TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

7 | 2009
Le faux

(Auto)portrait d'Annemarie Schwarzenbach :« *Lei così amata* » ou d'une manière de légender l'Histoire

Guido Furci

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/trans/316
DOI : 10.4000/trans.316
ISSN : 1778-3887

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique
Guido Furci, « (Auto)portrait d'Annemarie Schwarzenbach :*« Lei così amata »* ou d'une manière de légender l'Histoire », *TRANS-* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 06 février 2009, consulté le 13 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/trans/316 ; DOI : 10.4000/trans.316

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

(Auto)portrait d'Annemarie Schwarzenbach :« *Lei così amata* » ou d'une manière de légender l'Histoire

Guido Furci

1 Documentaliste et écrivain, Melania Mazzucco (née en 1966) publie ses premiers récits dès 1992, dans diverses revues littéraires ; en parallèle, elle collabore depuis 1995 à la rédaction de l'*Enciclopedia Italiana Treccani* (encore inachevée à ce jour).

2 Tous les romans de Melania Mazzucco s'inscrivent dans le genre du roman historique[1] ; c'est en particulier avec la publication de *Vita*, en 2003, que l'auteur s'impose sur la scène littéraire italienne et internationale. *Vita* narre l'histoire des ancêtres de Melania Mazzucco : au début du siècle, ceux-ci quittèrent leur terre natale, au sud de l'Italie, pour se rendre aux États-Unis. Étayé par une recherche documentaire approfondie, le roman repose donc sur des personnages et des faits réels ; cependant, Melania Mazzucco a parfois recours à la fiction pour pallier l'absence de certaines informations. *Vita* est donc le fruit d'un travail d'écrivain, mais aussi de documentaliste ; Melania Mazzucco reprend là un procédé déjà employé quelques années auparavant, dans la rédaction de son roman *Lei così amata* (*Elle tant aimée).*

3 *Lei così amata* s'inspire de la vie d'Annemarie Schwarzenbach. Née à Zurich en 1908, cette femme se révolta très tôt contre les mœurs policées de la haute société suisse dont elle était issue : dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, ce personnageambigu, fascinant et rebelle fréquentait soirées mondaines et cercles d'intellectuels, expérimentant avec les enfants de Thomas Mann la passion amoureuse, la création littéraire et les effets de la morphine. Tout à la fois écrivain, archéologue, journaliste, photographe, cette grande voyageuse parcourut inlassablement les pays d'Orient et tenta par tous les moyens de conquérir l'amour et la reconnaissance que lui refusaient les deux femmes de sa vie : Renée, sa mère, et Erika Mann, sa passion de jeunesse.

4 Bien que *Lei così amata* prenne la forme d'une biographie, le livre se révèle une sorte de récit romanesque, où la narration concernant la vie privée de la protagoniste alterne avec des passages purement fictionnels et des interventions de la part de l'auteur. Ces

dernières s'intègrent dans le récit principal par un simple procédé de juxtaposition qui permet à l'auteur de partager sa propre expérience de rédaction et de recherche avec le lecteur. Il en résulte une coexistence, visible tout au long du roman, entre l'intrigue principale et les réflexions qui l'accompagnent : Melania Mazzucco se fait ainsi historienne tout autant que romancière. Notre étude tendra à dépasser la contradiction apparemment inscrite dans ce double statut, à l'aide des théories développées par Jacques Rancière dans son livre *Le Partage du sensible*[2]. Pour celui-ci, en effet, la révolution esthétique survenue à l'âge romantique a rendu caduque la conception aristotélicienne d'un partage de l'histoire[3]. Aujourd'hui, faits historiques et fictions peuvent s'interpénétrer, grâce à « un régime d'indistinction tendancielle entre la raison des agencements descriptifs et narratifs de la fiction et ceux de la description et de l'interprétation des phénomènes du monde historique et social[4] ». On voit déjà se dessiner une composante commune au travail de l'historien et à celui du romancier : « Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité[5]. »

5 *Lei così amata* est organisé en trois parties, introduites par un bref prologue et suivies d'un épilogue et des remerciements.

6 Le prologue, intitulé « La caduta. 7 settembre 1942 », évoque la mort d'Annemarie, qui ne sera décrite que dans les toutes dernières pages du livre. À cette scène centrale succède une série d'autres scènes, qui sont comme autant de séquences cinématographiques. En effet, chacun de ces épisodes se déroule simultanément, mais en différents lieux ; la typographie ajoute à l'impression de « séquence », puisque les espaces blancs qui séparent les scènes créent un effet comparable à celui produit, au cinéma, par la technique du *montage parallèle*[6]. De la juxtaposition de ces séquences initiales naissent des images que les passages pris indépendamment les uns des autres n'auraient pu produire. Ainsi en va-t-il de l'analogie entre Annemarie et le poulain que tue Renée. Ce n'est que plus tard dans le roman, et grâce à une anecdote livrée par Melania Mazzucco, que le lecteur comprend la pertinence de ce rapprochement : le plus beau compliment que Renée eût jamais fait à sa fille fut en effet de la comparer à un cheval, animal pour lequel elle éprouvait plus de passion que pour le genre humain. Dès les premières lignes, le paradigme de la mort imminente rapproche donc Annemarie et le poulain, les fond quasiment dans une même figure et suggère par là même la responsabilité de la mère dans l'histoire malheureuse de sa fille, alors que les rapports entre la fille et la mère ne sont aucunement évoqués dans le prologue[7].

7 Par ailleurs, un tel procédé plonge d'emblée le lecteur au cœur du récit, qui commence ainsi *in medias res.* Il en résulte un rythme syncopé, signe d'une fuite inéluctable vers le dénouement d'une intrigue encore inconnue, si bien que le lecteur pressent, dès ces premières pages, que la narration ne sera qu'un vaste *flash-back*. Dès le début du roman, le destin des personnages est donc joué, et, au cours du récit, leur trajectoire sera toujours éclairée par ce dénouement entrevu dès l'incipit. Melania Mazzucco ne se contente pas de créer des personnages romanesques à partir d'individus réellement existants, elle en fait des personnages au destin tragique, au sens de la tragédie classique, où l'histoire de chacun semble scellée dans son nom. Les toutes premières lignes du prologue introduisent une telle équivalence entre nom et destin, en suggérant l'idée qu'une fois son nom retrouvé, Annemarie peut désormais mourir[8]. Ce passage prend donc la forme d'une épitaphe à la mémoire de la protagoniste du roman :

> In Africa, alcune tribù della foresta equatoriale ritengono che quando un malato guarisce deve cambiare nome, e prenderne uno nuovo. La persona malata è morta, e

> quella che è riemersa è un'altra. Ciò perché al nome resta attaccata l'identità di prima, con tutto quel che ne consegue : sfortuna, destino e così via. La guida di Molanda le aveva assicurato che i bianchi non credono a certe superstizioni. E così, da quando era tornata in Europa, dopo tanti smarrimenti – risanata, o soltanto liberata – lei aveva ritrovato il nome che era sempre stato il suo : Annemarie (p. 7)[9].

8 Quant aux trois parties du récit, elles suivent les vicissitudes de l'héroïne de façon chronologique. Leur structure est symétrique : chacune est divisée en quatre chapitres, dont les titres ont un caractère explicitement romanesque :

> PRIMA PARTE, L'apprendista della vita.
> 1. Una Mercedes bianca 2. Proprietà privata 3. Ciak : si gira 4. Un'onda di tenebra
> SECONDA PARTE, Su ogni spiaggia di questo mondo.
> 1. Camminare sull'acqua 2. Vagabonda 3. Un ragazzo di nome Claude 4. Sanatorium Europa
> TERZA PARTE, Io abiterò il mio nome.
> 1. Hotel Bellevue 2. Il ritorno del figliol prodigo 3. Riva del Congo 4. Ultimo lembo d'Africa[10]

9 Malgré la structure linéaire du récit, certains chapitres, dans la mesure où ils constituent des ensembles clos, pourraient aisément être considérés comme des nouvelles à part entière, autonomes par rapport au reste du roman. À ce propos, le chapitre « Riva del Congo » nous paraît particulièrement emblématique – on ne sera d'ailleurs pas étonné d'apprendre que c'est par là que Melania Mazzucco a débuté la rédaction de son roman[11]. Écrit « à la manière d'Annemarie[12] », « Riva del Congo » retrace un des derniers voyages de la protagoniste : le chapitre présente toutes les caractéristiques d'un véritable récit de voyage, et pourrait de ce fait être lu indépendamment du reste de l'œuvre. L'écriture procède par successions d'images. À la lecture de ce chapitre, il ressort comme l'impression que quelqu'un feuillette les pages d'un album photographique, et, ce faisant, nous dévoile les fragments d'une histoire à reconstituer.

