai bien des fois, depuis, interrogé du regard la Porte triomphale qui se dresse au bout de la rue, pareille à la scène d'un théâtre baroque où le rideau ne se lève jamais. Il faut, pour assister au spectacle, se glisser sous ce rideau et franchir, comme Ambrucci l'avait fait aussitôt, l'un des guichets par où piétons et véhicules s'introduisent dans la nouvelle Jérusalem aussi ingénieusement que des chameaux par le chas d'une aiguille. (p. 36)

Un peu plus tard, lorsque, s'avançant enfin « au-delà du rempart », le héros a pu contempler la place, il a mesuré à quel point « le spectacle d'une scène illuminée diffère de l'aspect déjà plaisant qu'offrait la salle avant que fussent frappés les trois coups » (p. 38). C'est dire s'il entend laisser l'illusion prédominer le plus longtemps possible. Voilà pourquoi le culte catholique le fascine. Car la basilique Saint-Pierre produit sur lui le même effet que la Porta del Popolo. Qu'on y assiste au spectacle debout, qu'on n'y joue que des « tragédies sacrées » (p. 244) ne change rien à la vocation théâtrale du lieu. L'ouverture de la Porta Santa correspond de ce fait moins au passage d'un seuil symbolique qu'à un événement dramaturgique : « un vieillard costumé en idole byzantine, armé d'un outil d'argent dont aucun maçon n'aurait voulu se servir, [y] feint, sans se salir les doigts, de démurier une porte truquée » (p. 245). De sorte que c'est du côté des femmes qu'il faut se tourner pour observer de véritables rituels d'initiation, et voir enfin la porte prendre tout son sens. L'église dans laquelle Lala révèle aux hommes la loi du dépouillement est celle de Saint-Jean de la *Porte Latine*. Dès avant, l'accès qu'emprunte Jimmy pour pénétrer sur la place Saint-Pierre est clairement associé à la puissance maternelle. Outre qu'il s'agit de la « Porte Sainte-Anne », du nom de la grand-mère du Christ, on y rencontre « une femme gigantesque, larmoyante et dépoitraillée » (p. 54) qui cherche à rejoindre son fils, jardinier au Vatican... Pourtant, l'impression est plus forte encore devant le tombeau de Cæcilia Metella. Car nous voilà enfin confrontés à une véritable transposition féminine et *mystérieuse* de la Porta del Popolo :

Les dentelures aiguës qui en couronnent le pourtour ressemblaient en plein ciel à un cercle d'oiseaux nocturnes surpris par l'orage. Ces créneaux, que l'italien appelle en effet des *merles*, sont assez pareils aux ornements qui surmontent la Porte du Peuple, et dont j'avais si ardemment consulté le céleste présage en ces jours de détresse où [...] je ne me décidais pas à pénétrer dans la Ville. Ils en différaient pourtant du tout au tout par la signification. La frise de la Porte du Peuple était formée de vives et matinales colombes, celle du tombeau l'était d'oiseaux noirs, hiboux ou corbeaux vigilants, [...] sentinelles d'une enceinte qui n'ouvrait que sur la mort. (pp. 181-182)

Que, dans cette métamorphose, les oiseaux, animaux tutélaires de l'ordre masculin, jouent un rôle essentiel montre à quel point ce qui était à

l'origine théâtre solaire et viril s'est changé en magie terrifiante et fascinante du féminin nocturne. Hiboux et corbeaux remplacent les blanches colombes du mâle : nous voilà prêts désormais à assister à la cavalcade des chevaux promis, comme nous, à l'abattoir...

Une des manifestations les plus fortes de ce pouvoir féminin lié au temps, à la mort et au dépouillement se traduit par des images relevant de la rêverie aquatique. Avec son « dauphin de marbre » (p. 32) qui l'inscrit tout entière sous le signe revigorant de la lumière apollonienne, la première fontaine que Jimmy rencontre sur sa route fait figure d'exception. Bientôt le quadrigé du cocher solaire viendra se noyer dans cette énorme vasque qu'est Rome – la Roma des femmes. À l'instar du ténébreux liquide dans lequel la vieille amie des chats se rince les doigts, l'eau s'affirme de ce fait comme un élément féminin, chargé d'une histoire toute mythique. Celle de la fontaine de Trevi sert par exemple à accueillir la princesse Becchi en « costume d'Amphitrite » (p. 227). Plus troublante encore celle, toute intérieure, de Geronima laisse monter des profondeurs une histoire vieille comme le monde, le souvenir de « l'humanité toute pure », pareille à une « eau magnifique » (p. 138). On comprend que Jimmy, lorsqu'il passe l'examen qui fera de lui un guide patenté, bute précisément sur la question des fontaines et, hanté par des figures féminines, se perd à évoquer des souvenirs là où l'on lui demande un simple inventaire touristique (p. 282).

## L'ART DE LA FUGUE

Manifestation du pouvoir des femmes sur le temps, l'élément aquatique s'impose comme le véhicule le plus sûr d'une mémoire inaltérable, celle du pays natal, du giron maternel :

[M]on pays, mon enfance reposaient au fond de moi comme un lac tranquille, d'où montaient indistinctement à mon cœur la fraîcheur des eaux invisibles, le gémissement des lourdes pierres, les mirages de l'ombre et le parfum des morts. (p. 137)

Quoi de plus naturel dès lors si la Belgique, la Belgique minière, sombre et triste, mais identifiée à l'impressionnante figure de la mère, entretient d'étroites relations avec cette Rome féminine, nocturne et atemporelle. C'est de la sorte sous le signe de Marie, la grande Déesse Mère des catholiques, que s'opère une parfaite identification entre les deux espaces :

Parfois, nous entrions dans l'une de ces églises où nous attirait le chant des orgues et le murmure des voix. Si tardive que fût l'heure, les fidèles y étaient nombreux ; et c'étaient surtout des enfants qui, exactement comme

dans mon enfance, mais plus indisciplinés que nous n'étions, chantaient, après les litanies de la Vierge, le *Tantum ergo*<sup>1</sup>. (p. 91)

Tout se passe comme si l'ombre qui peu à peu s'empare du décor romain était le salaire à payer pour que la lumière puisse baigner un peu la terre wallonne, comme si toute l'éclat viril de l'Italie se trouvait absorbé par les charbonneries belges. Les ouvriers milanais ou napolitains qui vont tenter fortune au nord sont ainsi les vecteurs d'échanges multiples entre les ténèbres et la clarté. Témoin Aldo, le compagnon de Fedele qui, tout en exerçant la profession de mineur durant la nuit, se change en barbier le jour, et peut-être en émule du Figaro de Rossin (p. 123). Mais ce sont surtout les deux pensionnaires qu'héberge la mère de Jimmy qui permettent de prendre conscience du phénomène. Le narrateur commence par évoquer le « joyeux soleil » (p. 233) que Mario et Gioacchino « allumaient dans notre maison » familiale. Puis il se félicite de cette présence inattendue dans l'espace familial parce qu'elle lui permet de renouer avec des sentiments d'amour filial :

C'était une chance à ne pas mettre en péril, qu'un rayon migrateur de cette lumière fût allé toucher l'existence lointaine et terne de ma mère, jetant entre nous après tant de malentendus et de discordes, comme un arc-en-ciel, les premiers signes de notre réconciliation. (p. 234)

Ainsi, les souvenirs belges se trouvent sanctifiés par la grâce romaine, la ville éternelle « les réfléchissant au miroir de sa lumière réconciliatrice » (p. 144). Et voilà soudain que Jimmy se souvient, attendri, de l'allumeur de réverbères de son enfance, un homme qui, bien que riche propriétaire, se plaisait, « par goût et par vocation » à exercer « un sacerdoce à vie » qui faisait de lui un véritable « prêtre de la lumière » (p. 211), renouant par ce biais avec le principe d'un *fiat lux* dans lequel se reconnaît toute la puissance phallique du père :