10 Cette impression n'est pas injustifiée. En effet, au sein de l'épilogue du roman, on peut distinguer deux moments différents. Dans le premier, Melania Mazzucco prend la parole à la première personne et raconte ses voyages, notamment en Suisse, sur les traces d'Annemarie Schwarzenbach, à la recherche des lieux habités ou seulement traversés par la protagoniste. Ce faisant, elle reconstitue, plus qu'elle ne le retrouve véritablement, le décor dans lequel se déroule son roman. Si les choses ont changé, elle n'en devine pas moins, en filigrane, la présence d'Annemarie et de ses proches. Puis, dans un deuxième temps, elle décrit avec minutie les longs après-midi qu'elle a passés à la *Graphische Sammlung* de la *Zentralbibliothek* de Zurich à regarder tous les clichés de la famille pris par Renée. Elle s'attarde plus longuement sur certains, les décrit précisément, et, au-delà de l'image, de son apparente simplicité, cherche à retrouver les fils de chaque histoire, à faire parler les photographies. Ainsi, si les lieux sont emplis de la présence de ceux qui les ont habités, si les objets retiennent la trace de ceux qui les ont possédés, de la même manière, les visages figés sur le papier conservent l'empreinte de ce qu'ils ont vu, de ceux qui les ont vus voir[13].

11 Loin de constituer un appendice superflu, les remerciements, à la fin du roman, illustrent eux aussi la méthode de travail adoptée par l'auteur. Outre les institutions consultées et les personnes interrogées, Melania Mazzucco évoque également les instances auxquelles elle n'a pu s'adresser, mettant ainsi en exergue les passages de son œuvre où l'imagination et la création littéraire ont pu prendre largement le dessus sur son travail documentaire.

12 Elle cite notamment la correspondance de Claude Clarac, qu'elle n'a pu consulter, son neveu lui en refusant l'accès :

> [...] grazie a Monsieur Clarac che non mi ha fornito le lettere di Annemarie costringendomi a inventare pressoché del tutto il personaggio di suo zio Claude (p. 430)[14].

13 Il est intéressant de remarquer que dans l'édition française, cette phrase a tout simplement été supprimée. Sans doute est-ce là une intervention de l'éditeur pour ne pas froisser la personne en cause (dans la mesure où il s'agit d'un Français, plus susceptible donc d'accéder au livre dans sa traduction française et de se sentir stigmatisé).

14 Riche en épigraphes, le texte est marqué par de nombreuses insertions hétérodiégétiques.

15 Dans la première moitié du roman, lorsqu'elle évoque les correspondances ou autres documents privés (journal intime, brouillons, etc.) des personnages, Melania Mazzucco cite des extraits de lettres, indiquant systématiquement leur auteur, leur destinataire, parfois le contexte dans lequel ils ont été écrits. Elle emploie les guillemets dans tous les cas, montrant qu'il s'agit bien là de citations :

> « Il suo volto fresco era quello di un ragazzo. I suoi fluenti capelli biondo spento, tagliati corti, con la riga, potevano avere un luccichio chiarissimo, non dipendeva soltanto da come la luce cadeva su di loro : avevano la caratteristica che il loro colore poteva cambiare, ravvivarsi o spegnersi. La sua bocca era larga, infantile e grave, le labbra erano un po' ruvide e avevano la tendenza a screpolarsi, cosa che dava alla sua giovane bocca qualcosa di impacciato e inquietante. La parte più bella del suo viso era la fronte chiara, e la forma della nuca che, ampia e nobilmente sporgente, sembrava appartenere a un ragazzo ardito e ben fatto ». Così, con licenze poetiche e qualche trasporto, Klaus Mann descrive romanzescamente Annemarie.
> « Tutto in lei era straordinario, raro e nobile », scrisse un altro amico (p. 31)[15].
> Miro, Erika e Kläuschen si incontrano subito dopo il ritorno di lei dalla Persia. Il 5 novembre, Annemarie, che non ha ancora deciso di ricoverarsi, passa sull'altra riva del lago di Zurigo, va a salutare i Mann a Küsnacht e si ferma a pranzo con la famiglia – « in calzoni », nota cripticamente Thomas Mann. Il suo stato di dipendenza, rimasto indecifrabile a Claude, risulta invece lampante perfino a Thomas Mann, che commenta lapidario : « Miro, cara e morfinomane ». Il 9 novembre, Klaus annota : « Conversazione con Erika a proposito della droga. Mi mette in guardia in modo pressante, e sicuramente non infondato. Se non esistesse, vi sarei sprofondato di più o meglio, non sarei proprio. Miro è qui ». Annemarie infatti torna a prendere il tè con la famiglia Mann e si ferma a cena. Ma quando i genitori vanno a dormire, l'atmosfera in casa diventa un po' orgiastica, si beve champagne, ci si sbronza, si balla, e alla fine Klaus si inietta un'ampolla di morfina pura. Gli fa lo stesso effetto di un colpo di rivoltella. Il 14 Annemarie gli telefona : lo saluta, perché sta partendo per il soggiorno di disintossicazione alla clinica di Prangins. Klaus commenta : « La povera, cara, talmente minacciata. Vorrei davvero avere dei legami più profondi con lei, ma a tutto il resto si aggiunge il fatto che è sorprendentemente poco affidabile dal punto di vista umano, o piuttosto, che è inafferrabile » (p. 179-180)[16].

16 Au cours du roman, pourtant, ces références se font de moins en moins précises ; les guillemets tendent à disparaître, si bien que l'on en vient à se demander où s'arrête la citation, où commence la réécriture :

> Così, a poco a poco, più loro parlavano, più Annemarie si sentiva chiamata a rispondere non tanto a quei militari estranei, troppo ligi agli ordini e al dovere per concepire una vita come la sua, ma al tribunale della sua coscienza : e si rendeva conto che quel che si stava processando nella stanzetta della Gendarmerie non era il suo presente – in cui era davvero pura, davvero innocente – ma tutta la sua vita. E

> la sua vita era una sequela di viltà e fallimenti, fughe ed errori – e di quella non era innocente. La mia irrequietezza, la mia paura della ripetizione, della monotonia, della sazietà, non mi ha mai consentito di indugiare in un luogo. Non sono stata fedele ai miei amici, né all'amore, né alle mie idee, non a un'occupazione e nemmeno alla scrittura. Volevo sfuggire alla solitudine e non ho cercato altro (p. 324)[17].

17 On remarquera que le récit passe brutalement de la troisième à la première personne : Melania Mazzucco s'exprime au discours indirect libre, tout en utilisant des extraits des écrits d'Annemarie : on assiste ici à une mise en abyme du procédé de la citation. Il s'agit là d'une pratique que l'on retrouve dans d'autres œuvres de l'auteur, comme par exemple *Il bacio della Medusa* (1996) et *La camera di Baltus* (1998).