Tous les soirs et par tous les temps, [il] s'arrêtait une seconde sous le réverbère accroché juste au-dessus de notre porte, et de la pointe fumante de sa lance y engageait pour la nuit une petite flamme verdâtre dont la lueur, filtrant par le vasistas, nous rendait double service en nous avertissant de la brièveté des jours et en nous dispensant d'éclairer l'escalier. (*ibid.*)

<sup>1</sup> On objectera que le *Tantum ergo* fait la louange de la Sainte Trinité. La suite du texte confirme bien toutefois que les principaux artisans de la conjonction sont des femmes : « [Sir Craven] me tenait ensuite des propos irrévérencieux sur la Vierge Marie. En vain je lui expliquais que cette femme inconnue avait été choisie comme un symbole de la perfection jusqu'où notre infirme et fangeuse nature est capable de se hausser à la rencontre de Dieu. C'est ce que m'avait à moi-même expliqué Geronima beaucoup plus simplement, en me donnant [...] la preuve qu'il y a dans un cœur pur une vertu divine [...] » (p. 91).

Cette figure paternelle – équivalente à celle du Saint-Père dans l'espace romain – ne doit cependant pas faire illusion. Si sacré soit-il, son pouvoir – comme celui de son auguste modèle – n'est rien au regard de celui des femmes. À force de pratiquer les échanges entre les espaces belges et italiens, la *puttana* de Fedele transforme « la via Flaminia en une simple annexe de la rue de la Marguerite » tandis que cette dernière devient « un *vico-lo Santa Margherita* [...] tout plein de soleil, d'airs de mandoline et de linge à sécher » (pp. 135 et 136). Or si, à Rome, le triomphe de l'ombre marque le retour des âges anciens, la lumière wallonne, toute industrielle<sup>1</sup>, marque la fin du temps et le début de l'apocalypse. Et de ce point de vue, tout commence symptomatiquement par la disparition des réverbères, ces éléments phalliques que le « prêtre de la lumière » entretenait avec passion :

[Les] réverbères qui, naguère, entre chien et loup, se mettaient à clignoter un à un en même temps que les étoiles, [étaient] à présent remplacés par des pylônes à projecteurs fluorescents sous la lumière brutale desquels – une lumière d'avant le Jugement dernier, qui fouillait les tombeaux et arrachait les masques, *quicquid latet apparebit*, – les immenses artères géométriques et frappées de terreur se dépeuplaient instantanément tous les soirs comme des cours d'usine ou des camps de concentration. (pp. 236-237)

*Quicquid latet apparebit*, « ce qui était caché, se révélera » : l'emprunt au *Dies iræ* est suffisamment évocateur. Nous voilà dans le registre du mystère, un mystère égal à celui qu'on voyait se manifester sous la férule de Cæcilia Metella, caractérisé par l'abolition du jeu théâtral. Propice au dépouillement, l'éclat de la Mère phallique<sup>2</sup> fait tomber tous les *masques*. Les deux espaces, après avoir échangé leur ombre et leur lumière, tendent à s'identifier l'un à l'autre sous le signe du féminin. Nous voilà donc décidément plongés dans un monde privé de références paternelles. Geronima dont le père s'est volatilisé sur le front russe pendant la guerre n'a que Pia pour toute famille. Qu'on ne connaisse Sir Craven que sous un nom d'emprunt<sup>3</sup> montre à quel point le souvenir du père est chez lui de peu de poids. Une fois mort, l'homme s'en ira d'ailleurs pour l'éternité dormir près du cercueil maternel (p. 309). De même Jimmy, que la narration désigne sous ce seul pseudony-

<sup>1</sup> Et, à ce titre, pareille à celle qu'on avait vu, *en compagnie de M<sup>me</sup> Muller*, baigner les bâtiments de la Marine italienne.

<sup>2</sup> Accaparés par l'ordre féminin, les *pylônes* ne se substituent pas par hasard aux simples réverbères. Symboles d'un pouvoir phallique menaçant, ils demeurent en effet liés au mystère : le mot utilisé pour les désigner renvoie non seulement à de hauts poteaux, mais encore à ces édifices jumeaux qui marquent l'entrée des temples égyptiens.

<sup>3</sup> « Craven » fait référence à la marque de cigarettes. Faut-il ajouter qu'en anglais le mot signifie « poltron, lâche » ?

me, n'a plus que sa mère au monde. Évoqué avec affection<sup>1</sup>, étroitement lié à l'ordre religieux<sup>2</sup> et doué d'un « caractère autoritaire » (p. 183), le père défunt a engendré un manque irréparable : lorsque le héros songe à se lancer dans la carrière littéraire, c'est pour constater que les seuls qui auraient pu comprendre ses œuvres, « par exemple [s]on père » (p. 247) sont malheureusement morts. Et comme Lala en Italie, c'est une femme : la mère, qui, en Belgique, semble édicter les décisions du trépas :

[E]n général à propos des êtres auxquels j'aurais le plus volontiers destiné ma confiance, offert le témoignage de ma fidélité et demandé un écho de la leur [...], ma mère, dans chacune de ses lettres, me répétait comme un leitmotiv : « Il est mort... Elle va mourir... Ils sont morts tous les deux... Ils ne se consolaient pas de la mort de Jacques... Elle est morte juste un an après lui. » (pp. 247-248)

Ainsi, que l'on soit à Rome ou à Liège, le pouvoir des femmes est constant. Ce n'est pas un hasard si l'on a donné à Geronima en le féminisant le prénom de son père. Partout de la sorte le territoire des mâles est colonisé par les femmes. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer un instant Sœur Caterina identifiant ses jurons favoris à des villes et prenant ainsi symboliquement possession du monde (p. 328), ou encore, plus modestement Pia, lorsque celle-ci s'approprie, pour la transformer en auberge, la villa de Sir Craven dont Jimmy vient d'hériter (p. 337).

#### L'ARBRE : DOUBLE VÉGÉTAL DU PÈRE

À la différence du notaire témoin de la scène, le héros se refuse cependant à interpréter les propos de sa future belle-mère comme une menace de spoliation. Il a pourtant eu, maintes fois, l'occasion de mesurer l'étendue du danger, ne serait-ce qu'à travers le traitement infligé à un élément symbolique entre tous : l'arbre, et notamment ce grand pin parasol qu'on voit dominer la via San Giovanni et comme monter la garde devant la demeure de Geronima. Dès son entrée en scène, l'élément végétal essentiel à la rêverie spatiale se caractérise par sa capacité à jaillir *virilement*. Il *surplombe* la rue et *tranche*, quoiqu'avec difficulté, sur le décor nocturne :

<sup>1</sup> « Je ne pense pas sans un bref serrement de cœur au chagrin qu'aurait eu mon père s'il avait prévu que je serais un jour mêlé à de telles aventures. Dire que le pauvre homme a dû se saigner aux quatre veines pour m'assurer une éducation !... » (pp. 13-14).

<sup>2</sup> Voir pp. 33-34, où est évoquée la complicité qui lie le personnage au curé de [la] paroisse », lequel vient « causer familièrement » avec lui.