18 Un deuxième type de citations, les citations littéraires, qui traversent tout le roman et enrichissent le texte de niveaux de lecture supplémentaires, sont toujours isolées du récit lui-même par la typographie. Situées en tête des chapitres cruciaux et imprimées en caractères plus petits que d'ordinaire, elles assurent la double fonction d'annoncer le contenu des pages suivantes et de fournir une trame de lecture, en mettant en parallèle le parcours existentiel d'Annemarie et celui des écrivains cités. Un tel procédé contient une part certaine d'arbitraire et, *in fine*, éclaircit plus le paysage littéraire de Melania Mazzucco qu'il ne dessine la trajectoire singulière de l'héroïne. Ainsi la citation de Saint-John Perse[18], qui ouvre la deuxième partie du roman et dont est tiré le titre de la troisième, ne se justifie que par la condition d'exilé qui est celle du poète autant que d'Annemarie ; l'exil ici ne se résume pas à un statut géographique, mais constitue un état d'âme et, plus profondément, une façon d'être au monde.

19 Si le roman, dans son développement, est presque exclusivement centré sur la figure d'Annemarie, le récit fait néanmoins entendre différentes tonalités : indirect libre lorsqu'il rapporte les pensées de la protagoniste, le discours se fait plus neutre lorsqu'il se concentre sur les autres personnages. C'est pourquoi il semble essentiel de s'attacher à l'étude de cette parole particulière qui est celle du narrateur, et que nous appellerons « voix ».

20 Tout narrateur est défini par la distance qu'il entretient avec son récit et qui est fonction à la fois de l'information dont il dispose, et de la déformation qu'il lui fait subir au cours de la narration. La subjectivité narratoriale est donc inévitable. Elle se repère notamment dans l'organisation du temps qui est à l'œuvre dans le récit : le narrateur révèle sa présence dans le rapport de simultanéité ou d'ultériorité qu'il entretient avec les faits qu'il raconte. La subjectivité de l'énonciation peut également être modale, et se manifester dans l'appréciation qui est faite par le narrateur des événements relatés. Ainsi s'instaure la différence, explicitée par Genette dans ses *Discours du Récit*, entre deux éléments, souvent confondus à tort par les études théoriques sur la technique du roman : le « mode » (Qui est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? Appartient-il ou non à la diégèse ?) et la « voix » (Qui parle ? Qui perçoit ?). Partant de cette distinction, Genette admet comme légitime une typologie des « situations narratives » fondée à la fois sur les circonstances de « mode » et de « voix » : « [...] mais la confusion courante, et parfois grossière, entre mode et voix, focalisation et narration est une chose ; autre chose est la mise en relation du mode et de la voix dans la notion plus complexe (synthétique) de *situation narrative*[19]. »

21 Concernant la focalisation, Genette adopte une division tripartite[20] : la focalisation zéro ou omniscience du narrateur, la focalisation interne ou délégation de la perception à un

personnage, et la focalisation externe qui correspond à une vision aussi neutre que possible. Cette dernière a notamment été explorée par l'école béhavioriste américaine, dont l'objet d'étude est le comportement et non la conscience.

22 Dans cette classification, le narrateur occupe un rôle prépondérant : c'est lui en effet qui détermine le régime, homodiégétique ou hétérodiégétique, et la focalisation (zéro, externe ou interne) du récit dans son intégralité.

23 Le récit de Melania Mazzucco correspond ici à une situation narrative de type essentiellement « hétérodiégétique » (le récit est effectué à la troisième personne, à l'exception des passages où Melania Mazzucco prend la parole en son nom propre) ; mais on observe que ce récit hétérodiégétique penche fréquemment du côté d'une forme de focalisation interne, par laquelle sont expliqués les pensées, émotions et sentiments des personnages qui peuplent l'univers narratif du livre.

24 Ces personnages ont tous réellement existé et l'auteur s'attache à relater certains détails de leur biographie. Si d'aucuns ont pu qualifier ce roman de « roman psychologique », on prendra soin de ne pas pour autant en occulter la dimension historique[21]. De fait, en se montrant attentive aux pensées des protagonistes, Melania Mazzucco retrace leur histoire individuelle et, *a fortiori*, redessine toute une époque. À cet égard, notons que si le contexte historique ne fait à aucun moment l'objet d'une analyse particulière, Melania Mazzucco, lorsqu'elle dépeint l'entourage familial d'Annemarie, dénonce de manière allusive le soutien apporté au nazisme par la bourgeoisie suisse bien pensante et conservatrice[22]. De même, lorsqu'elle décrit les voyages d'Annemarie en Orient, l'auteur ne tait rien du comportement arrogant des colons européens dans ces pays, leur attitude suffisante et leur certitude d'incarner la civilisation.

25 La dimension historique du roman est d'autant moins à négliger que *Lei così amata* se situe dans la tradition canonique du roman historique italien, connu de Melania Mazzucco à travers la lecture d'écrivains tels que Giovanni Verga, Federico De Roberto ou, plus récemment, Giuseppe Tomasi di Lampedusa et Vincenzo Consolo. Par ailleurs, *Lei così amata* s'inscrit dans le genre littéraire de la biographie féminine[23].

26 À cette dimension à la fois historique et biographique vient s'ajouter le caractère fictionnel de l'ouvrage. Si Melania Mazzucco n'omet rien des contradictions qui animent son héroïne, elle cherche cependant dans son parcours une cohérence, un fil conducteur qui puisse la guider dans son récit[24].

27 Fortement marquée par la figure d'Annemarie Schwarzenbach en tant que combattante antifasciste, Melania Mazzucco puise son inspiration dans les ouvrages de Dominique Laure Miermont et de Nicole Müller[25], qui commencent à être diffusés en Italie à partir de la fin des années 1990, peu de temps avant la parution de *Lei così amata*. Nombre de similitudes – qu'il s'agisse du style, des éléments paratextuels, des anecdotes rapportées à propos d'Annemarie, etc. – nous laissent à penser que Melania Mazzucco a pris connaissance des études de Dominique Laure Miermont et de Nicole Müller, et s'en est largement inspirée pour son propre travail[26]. Parmi ces similitudes, remarquons un usage analogue des épigraphes chez les trois auteurs. Placées en tête des chapitres, elles ont pour but d'en introduire le contenu ; mais elles trahissent également une part certaine d'arbitraire, chez Melania Mazzucco comme chez Dominique Laure Miermont et Nicole Müller. De fait, lorsque Melania Mazzucco choisit de citer un poème de Rainer Maria Rilke, « Elle, tant aimée » – poème qui donnera d'ailleurs son titre à l'ouvrage –, elle instrumentalise cette citation pour la transformer en dédicace à Annemarie, alors même

que Rilke lui est antérieur d'une génération. Le portrait que Dominique Laure Miermont et Nicole Müller dressent d'Annemarie est lui aussi empreint de subjectivité, comme en témoigne le choix – discutable – des photographies qui illustrent leurs divers ouvrages : les deux femmes ont privilégié les photos représentant une Annemarie androgyne et aventurière, rejetant à dessein des images de facture plus classique, où la féminité d'Annemarie transparaît de façon plus évidente. Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ont ainsi orienté leurs travaux de façon à faire d'Annemarie le parangon de la révoltée anticonformiste, une femme libre, assumant et même revendiquant son homosexualité, voyageant seule et prétendant vivre de son écriture, dans un contexte largement marqué par le conservatisme bourgeois. Toutefois, s'il est incontestable qu'Annemarie possédait ces traits de caractère, elle n'en demeurait pas moins une enfant de la haute société, enfermée dans un carcan de valeurs morales dont il lui était difficile de se libérer, et qui s'appuyait plus, pour sa subsistance, sur la fortune paternelle que sur ses succès d'écrivain.

28 Melania Mazzucco, Dominique Laure Miermont et Nicole Müller font toutes trois preuve de subjectivité dans le portrait qu'elles dressent d'Annemarie[27]. Leurs ouvrages constituent dès lors moins des biographies à valeur scientifique qu'ils ne revêtent un caractère d'hommage.