Pia désigna [...] un grand arbre qui émergeait tout seul de derrière un mur et dressait dans le ciel, par-dessus la chaussée populeuse, sa couronne magnifique, presque invisible. C'était là qu'elle habitait. (p. 72)

Désigné sous le terme générique d'« arbre », le bon conifère apparaît tout d'abord comme un serviteur fidèle, protégeant sa maîtresse d'un « dais de feuillage » (*ibid.*). Puis son image se précise, il devient « pin parasol » et, par sa complicité avec le souffle céleste et créateur, impose aux femmes sa muette domination. Car alors, le « vent de la nuit se lèv[e] » (p. 84), lui fait balancer ses branches et, comme par magie, celles dont il protège la demeure s'effacent dans la nuit ou redeviennent des enfants :

Je me demandais quel avait été le visage de Geronima dans le premier moment où je l'avais aperçu [...] ; puis quand il s'était détourné vers celui de sa mère pour m'échapper aussitôt, happé par le vent qui soufflait sur les lampes des boutiques et balançait la cime du pin parasol au-dessus de la rue. (p. 76)

[D]ans un instant [le vent] [...] remuerait délicatement la couronne du pin parasol sur la via San Giovanni, sur le sommeil de Geronima, et le visage de l'enfant se dessina, précis et pur, sous mes paupières que mouillaient les premières larmes. (p. 84)

L'arbre s'impose manifestement comme une figure du père. Le désigner, c'est indiquer le lieu, la rue, dire le Nom. Il suffit par exemple qu'un journaliste stupide – et français ! –, prétendant évoquer un antifasciste sous couvert d'anonymat, mentionne « une cour délabrée dont un pin magnifique est l'unique ornement » (p. 141) pour que la police identifie sur-le-champ l'opposant et l'arrête. La simple vue du conifère ressuscite même parfois la présence physique du père. Ainsi, lorsque Jimmy lance à l'arbre son « addio Roma » en présence de Pia, il apprend de celle-ci que ce furent les dernières paroles du père de Geronima. Dans cette Rome où alternent les élans verticaux et les repos lascifs, la haute silhouette végétale s'offre donc comme le modèle de la puissance masculine par excellence. Le dôme de Saint-Pierre semble ainsi se pencher sur les hommes « avec la même modération que le pin parasol sur la via San Giovanni » (p. 113). L'arbre s'impose de ce fait comme une divinité tutélaire à laquelle on adresse chaque soir une fervente prière :

[J]e ne manquais jamais d'adresser un dernier salut au grand pin parasol qui resterait là toute la nuit, sentinelle géante et silencieuse de mon amour, à protéger leur sommeil. (p. 101)

Il est significatif toutefois que le seul personnage à se trouver physiquement identifié à l'arbre par sa « crinière de pin parasol » (p. 151) soit Orfeo, personnage tout droit tiré du *Baiser de Judas* :

[C'était] un jeune homme à chevelure épaisse, qui ressemblait comme un frère à celui que Giotto a placé au jardin des Oliviers juste en face du Sauveur, dans une fresque de l'Arena de Padoue, tandis que Judas embrasse son maître pour le trahir ; il ne lui manquait vraiment que la tunique vert amande et la hampe d'une torche entre les mains. (p. 132)

La réincarnation de ce figurant anonyme, membre de la troupe venue arrêter le Christ, marque le début du calvaire des mâles. Car les femmes ne vont plus tarder à apposer leurs empreintes sur le grand arbre solitaire. En voyant Geronima descendre l'escalier, parée pour la fête, Jimmy oublie tous les morts qui ont collaboré à cette apothéose du féminin : « le père disparu » (p. 169) qui fit don à sa fille de son unique bijou, l'« antifasciste décédé » (p. 168) dont la sœur offrit la pèlerine que porte à présent la belle. De sorte que le jeune homme en vient à négliger de « saluer le pin parasol qui, d'un geste désespéré, vers le ciel où m[eur]ent à la fois les *angélus* et la *lumière*, ten[d] au niveau des toits ensoleillés sa corbeille de verdure » (p. 169)<sup>1</sup>. Tout désormais est consommé. Quelques instants plus tard, le mausolée de Cæcilia Metella usurpera définitivement la forme du grand arbre :

[J]e voyais se découper devant moi, sur le ciel, une haute forme courbe et crénelée, compacte comme la touffe d'un de ces pins parasols qui émergeaient de loin en loin d'entre les arbres chétifs du bord de la route. C'était le tombeau de Cæcilia Metella. (p. 180)