29 Le dialogue que Melania Mazzucco instaure, à la fin de *Lei così amata*, entre Annemarie et elle-même est emblématique d'une telle démarche : l'héroïne y est qualifiée d'« ange de la sévérité » et implorée par l'écrivain :

> Oh, angelo della severità
> non sono un truffatore
> e non domando niente.
> Vorrei incontrare di nuovo i tuoi occhi severi
> che tu da lungo tempo hai rivolto altrove
> e la pietà, angelo, arriva troppo tardi
> ma dal mare di foreste dove anche le fiere selvagge
> tacciono, dai deserti che il mare di fiamme del sole
> non devasta più,
> con passo leggero e intatto
> tu ritornerai e ci abbracceremo
> fraternamente (p. 430)[28].

30 En instrumentalisant la figure d'Annemarie Schwarzenbach, Melania Mazzucco, Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ont effectué une même démarche. Cette opération est toutefois motivée par des choix différents, et mise au service de divers objectifs. Ainsi, Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ont insisté sur le caractère novateur de leur ouvrage, Annemarie Schwarzenbach n'étant que peu connue en France avant qu'elles ne décident d'en faire le sujet de leurs travaux. De là à dire que la volonté de se pencher sur le cas de cette femme trahit une forme d'orgueil de la part des deux auteurs, il n'y a qu'un pas : écrire sur la pionnière anticonformiste qu'était Annemarie, c'est sans doute être soi-même un peu anticonformiste...

31 Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ont délibérément occulté des chapitres entiers de la vie d'Annemarie, notamment ses séjours en hôpital psychiatrique. Ce sont précisément ces périodes que Melania Mazzucco a, pour sa part, placées au cœur de son roman. Le thème des troubles mentaux est en effet récurrent dans son œuvre ; dans le cas de *Lei così amata*, il confère sa dimension romanesque à l'ouvrage et fait d'Annemarie Schwarzenbach la nouvelle représentation d'un idéal féminin, que l'auteur ne cesse de

remodeler et de compléter au cours de ses romans – bien que chacun d'eux mette en scène des femmes différentes, vivant en divers lieux et diverses époques.

32 Qu'il s'agisse de Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ou de Melania Mazzucco, une démarche similaire aboutit donc à deux résultats différents. Si les trois auteurs ont en commun d'avoir employé des sources documentaires historiques – correspondance, photographies ou encore articles de journaux[29] –, on objectera cependant que privilégier l'une de ces sources au détriment des autres équivaut à effectuer un choix, forcément partial[30].

33 Comment dès lors concilier cette subjectivité avec l'exigence de vraisemblance et le souci de vérité propres à toute reconstitution historique ?

34 Tout comme l'historien, le romancier historique s'appuie sur diverses sources documentaires pour étayer son travail. Ici toutefois s'arrête la comparaison : de fait, là où, en théorie, le travail d'archive et de recherche mène l'historien à relater les faits de la façon la plus objective qui soit[31], le romancier historique est soumis à un statut narratif différent : la dramatisation de l'Histoire, la psychologie des personnages de son œuvre et la nécessité de lier cadre externe de référence (la réalité) et cadre interne de référence (le personnage de fiction) lui imposent un usage spécifique des supports documentaires[32].

35 De fait, Melania Mazzucco classe et compile ses recherches pour les employer de deux façons différentes au cours de son roman : leur usage peut être explicite (il s'agit alors de rappels de faits historiques – dates, lieux – qui installeront l'arrière-plan de l'action) ou implicite (l'auteur se contente de faire allusion aux événements). La frontière entre usage implicite et usage explicite est parfois ténue : on ne sait où s'arrête l'Histoire, où commence sa mise en fiction dramatique. C'est ainsi l'emploi de sources historiques avérées qui, paradoxalement, confère son caractère romanesque à *Lei così amata*. Cela est valable, qu'il s'agisse de faits concernant des personnes anonymes (comme par exemple les ancêtres d'Annemarie Schwarzenbach), ou de figures historiques plus illustres. Melania Mazzucco utilise les documents dont elle dispose de façon d'autant plus indirecte qu'elle choisit de se pencher non sur une personnalité connue – Thomas Mann –, mais sur l'entourage de cette personnalité – les enfants de Thomas Mann. Ayant vécu dans l'ombre de leur père, ces derniers occupent une place secondaire sur la scène historique : libre à l'auteur de leur inventer un destin, sans pour autant interférer avec les quelques informations dont le public dispose à leur sujet. Le roman de Melania Mazzucco semble ainsi être moins un travail sur l'Histoire elle-même que, par une mise en abyme, le fruit d'une réflexion sur l'Histoire. L'auteur a redécouvert des figures oubliées du passé et s'est passionnée pour elles, au point d'avoir voulu retracer leur vie – la « rembobiner », déclare-t-elle à la fin de son ouvrage – et la faire découvrir à un large public[33].

36 Si la vie des personnages y est quelque peu modifiée en fonction de la place qu'ils occupent dans le récit principal, il n'en reste pas moins que tout roman historique est porteur, sinon de vérité, du moins d'un certain degré de vraisemblance. On peut ainsi déceler dans *Lei così amata* les marques d'un réalisme évident. Les « effets de réel » tels que Barthes les a définis[34] sont présents tout au long du texte : ainsi, au début du roman, lorsqu'Annemarie revient passer Noël dans la maison familiale, Melania Mazzucco s'attarde longuement sur l'atmosphère qui règne dans la demeure :

> L'abete, tagliato da poco e sistemato soltanto adesso dalla servitù nella sala da musica, fra il pianoforte a coda e il divano, profumava ancora di resina. Alle quattro del pomeriggio, a poche ore dal grande ricevimento di Natale, mentre la casa già ferveva di preparativi, e nei corridoi era tutto un inseguirsi di ordini concitati, le

> luci, le palle di vetro e i festoni ornamentali erano ancora nella cassa appena tirata giù dalla soffitta : l'addobbo dell'albero procedeva con inaccettabile ritardo (p. 25)[35].

37 Cette description, de prime abord insignifiante[36], possède en réalité son importance : l'abondance d'assonances et d'allitérations (« *s*iste*m*at*o* sol*t*an*t*o ade*ss*o », « un *i*nse*gu*i*rs*i d *i* ord*ini* conc*i*tat*i* ») ainsi que le rythme syncopé de la phrase participent à faire de la scène un véritable tableau animé[37], susceptible d'être assimilé à un exemple d'hypotypose.

38 Le réalisme psychologique est également à l'œuvre à travers l'expression des troubles intérieurs des personnages : ainsi le discours indirect libre fait entendre la voix d'Annemarie, revenue en Suisse pour y passer les fêtes :

> In un certo senso Annemarie era davvero contenta di essere a Bocken. Perché Bocken era il paradiso privato della sua famiglia – una casa grande quanto un castello in una tenuta grande quanto un feudo, perché alla fine la vita da ex studentessa fresca di laurea, transumante fra camere estranee che non potevano paragonarsi neanche lontanamente alla sua, tanto più calda, confortevole e familiare, era entusiasmante quanto faticosa. Così era rassicurante trovarsi d'un tratto nella sala da musica, a Bocken, ad addobbare l'albero di Natale con Hasi, come se niente fosse successo, provando a recitare ancora la parte della brava figlia che le si addiceva sempre meno (p. 25-26)[38].

39 Ce réalisme psychologique, présent tout au long de l'œuvre, apporte une nouvelle touche de couleur au tableau : transporté au cœur de cette agitation fébrile, et témoin des pensées les plus intimes des personnages, le lecteur a ainsi l'impression de se trouver lui-même au pied du sapin.

40 Si le texte de *Lei così amata* constitue une réflexion sur l'Histoire, il possède également une dimension métalittéraire : en partie autobiographique, il est, pour Melania Mazzucco, l'occasion de réfléchir à l'acte d'écrire en lui-même. L'autobiographie[39] implique en effet la mise en fiction d'une expérience personnelle : mais, dès lors que le temps de la narration (le souvenir) diffère du temps de l'énonciation (l'écriture du souvenir), se pose là aussi le problème de la vérité : comment écrire le souvenir sans être tenté dans le même temps de le reformuler, de l'interpréter ? On pourrait même se demander s'il n'existe pas un risque d'*inventer* le souvenir : lorsque Melania Mazzucco déclare qu'elle a parcouru à vélo le chemin qu'Annemarie Schwarzenbach elle-même avait emprunté peu avant sa mort[40], s'agit-il de la réalité (c'est-à-dire ce que Melania Mazzucco a fait) ou de sa mise en fiction (c'est-à-dire ce qu'elle *aurait pu* faire) ?

41 C'est à la parole seule de l'écrivain que le lecteur peut se fier, et c'est là que réside tout l'enjeu du pacte littéraire : le lecteur de roman accepte d'entrer dans un univers qui, s'il n'est pas tout à fait conforme à la réalité historique telle qu'on la suppose, n'en est pas moins cohérent – et qui, par une parole littéraire performative, existe dès lors qu'il est mis en mots[41].

42 Dans cette perspective, le lecteur ne peut se contenter de lire : il doit participer activement à la reconstitution d'un sens qui n'est jamais donné autrement que dans la démarche narrative elle-même. Melania Mazzucco, en revisitant l'Histoire, effectue, en littérature, la même démarche que Laure Bernard attribue à Chris Marker dans le domaine cinématographique[42] :

> Chris Marker propose, par le cinéma, une Histoire légendée, dans le double sens de la légende : une Histoire commentée, analysée, une lecture possible de l'Histoire (comme la légende photographique oriente la lecture de l'image) ; mais aussi une

> Histoire inscrite dans le champ cinématographique, et indissociable de la mémoire et de l'imaginaire (récits, fictions, mythes, mais aussi inconscient).
> Légender : c'est le travail d'analyse des images de l'Histoire qui ponctue le cinéma de Marker, au moyen du commentaire et du mode de reprise de l'image (cadre en forme de cercle, ralenti, arrêt). C'est aussi un tissage de « fictions » et d'évocations qui visent, comme l'énigme, à une vérité dite autrement[43].

43 À son tour, Melania Mazzucco « légende » l'Histoire, en proposant un portrait d'Annemarie Schwarzenbach à mi-chemin entre fiction et réalité. « Le réel doit être fictionné pour être pensé », dirait Jacques Rancière[44], remettant en cause à la fois la dichotomie réalité/fiction et le couple ordinairement antinomique vrai/faux. En ce sens, la fidélité à l'Histoire s'accompagne, dans *Lei così amata*, d'une fidélité aux histoires : les faits et les personnages sont éclairés par une nouvelle lecture – une lecture « possible », parmi d'autres, parce que l'important n'est plus de les décrire tels qu'ils ont été, mais tels qu'ils *auraient pu* être.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n° 4.

—, 1982, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

Benamara, Khelifa, 2005, *Isabelle Eberhardt et l'Algérie*, Alger, Berzach.

Bernard, Laure, 2007, « Légender l'Histoire », *Éclipses. Chris Marker – Voyages en [immémoire]*, n° 40.

Charles-Roux, Edmonde, 2003, *Isabelle du désert*, Paris, Grasset.

Delacour, Marie-Odile, Huleu, Jean-René, 1986, *Sables : le roman de la vie d'Isabelle Eberhardt*,Paris, Liana Levi.

Di Nicola, Laura, 2001, *Il romanzo come genere aperto :* Lei così amata *di Melania Mazzucco*, « Narrativa », n° 20/21, Paris, CRIX, juin.

Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

Jost, Hans-Ulrich, 1999, *Le Salaire des neutres*, Paris, Denoël.

Kermode, Franck, 1966, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press.

Lejeune, Philippe, 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Mancuso, Mariarosa, 2000, « Una penna rossa per segnare gli errori », *Il Corriere della Sera*, Milano, 16 avril.

Marcel, Martin, 2001, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf.

Meienberg, Niklaus, 1987, *Die Welt als Wille & Wahn*, Zurich, Limmat Verlag.

Miermont, Dominique Laure, Müller, Nicole, 1988, „Der untröstliche Engel und La Clef des Champs", *Zündschrift*, Zurich.

—, 1989, *L'Ange Inconsolable. Une biographie d'Annemarie Schwarzenbach*, Paris, Lieu Commun.

Orlando, Francesco, 1994, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Turin, Einaudi.

—, 1998, *L'intimità e la storia*, Turin, Einaudi.

Peirce, Charles, 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.

Ranciere Jacques, 2000, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

Reid, Martin, *Présentation*, *in* Eberhardt, Isabelle, 2008, *Amours nomades*, Paris, Gallimard.

Schwarzenbach, Alexis, 2004, *Die Geborene. Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie*, Zurich, Scheidegger & Spiess.

—, 2008, *Ein gebrochener Engel. Das Leben der Annemarie Schwarzenbach*, Zurich, Rolf Heyne.

Semin, Didier, 1988, *Boltanski*, Paris, Art Press.

Vittori, Maria Vittoria, 2000, « Una terrorista dei sentimenti », *Leggendaria*, 1er avril.

Ziegler, Jean, 1997, *La Suisse, l'or et les morts*, Paris, Seuil.

NOTES

1. *Il bacio della Medusa*, Milan, Baldini & Castoldi, 1996 ; *La camera di Baltus*, Milan, Baldini & Castoldi, 1998 ; *Lei così amata*, Milan, Rizzoli, 2000 ; *Vita*, Milan, Rizzoli, 2003 ; *Un giorno perfetto*, Milan, Rizzoli, 2005 ; *La lunga attesa dell'angelo*, Milan, Rizzoli, 2008.
Dans tous ces romans historiques, la reconstitution du passé est mise au service d'une meilleure compréhension du présent. Entre autres, dans son avant-dernier ouvrage, *Un giorno perfetto* (paru en 2005), Melania Mazzucco revient sur des événements se déroulant en 2001-2002 : le passé de la narration est ici tellement proche du présent de la publication qu'il en vient à se confondre avec lui : présent et passé deviennent dès lors métaphore l'un de l'autre.
2. Jacques Rancière, 2000.
3. Aristote oppose en effet l'histoire des historiens, « condamnée à présenter les événements selon leur désordre empirique », et l'histoire des poètes, qui lui est supérieure puisqu'elle « donne une logique causale à un agencement d'événements » pour créer la fiction (*ibid.* p. 56).
4. *Ibid.* p. 58.
5. *Ibid.* p. 61.
6. Consistant à accoler deux séquences indépendantes afin de proposer, à travers leur juxtaposition, une signification différente de celle des deux séquences considérées dans leur individualité, le montage cinématographique peut exercer une fonction syntaxique, sémantique ou rythmique. Le *montage parallèle* est untype particulier d'alternance de plans ou de séquences n'offrant pas nécessairement de lien de simultanéité ou de causalité entre eux. Il est davantage l'expression d'une mise en rapport logique ou sémantique entre deux termes qui, le plus souvent, ne sont pas destinés à être rapprochés, puisqu'ils appartiennent à des temps et/ou des espaces différents. Déterminé à la fois par le contenu et par le sens explicite ou implicite de la scène, le *montage parallèle* sert souvent des figures de style comme la similitude, la métaphore ou l'opposition. (Cf. Marcel Martin, 2001.)
7. La relation qui existait entre Annemarie et sa mère fait l'objet d'une étude approfondie dans Alexis Schwarzenbach, 2004 et Alexis Schwarzenbach, 2008
8. Au cours de ses voyages au Moyen-Orient et en Afrique, Annemarie est « rebaptisée » à plusieurs reprises par les habitants ; cet abandon de son nom originel est comparable à une fuite hors d'elle-même ; ce n'est qu'à son retour en Suisse qu'Annemarie reprendra son nom véritable, et pourra ainsi accomplir pleinement la destinée qui semble être la sienne.