Raison de plus pour voir les créneaux de l'édifice se changer en *merles*, en oiseaux de pierre. Car c'est bien par l'attention qu'elles portent au moindre volatile que les femmes expriment leur désir de prendre possession du pin. Grande protectrice d'animaux dont elle va défendre la cause jusque devant le pape, Lala multiplie un peu partout dans Rome des abris consacrés à la gent ailée. Elle en installe notamment sur le pin de la via San Giovanni – geste certes inutile, puisque le feuillage, de tout temps, abrite des « milliers d'oiseaux » (pp. 101 et 219), mais révélateur d'une volonté de marquer un territoire. De sorte que la marquise elle-même s'apparente à ses bêtes favorites : on la voit descendre dans la rue « comme un oiseau » (p. 164), et définir par ce biais un modèle que Geronima s'efforcera de suivre en laissant sa « main sautill[er] comme un oiseau » (p. 184).

Dès lors, conformément à l'organisation générale de l'espace romanesque, animaux et végétaux participent à une nouvelle série d'échanges entre l'Italie et la Belgique. Contemplant sa cité wallonne avec les yeux des ouvriers qu'elle a recueillis, la mère de Jimmy baptise « *piazza San Marco* »

<sup>1</sup> Je souligne ici les deux éléments qui rattachent l'arbre au principe divin de la verticalité céleste et lumineuse.

ce qui, à l'origine, était « la place Saint-Macle, centre de rassemblement des pigeons de la ville », de sorte que les ramiers belges se découvrent subitement « une humeur plus douce » (p. 235). À Rome, ces oiseaux du refoulement se manifestent sous une forme plus révélatrice encore. Si Jimmy en vient à faire l'amour avec la *puttana* de Fedele, c'est parce qu'il a été conduit vers l'ancienne prostituée belge par de curieux intermédiaires : des feuilles tourbillonnantes, tombées d'arbres aux essences étrangères à celles qui se rencontrent via Flaminia, des feuilles qu'on dirait de ce fait portées par le vent depuis la terre wallonne. Et le héros de songer à cette mère qui « certains matins d'automne, son balai à la main, rendait la liberté à quelque essaim de ces mêmes feuilles engourdies et grinçantes, qui s'étaient nuitamment terrées sur notre seuil. – Hirondelles qui annoncent l'hiver, disait ma mère » (*ibid.*). Véritables oiseaux végétaux, les feuilles mortes, qu'on voit progresser comme une « bête poursuivie » ou un « vol de papillons » (p. 214), ne font pas qu'inspirer un sentiment de nostalgie. Elles conduisent à l'élaboration d'une contre scène originale. Poussant le fils dans les bras d'un substitut de mère, elles l'incitent à commettre un dernier affront à l'encontre du père. Tandis que Fedele approche, sa femme, en vraie professionnelle, invite Jimmy à poursuivre jusqu'à l'orgasme. Fidèle, mais cocu, l'époux, à cet instant précis, ne conserve plus que de façon dérisoire ce rôle suprême de géniteur qui fait de lui un « ange de lumière » : il baptise, comme à contretemps, sa femme, laquelle de *puttana* anonyme devient la galante « Amaryllys » (p. 217). Comment ne pas voir dans cette scène l'exacte réduction d'une autre, plus ordinaire, mais à laquelle le narrateur ne prêtera attention qu'après le décès de Sir Craven ? Le baiser que Jimmy donne chaque soir à Geronima au pied du pin parasol, sous le regard de son mentor :

Elle m'ouvrait les bras, adossée à la grille contre laquelle je l'écrasais un peu. Quel trouble plaisir éprouvais-je à l'étreindre, lorsque mon ami était là, plus passionnément que d'habitude et non sans quelque ostentation ?