9. « En Afrique, pour quelques tribus de la forêt équatoriale, un malade guéri doit changer de nom et en prendre un nouveau. Le malade est mort, et celui qui s'en revient est un autre. Cela parce que son identité précédente demeure attachée à son nom, avec tout ce que cela suppose : malchance, destin et ainsi de suite. Le guide de Molanda lui avait assuré que les Blancs ne partageaient pas certaines suppositions. Et ainsi, depuis qu'elle était revenue en Europe, après tant d'égarements – remise sur pied et finalement libérée –, elle avait retrouvé le nom qui avait toujours été le sien : Annemarie » (p. 7). (Pour cette citation et celles qui suivront, les extraits sont tirés de Melania Mazzucco, *Lei così amata*, Milan, Rizzoli, 2000 ; les traductions françaises sont toujours celles de Philippe Di Meo, Paris, Flammarion, 2006.)

10. Première partie, *L'apprentie de la vie* : 1. Une Mercedes blanche 2. Propriété privée 3. Silence : on tourne 4. Une vague de ténèbres ; DEUXIÈME PARTIE, *Sur toutes grèves de ce monde* : 1. Marcher sur l'eau 2. Vagabonde 3. Un garçon prénommé Claude 4. Sanatorium Europe ; TROISIÈME PARTIE, *J'habiterai mon nom* : 1. Hotel Bellevue 2. Le retour du fils prodigue 3. Sur les bords du Congo 4. Le dernier lambeau de terre africaine.

11. *« L'autrice – dichiara lei stessa – ha cominciato scrivendo il capitolo sul Congo, della Terza Parte »* (« L'écrivain, comme elle l'affirme elle-même, a débuté la rédaction de son roman par le chapitre sur le Congo, de la troisième partie », [nous traduisons], Laura Di Nicola, juin 2001, p. 41 ; sur ce point, voir aussi Mariarosa Mancuso, 16 avril 2000).

12. *« Centinaia di fogli strappati rabbiosamente coprivano il pavimento della camera di Annemarie. Quando si allontanava per le sue rituali passeggiate, Laura si affrettava a recuperarli, e con pazienza cercava di decifrarli, perché non le era permesso leggere altro. Non conosceva il tedesco e non capiva di cosa parlasse il libro della sua amica :* le pagine erano fittissime – un intarsio di parole, senza a capo. » (p. 348.) ; « Des centaines de feuilles arrachées rageusement recouvraient le sol de la chambre d'Annemarie. Lorsqu'elle s'éloignait pour ses promenades habituelles, Laura se hâtait de les récupérer, avec patience cherchait à les déchiffrer, parce qu'il ne lui était pas permis de lire autre chose. Elle ne savait pas l'allemand et elle ne comprenait pas de quoi le livre de son amie parlait : *les pages étaient serrées – une marqueterie de mots, sans alinéa*. » (p. 490.) [mes italiques.]

13. « Dans la terminologie de Peirce (cf. Charles Peirce, 1978), le signe se répartit d'abord en trois catégories : l'*indice* ou index, qui a valeur de signe par sa contiguïté physique avec la réalité qui l'engendre [...] ; l'icône, qui a avec ce qu'elle représente des points communs, des liens de ressemblance ; enfin, le symbole, qui signifie par le truchement d'un code. La photographie emprunte aux trois catégories, mais c'est son caractère *indiciel* qui fait sa spécificité au sein des divers modes de représentation : la photographie est une trace parce qu'elle est le résultat d'un processus physique, l'impression de la lumière sur un film sensible. Quelle que soit la part symbolique qui advient par l'objectif, le cadrage, la mise en scène et le tirage, on ne peut lui retirer que *ce qu'elle montre a été* : c'est cette présence muette d'une réalité non codée qui fascine Roland Barthes dans la photographie (cf. Roland Barthes, 1964), cette faculté de nous donner le réel dans le temps de l'imaginaire [...] Cette présence muette est comme un vide dans le signe, qui appelle le complément d'un texte, ou en tout cas d'indications pragmatiques susceptibles de cristalliser un sens. » (Didier Semin, 1988, p. 35.)

14. « Je remercie Monsieur Clarac qui ne m'a pas fourni les lettres d'Annemarie, m'obligeant ainsi à inventer presque complètement le personnage de son oncle Claude. » (nous traduisons.)

15. « Son visage frais était celui d'un garçon. Ses cheveux souples, d'un blond terne, coupés court avec une raie, pouvaient avoir un miroitement très clair, quelle que soit la manière dont la lumière tombait sur eux : leur couleur était susceptible de changer, se raviver ou s'éteindre. Sa bouche était large, infantile et grave, ses lèvres étaient un peu rugueuses, et elles avaient tendance à se gercer, chose qui donnait à sa jeune bouche quelque chose d'embarrassé et d'inquiétant. La partie la plus belle de son visage était son front clair, et la forme de sa nuque qui, longue, et noblement creusée, semblait appartenir à un garçon audacieux et bien fait. » Ainsi Klaus Mann décrit-il Annemarie, en romançant, en recourant à des licences poétiques et à un

certain élan passionné. « Chez elle, tout était extraordinaire, rare et noble », écrivit un autre de ses amis (p. 40).

16. « Miro, Erika et Kläuschen se retrouvent aussitôt après son retour de Perse. Le 5 novembre 1935, Annemarie, qui n'a pas encore décidé de se faire hospitaliser, passe sur l'autre rive du lac de Zurich, elle va saluer les Mann à Küsnacht et dîne avec la famille – "en pantalon", écrit de manière cryptique Thomas Mann, qui commente, lapidaire : "Miro, si chère et morphinomane". Le 9 novembre, Klaus note : "Conversation avec Erika à propos de la drogue. Elle me met en garde de manière pressante et sûrement infondée. Si elle n'existait pas, j'y aurais sombré davantage et mieux, je n'existerais vraiment pas. Miro est ici." Annemarie revient en effet prendre le thé avec la famille Mann et finit par dîner en leur compagnie. Cependant, lorsque les parents vont se coucher, à la maison, l'atmosphère devient un peu orgiaque, on boit du champagne, on se saoule, on danse, et à la fin, Klaus s'injecte une ampoule de morphine pure. Elle fait sur lui le même effet qu'un *coup de revolver*. Le 14, Annemarie lui téléphone : elle le salue, parce qu'elle est sur le point de partir pour une cure de désintoxication dans la clinique du professeur Forel à Prangins. Klaus commente : "La pauvre, la si chère, la tellement menacée. Je voudrais vraiment avoir des liens plus profonds avec elle, mais à tout le reste s'ajoute le fait qu'elle soit étonnamment peu fiable du point de vue humain ou plutôt, qu'elle est insaisissable." » (p. 250.)

17. « Ainsi, petit à petit, plus ils parlaient, plus Annemarie sentait devoir répondre non pas tant à ces militaires étrangers, trop fidèles aux ordres reçus et au devoir pour pouvoir envisager une vie comme la sienne, mais au tribunal de sa conscience : à la *Gendarmerie*, et elle s'en rendait compte, on poursuivait non son présent – elle était vraiment sans tache, vraiment innocente – mais toute sa vie. Et sa vie était une kyrielle de lâchetés et d'échecs, de fugues et d'erreurs – et là, elle n'était guère innocente. Mon agitation, ma peur de la répétition, de la monotonie, da la satiété, ne m'ont jamais permis de m'attarder longtemps dans un même endroit. Je n'ai été fidèle ni à mes amis, ni à l'amour, ni à mes idées, ni à une occupation et pas même à l'écriture. Je voulais fuir la solitude, et je n'ai pas cherché autre chose. » (p. 455-456.)

18. *« O straniero, su ogni spiaggia di questo mondo, senza uditorio né testimonio, porta all'orecchio del ponente una conchiglia senza memoria : Ospite precario nei sobborghi della nostra città, tu non passerai la soglia dei Lloyds, dove la tua parola non ha alcun corso e il tuo oro è senza titolo... Io abiterò il mio nome, fu la tua risposta ai questionari del porto. E, sui tavoli del cambiavalute, tu altro non hai che torbido da produrre, come le grandi monete di ferro esumate dal fulmine.* » (Saint-John Perse, *Esilio.*) « Étranger, sur toutes grèves de ce monde, sans audience ni témoin, porte à l'oreille du Ponant une coque sans mémoire : Hôte précaire à la lisière de nos villes, tu ne franchiras point le seuil des Lloyds, où ta parole n'a point cours et ton or est sans titre... J'habiterai mon nom, fut ta réponse aux questionnaires du port. Et sur les tables du changeur, tu n'as rien que de troubles à produire, comme ces grandes monnaies de fer exhumées par la foudre. » (Saint-John Perse, *Exil.*)

19. Gérard Genette, 1983, p. 44.

20. *Ibid.*

21. Cf. Maria Vittoria Vittori, 1er avril 2000.

22. Au cours des années 1990, au moment même où Melania Mazzucco entreprend l'écriture de son roman, sont publiés plusieurs ouvrages critiques à ce sujet, notamment : Hans-Ulrich Jost, 1999 ; Niklaus Meienberg, 1987 ; Jean Ziegler, 1997.

23. Le succès de ce genre s'est accru en Italie, de sa naissance jusqu'aux années 1960. À l'origine, il esquissait des portraits de femmes trop vertueux pour être objectifs. La deuxième moitié du XXe siècle a plongé la biographie féminine dans l'extrême inverse : celle-ci proposait désormais des figures de femmes émancipées, mais, insistant à outrance sur leur liberté nouvellement acquise, elle leur ôtait du même coup tout caractère de vraisemblance.

24. De par sa forme même, tout récit est téléologique : il possède un début, un développement et une conclusion, qui sous-tendent l'idée d'une finalité. Quant au personnage, dès lors qu'il naît

sous la plume de l'écrivain, il est lui aussi destiné à finir de la même façon – qu'il s'agisse de sa mort véritable ou, plus simplement, de l'achèvement de la narration. (Cf. Franck Kermode, 1966.)

25. Sur ce point, voir en particulier, Dominique Laure Miermont, Nicole Muller, 1988 et Dominique Laure Miermont, Nicole Muller, 1989.

26. On remarquera cependant que les noms de Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ne figurent pas dans la liste de remerciements dressée à la fin de *Lei così amata.* Pourquoi ? On peut être en droit de s'interroger.

27. On précisera à cet égard que Melania Mazzucco, tout comme Dominique Laure Miermont et Nicole Müller, est une fervente militante de la cause homosexuelle : ce détail revêt son importance au vu de la perspective sous laquelle les trois écrivains étudient le personnage d'Annemarie Schwarzenbach.

28. « Oh ! ange de la sévérité, / je ne suis pas un filou, / je ne demande rien. / Je voudrais de nouveau rencontrer tes yeux sévères / que tu as depuis longtemps tournés ailleurs / et, ange, la pitié arrive trop tard / mais depuis la mer des forêts où les fauves sauvages aussi / se taisent, depuis les déserts que la mer de flammes du soleil / ne dévaste plus, / d'un pas léger, intact, / tu reviendras et nous nous embrasserons / fraternellement. » (p. 604.)

29. Jouer sur la combinaison de différents types de traces signifie proposer plusieurs possibilités de penser la même histoire (cf. Jacques Rancière, 2000).

30. Les études de Melania Mazzucco, Dominique Laure Miermont et Nicole Müller ont tendu à faire d'Annemarie Schwarzenbach une pionnière d'exception, un personnage à part, qui ne soutiendrait aucune comparaison. Mais il est à noter que bien d'autres figures féminines pourraient prétendre à un tel intérêt, parmi lesquelles Isabelle Eberhardt : cette écrivain suisse d'origine russe a vécu une génération avant Annemarie et a, comme elle, parcouru seule les routes du globe : « Adolescente, Isabelle Eberhardt se jette dans le mensonge et la mystification avec une énergie rare. Elle entre en correspondance avec un inconnu qui a placé une annonce dans un journal, avec un jeune marin, avec quelques érudits russes et arabes (parmi lesquels L'Égyptien Abou Naddara, le Tunisien Ali Abdul Wahab). Leur dénominateur commun ? Tous lui apportent des nouvelles du monde arabe, lui décrivent par le menu cet Orient mythifié par Fromentin et Loti. Ces érudits, spécialistes de langue et de littérature arabes, jugent les premières traductions de la jeune autodidacte (du russe en arabe) et l'aident à publier ses premiers textes (en français), ceux dans lesquels elle décrit avec justesse un univers qu'elle ne connaît pourtant que par ses lectures, qu'elle n'a encore vu que par leurs yeux. Auprès de ses correspondants, Isabelle Eberhardt se fait passer tantôt pour un jeune matelot, tantôt pour un *taleb* ou un jeune homme soucieux de s'illustrer par la traduction et la fiction. Elle signe Nicolas Podolinsky, Mahmoud Saadi. Il lui arrive aussi de se dédire, de se déclarer fille du feu général de Moerder, ou alors enfant de l'adultère, du viol. Autres vies, autres identités, autres histoires que celles qui, pour être véritables, n'en sont pas moins jugées inavouables. » (Martin Reid, *Présentation*, 2008, p. 10.) [cf. aussi : Marie-Odile Delacour, Jean-René Huleu, 1986 ; Edmonde Charles-Roux, 2003 ; Khelifa Benamara, 2005.]

Isabelle Eberhardt est fréquemment comparée à Annemarie ; mais, chose étonnante, le contraire n'est jamais vrai : la chronologie semble inversée, alors même qu'il est probable qu'Annemarie connaissait son aînée, qui a, par ailleurs, fait preuve dans ses écrits d'une conscience politique bien plus aiguë et engagée.

31. En théorie seulement : on soulignera, par exemple, que dans son *Histoire de France*, Michelet effectue un travail d'écrivain tout autant que d'historien : les figures historiques sont peintes dans un style subjectif qui leur confère presque un statut de personnage romanesque. Ainsi, Michelet déclare à propos de Louis XIV : « Il enterre un monde. Comme son palais de Versailles, il regarde le couchant. »

32. *« Avevo espresso, in un altro libro, la convinzione che "quale testimonianza del passato, la letteratura possiede qualcosa d'insostituibile, di non controllabile dall'autorità degli storici professionali non letterati,*

di non comparabile – essendo insieme meno e più – ai documenti d'ogni altra specie con cui lavorano questi ultimi". Convinzione che non vale soltanto per la letteratura che assuma la storia a proprio tema. » ; « J'avais exprimé, dans un autre livre, la conviction qu'"en tant que témoignage du passé, la littérature possède quelque chose de non substituable, de non contrôlable par les historiens professionnels, de non comparable – en étant à la fois *moins et plus* – aux documents de tout autre ordre avec lesquels les historiens travaillent". Il s'agit d'une conviction qui ne vaut pas que pour la littérature qui assume l'Histoire comme thème. » (Nous traduisons.) [cf. Francesco Orlando, 1998, p. 159-160. L'*altro libro* auquel Orlando fait référence est *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 1994.]

33. C'est sans aucun doute dans cette même perspective qu'après la rédaction de *Lei così amata*, Melania Mazzucco s'est employée à traduire en italien les travaux de Klaus et Erika Mann et d'Annemarie Schwarzenbach.

34. Selon Barthes, l'effet de réel n'a pas d'autre fonction que d'affirmer la contiguïté entre le texte et le monde réel concret, celui-ci étant perçu comme une référence absolue n'ayant besoin d'aucune justification. Il s'agit de détails absolus, qui n'ont aucune finalité dans le récit : « ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luxe* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails "inutiles" et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. » (cf. Roland Barthes, 1982, p. 82.)