(pp. 339-340)

Or cette étreinte quotidienne annonce étrangement la mort du dandy anglais, puisqu'à l'instant où celui-ci feint d'enlever Lala, il le fait sous les yeux du héros promu, à son tour, au rang de simple spectateur, tandis que la marquise joue, quant à elle, un rôle initialement prévu pour Geronima... Ainsi ce que dit inlassablement le texte, ce que répètent l'espace et les différents lieux autour desquels celui-ci s'organise, c'est le sombre pouvoir de la Femme et l'inévitable déchéance des mâles.

Cette faculté qu'a l'ordre féminin d'occulter la puissance du père et de refouler le désir du Même peut évidemment se lire dans la perspective d'une rêverie homosexuelle. Ce n'est pas toutefois sur cet aspect, particulièrement évident, qu'on aimerait ici conclure, mais sur le renoncement à toute opposition tranchée entre des espaces masculins et féminins d'un côté, belges et italiens de l'autre. Et puisque l'arbre s'est révélé être une pierre de touche en ce domaine, il convient de prêter une attention toute particulière à ce propos singulier du héros :

Éloigné des choses qui m'avaient été autrefois familières, je ne l'étais pas moins de celles qui m'entouraient actuellement. Toutes me devenaient indifférentes. Comme un arbre flottant sur une rivière, aussi inexorablement séparé de la rive prochaine et changeante que de la lointaine terre natale, je gisais et me balançais dans une espèce de vide, toutes mes racines divisées et prêtes à s'agripper n'importe où, mais superficiellement. (pp. 212-213)

Le vertige vient ici d'un vide identitaire dont on retrouve la trace dans bien d'autres œuvres belges et qui s'exprime selon deux formules typiques : le métissage et le culte de l'entre-deux. Dès avant Charles de Coster, la Belgique, on le sait, a revendiqué un héritage double, flamand et wallon, nordique et latin, héritage qui, s'il s'est souvent traduit par l'hybridation du néerlandais et de l'espagnol, s'est volontiers manifesté à travers d'autres formes de mélanges, ceux notamment du Belge – de préférence flamand – et de l'Italien<sup>1</sup>. Par ailleurs, nombre de compatriotes de Curvers ont développé un véritable mythe de la frontière qui tend à les placer au sein d'un de ces espaces que Jean Ray décrivait avec raison comme *intercalaire*<sup>2</sup>. Tout le trajet de Jimmy consiste à côtoyer des mondes entre lesquels il ne parvient pas à

<sup>1</sup> Toute l'œuvre narrative de Gérard Prévoet est un exemple, parmi d'autres, du phénomène. On peut songer également à cette « Italie qui descendrait l'Escaut », dans le « Plat Pays » de Jacques Brel.

<sup>2</sup> Voir les travaux que l'auteur de ces lignes a consacrés à la question, et notamment : « Maigret et le passage de la ligne », dans *Les Écritures de Maigret*. Chiara Elefante éd. Bologne, Clueb, 1998, pp. 293-316 ; « Rosny aîné et le Pays des Sept Fleuves », dans *Belgique / Wallonie-Bruxelles, une histoire francophone*. Edmond Jouve et Simone Dreyfus éd. Paris, A.D.E.L.F., 1999, pp. 125-137 ; « Entre glace et tain : impasses, gorges et couloirs rayens », dans *Les Couloirs du fantastique*. Ana González Salvador éd. Bologne, Clueb, 1999, pp. 176-196 ; « Sacralisation et profanation dans *La Légende d'Ulenspiegel* », dans *Massoneria e cultura*. Licia Reggiani éd. Bologne, Clueb, 2000, pp. 201-225 ; « Entre pierres et feux : Paul Willems et l'eau des origines », dans *Paul Willems, l'enchanteur*. Fabrice van de Kerckhove éd. New York, Peter Lang, 2002, pp. 258-277 ; « Œdipe, Antigone, Diotime ou la bipolarisation de l'espace mythique », dans *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*. Marc Quaghebeur éd. Bruxelles, Labor-AML, « Archives du Futur », 2003, pp. 332-361 ; « Thiry nocturne ? », dans *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. Éric Lysøe et Peter Schnyder éd. Strasbourg, P.U.S., 2007, pp. 45-72.

choisir. D'un côté, le bar du premier *espresso* offert par Sir Craven dans la splendeur du soleil matinal ; de l'autre, le bar *notturmo*, inauguré en compagnie de Mme Muller, l'inoubliable – et très suisse – « amie des chats ». D'un côté encore, l'Italie claire et obscure, de l'autre la Belgique sombre mais miraculeusement illuminée par les mineurs du sud. Tout le récit se déroule de la sorte, comme sur le fil du rasoir, et le héros reste un perpétuel étranger, *il Transalpino*, – « on est toujours le Transalpin de quelqu'un » (p. 321) – perdu entre deux mondes, entre deux espaces. À l'image d'Alexis Curvers, peut-être. Car l'ouvrage, qui s'achève sur la mention de deux dates et de deux lieux : « Pérouse, 1949 – Tilff, 1956 », reproduit, jusque dans le paratexte, l'opposition structurelle qui fonde le récit. Et le second toponyme mérite qu'on s'y attarde. Associé à une très ancienne commune de la région liégeoise, le mot est d'origine celtique et désigne un lieu planté de tilleuls. D'autres arbres donc, ceux-là mêmes dont Jimmy a pu déplorer la disparition :

Je ne m'avisai pas sans étonnement, après bien des calculs, qu'un certain boulevard Hector-Vander-Vervaeckeren, fréquemment cité et photographié pour les accidents de circulation qui, chaque jour, éventraient son macadam et défrayaient la chronique, n'était autre que la charmante rue Notre-Dames-des-Trois-Tilleuls dont j'avais suivi si souvent les méandres en courant au collège, et dont le tracé capricieux et berceur ralentissait ma hâte et m'invitait à respirer une minute, à l'époque des examens d'été, le parfum des trois arbres en fleurs disposés là devant l'église comme un céleste bouquet. (p. 237)

Ainsi, le moindre élément chante la douleur de la disparition du père, la perte des racines ; le moindre élément rend les hommes particulièrement sensibles au règne végétal. Témoin Sir Craven penché sur la petite fleur blanche de la vie Giulia ou encore le héros qu'on voit, au terme du roman, surveiller « attentivement la croissance et béni[r] la floraison » d'un « rosier sauvage » (p. 355) poussant entre deux pierres du Forum...

Peu avant d'entreprendre, avec Marie Delcourt et Edgar Scaufaire, le voyage transalpin qui devait donner naissance à *Tempo di Roma*, Alexis Curvers faisait dire à l'une de ses héroïnes : « Je suis peut-être chez moi dans l'exil »<sup>1</sup>, formule que le père de la jeune femme transposait à sa manière en disant tout à la fois son rejet de l'origine et sa soumission aux règles de la filiation :

L'esprit de famille a toujours été mon fort. Je me sens incroyablement solidaire de tous les miens. Je les déteste, c'est entendu, mais ce sont les

<sup>1</sup> Alexis Curvers, *Ce vieil Œdipe*. Drame satyrique en 4 actes, en prose et en vers. Bruxelles, Visscher, « Le Rideau de Bruxelles », 1947, p. 49.

miens. Ils revivront mon histoire comme j'ai revécu celle de mon père. Heureusement ou non, peu importe ; telle est la condition de la continuité<sup>1</sup>.

C'est au théâtre que les personnages s'exprimaient de la sorte. Et la pièce qui contait déjà l'insupportable disparition du père dans le mystère féminin des enfers s'intitulait *Ce vieil Œdipe*. On y voyait Sophocle s'interroger, en prose et en vers, sur la dimension tragique ou comique de l'ouvrage, comme pour mieux nous installer une fois de plus entre deux mondes, à mi-chemin de la lumière cruelle et de l'ombre apaisante, quelque part, sans doute, entre la montagne mâle et la vallée femelle.

<sup>1</sup> *Idem*, p. 118.