35. « Le sapin, coupé depuis peu et dressé seulement maintenant par les domestiques dans le salon de musique, entre le piano à queue et le divan, embaumait encore la résine. À quatre heures de l'après-midi, à quelques heures de la grande réception de Noël, tandis que la maison était totalement absorbée par ses préparatifs, et que dans les couloirs ce n'était qu'une succession d'ordres fiévreux, les lumières, les boules de verre et les guirlandes se trouvaient encore dans la boîte qu'on venait tout juste de descendre du grenier : la décoration de l'arbre était réalisée avec un retard inacceptable. » (p. 31.)

36. Barthes insiste sur le caractère « gratuit » de la description en elle-même : « elle n'a aucune marque prédictive ; "analogique", sa structure est purement sommatoire [...]. » (Roland Barthes, 1982,p. 83.)

37. Toutes proportions gardées, Melania Mazzucco effectue ici la même démarche que Flaubert, lorsqu'il dépeint la ville de Rouen dans *Madame Bovary* : « on y voit [...] que toute la description est *construite* en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge. » (*ibid.*, p. 85.)

38. « En un certain sens, Annemarie était vraiment contente d'être à Bocken. Parce que Bocken était le paradis privé de sa famille – une maison aussi vaste qu'un château dans un domaine aussi vaste qu'un fief. Finalement, sa vie d'ex-étudiante diplômée depuis peu et transhumant d'une chambre étrangère à l'autre – qui ne pouvaient d'aucune façon être comparées, même de loin, à la sienne, tellement plus chaude, confortable et familière – s'avérait aussi enthousiasmante que fatigante. Il était si rassurant de se retrouver soudain dans le salon de musique de Bocken à décorer le sapin de Noël avec Hasi, comme si rien n'était arrivé, essayant encore de jouer le rôle de la gentille fille qui lui convenait toujours moins. » (p. 32.)

39. Nous nous appuyons sur la définition de l'autobiographie vue en tant que « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Philippe Lejeune, 1975, p. 14).

40. *« A Sils, dopo la pioggia. Sul lago incombono nuvole sfilacciate. La brezza di Maloja fa frusciare gli alberi della riva. Col vento giunge il richiamo arcano dei cervi annidati sulle rocce della penisola di Chasté, lo zirlare di uccelli invisibili e un odore di bosco, di umidità e funghi. La striscia della strada è una linea nera che luccica nella luce plumbea. Vengo per interrogare il suo silenzio – colma di domande e di inquietudine. La strada dell'alta Engadina, che da Sils conduce a Silvaplana, è stata asfaltata da tempo. Larga, pianeggiante, sinuosa, corre lungo il lago fra larici, edelweiss e rocce incombenti. La percorrono*

automobili, biciclette, svelte corriere gialle con le righe nere. Il traffico è intenso, d'estate e d'inverno. Nonostante ciò, non si verificano mai incidenti. Nessuna strada è più sicura, e anche quando pedalo fra le curve tortuose e le lievi discese che portano a Silvaplana non ho mai la sensazione del pericolo. Niente – nessun male – può accadere in Engadina. [...] Le pubblicità della valle – già nell'Ottocento – dichiaravano : colui che frequenta l'Engadina ritrova la salute. "Ho preso dimora", scrisse Nietzsche a Peter Gast nel 1881, "nell'angoletto più ameno della terra : non ho mai goduto tanta pace, e tutte le cinquanta necessità della mia misera esistenza sembrano essere soddisfatte. Questa scoperta la prendo come un dono, tanto inatteso quanto immeritato." Da allora ai giorni di Annemarie poco era cambiato, e ancora oggi il tempo ha preservato la valle. La riposante bellezza del paesaggio rende ancora più assurda la sua caduta. E paradossale, quasi disperante, il suo destino » (p. 387-388) ; « À Sils, après la pluie. Sur le lac planent des nuages effilochés. La brise de Maloja fait bruire les arbres du rivage. Avec le vent parviennent l'appel arcane des cerfs nichés sur les rochers de la péninsule de Chasté, le sifflement des oiseaux invisibles et une odeur de bois, d'humidité, de champignons. Le ruban de la route est une ligne noire qui scintille dans la lumière de plomb. Je viens pour interroger son silence – saturé de questions et d'inquiétude. La route de la haute Engadine, qui de Sils mène à Silvaplana, a été goudronnée il y a longtemps. Large, plate, sinueuse, elle court le long du lac entre les mélèzes, edelweiss et rochers en surplomb. Des automobiles, des bicyclettes, de rapides autocars jaunes à bandes noires la parcourent. Le trafic est intense, l'été comme l'hiver. En dépit de cela, aucun accident ne se produit jamais. Aucune route n'est plus sûre, et même lorsque je pédale entre les virages tortueux qui mènent à Silvaplana, je n'ai jamais la sensation du danger. Rien – aucun mal – ne peut arriver en Engadine. [...] La publicité de la vallée – dès le XIX^e^ siècle – disait : fréquenter l'Engadine, c'est retrouver la santé. "J'ai pris demeure, écrivit Nietzsche à Peter Gast en 1881, dans le recoin le plus amène de la terre : je n'ai jamais joui d'autant de paix, et toutes les cinquante nécessités de ma misérable existence semblent être satisfaites. Je prends cette découverte pour un don, aussi inattendu que non mérité." Depuis lors, jusqu'à l'époque d'Annemarie, peu de chose avait changé, et aujourd'hui encore, le temps a préservé la vallée. La reposante beauté du paysage rend sa chute encore plus absurde. Et son destin, paradoxal, presque désespérant. » (p. 543-544.)

41. « Nous retrouvons ici l'autre question qui porte sur le rapport entre littérarité et historicité. Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire ». (Jacques Rancière, 2000, p. 62.)

42. Précisons à cet égard que Melania Mazzucco a travaillé de façon approfondie sur l'œuvre de Chris Marker lors de ses études à l'École nationale de Cinéma de Rome (Centro Sperimentale di Cinematografia).

43. Laure Bernard, 2007,p. 132

44. Jacques Rancière, 2000, p. 61.

RÉSUMÉS

Tous les romans de l'écrivain italienne Melania Mazzucco s'inscrivent dans le genre du roman historique ; c'est en particulier avec la publication de *Vita*, en 2003, que l'auteur s'impose sur la scène littéraire italienne et internationale. *Vita* narre l'histoire des ancêtres de Melania

Mazzucco : au début du siècle, ceux-ci quittèrent le sud de l'Italie pour se rendre aux Etats-Unis. Etayé par une recherche documentaire approfondie, le roman repose donc sur des personnages et des faits réels ; cependant, Melania Mazzucco a parfois recours à la fiction pour pallier l'absence de certaines informations. *Vita* est donc le fruit d'un travail d'écrivain, mais aussi de documentaliste. Melania Mazzucco reprend là un procédé déjà employé quelques années auparavant, dans la rédaction de son roman *Lei così amata* (*Elle tant aimée*), dont une analyse détaillée fera l'objet de cet article.

All the novels written by the Italian writer Melania Mazzucco can be classified in the genre of historical novels. It is especially with the publication of *Vita*, in 2003, that the author established herself on the Italian and international literary stage. *Vita* narrates the story of Melania Mazzucco's ancestors: at the beginning of the century, they left the South of Italy to go to the United States. Supported by detailed documentary research, the novel makes use of real figures and facts; however, Melania Mazzucco sometimes resorts to fiction in order to compensate for the absence of certain information. *Vita* is thus both the result of a writer's labor as well as that of a researcher. Melania Mazzucco revived here a device that she employed several years ago in the writing of her novel *Lei così amata*, whose detailed analysis will be the object of this article.

AUTEUR

GUIDO FURCI

A fait ses études à l'Université de Sienne et à l'Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). Actuellement il est boursier de la Sélection Internationale à l'Ecole Normale Supérieure de Paris (section Lettres et Sciences Humaines) et travaille à l'université de Genève, où il a été admis à préparer le Certificat de spécialisation en Littérature et Esthétique, dirigé par Patrizia Lombardo et Laurent Jenny