

L'ÉCRITURE DE L'ITALIE CHEZ DOMINIQUE FERNANDEZ : SACRALISATION D'UN ESPACE PROFANE

MAROUA DEROUICHE¹

ABSTRACT. *Italy in the Writings of Dominique Fernandez: The Sacralization of a Profane Space.* For Dominique Fernandez, writing about Italy is associated with a quest for original androgyny. The Italian space supports a return to a primitive existence. Synonymous with freedom and sexual undifferentiation, it allows us to find prelapsarian paradise, where the boundaries between the sexes did not exist. Mircea Eliade's works follow the same logic. Indeed, the author studies the nostalgia for the origins which incites man to discover the mythical primordial era sanctified by the gods. Hence, this article blends the historical-religious endeavor with the literary approach which, though unable to go back in time, keeps repeating it indefinitely, thanks to the demiurgic power of the writer.

Keywords: *Italy, sacred space, secular space, lost paradises, writing*

REZUMAT. *Italia în scrierile lui Dominique Fernandez: sacralizarea unui spațiu profan.* În scrierile lui Dominique Fernandez, Italia este indisociabilă de căutarea androginiei originare. Spațiul italian favorizează, după el, întoarcerea la starea primitivă a existenței. Sinonim al libertății și al nediferențierii sexuale, el permite regăsirea paradisului pierdut dinaintea căderii în păcat, în care limitele între sexe nu există încă. Operele lui Mircea Eliade se înscriu în această logică. Scriitorul studiază « nostalgia originilor » care hrănește, la ființa umană, aspirația de a regăsi timpul mitic și primordial sacralizat de zei. Acest articol împletește un demers istorico-religios cu unul literar, care din cauză că nu poate reveni în timp, încearcă la infinit să-l repete grație puterii demiurgice a scriitorului.

Cuvinte-cheie: *Italia, spațiu sacru, spațiu profan, paradis pierdut, scriitură*

¹ Maroua DEROUICHE est doctorante à l'Université de Strasbourg (France) sous la direction du professeur Erik Pesenti Rossi. Elle est enseignante agrégée de Lettres modernes à l'Université de Gabès (Tunisie). Membre de l'équipe de recherche Culture et Histoire dans l'Espace Roman (C.H.E.R.), elle étudie la mythification de l'Italie dans l'œuvre de l'écrivain français Dominique Fernandez. S'intéressant à l'importance des mythes dans l'élucidation du mystère identitaire, elle a également écrit des articles sur Giono et sur le poète Tahar Bekri. Email : marouader@gmail.com

La nostalgie des origines de Mircea Eliade est une tentative de comprendre « le besoin de pénétrer et de déchiffrer les structures internes de la matière » (86). L'auteur s'y intéresse à toutes les aspirations et les impulsions, qui poussent l'homme à retourner au Temps du commencement. Il finit par affirmer que le désir de retrouver ce temps perdu des origines « dénot[e] une sorte de nostalgie du primordial » (86). C'est ce qui explique, selon-lui, « l'intérêt croissant pour les formes orientales et archaïques de la religion » (86).

Habité par ce même désir d'élucidation de mystères liés à « l'état germinal » (86) de l'existence, Dominique Fernandez quitte la France et opte pour l'Italie du Sud, terre où les choses peuvent encore être saisies à leur état pur. Publié en 1974, son roman *Porporino ou les mystères de Naples* correspond à ce voyage dans le temps. L'histoire se passe dans la Naples des années 1770. Elle se sert de la figure du castrat pour renouveler le mythe orphique de la création. Mais la Naples du castrat est, avant tout, l'incarnation de la quête d'un paradis archaïque où s'estompent les limites entre les sexes et où se célèbrent, paradoxalement, « le droit de rester dans l'indétermination originelle » (343) et « l'aspiration mythique à la plénitude » (343). De même, le retour aux espaces de l'enfance, tel que le Frioul pasolinien longuement décrit dans son roman *Dans la main de l'ange*, est, en réalité, un élan vers la pureté et la virginité originelles caractéristiques de cet âge d'avant la sexualisation. C'est justement cette béatitude originelle qui chavire le cœur de Dominique Fernandez lors de son premier séjour italien l'invitant à redéfinir son rapport à l'espace. Dans ce travail, nous montrerons comment, dans les œuvres fernandeziennes, l'espace profane accède à une certaine forme de sanctification participant à une mythification de l'Italie. Dans un premier temps, nous analyserons la mise en scène romanesque de cette sacralisation de l'espace ; nous nous attarderons ensuite sur les différentes formes du paradis fernandezien; nous finirons par montrer comment l'acte d'écrire est indissociable de l'acte primitif de la « fondation du monde ».

Dans son ouvrage *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade distingue deux sortes d'espaces selon l'expérience et l'appréhension toutes particulières de l'*homo religiosus*. Pour ce dernier, « l'espace n'est pas homogène » (25) et c'est justement cette conscience de l'hétérogénéité de l'espace ou, pour reprendre les termes d'Eliade, de son « non-homogénéité » (25), qui constitue le socle sur lequel repose l'expérience religieuse. L'espace profane correspondrait alors à un reflet de « l'irréel » (25) ou du « pseudo-réel » (25), par opposition à l'espace sacré qui, lui, serait « le réel » (25) doté d'une grande symbolique et investi d'une fonction ontologique et d'une valeur existentielle.

L'expérience italienne de l'écrivain français Dominique Fernandez pourrait se prêter à cette même typologie spatiale. Bien qu'il ne soit pas évident de parler de religiosité lorsqu'on parle d'un écrivain qui affirme, à plusieurs

reprises, ne pas être croyant², nous pensons que le lien tissé par les œuvres fernandeziennes avec la Péninsule, et surtout avec l'Italie du Sud, revêt un aspect sacré.

Visitée pour la première fois en 1950³ avec un groupe d'étudiants pour rencontrer le pape Pie XII, l'Italie a toujours correspondu, pour Fernandez, à la mise en pratique de « l'expérience de la non-homogénéité de l'espace » (Eliade, *Le sacré et le profane* 25). Elle a autorisé, dès lors, l'établissement d'une cartographie subjective où la notion d'espace, qui constituait jusque-là une entité monolithique, évolue en espace central et espace périphérique ou secondaire. Pour Mircea Eliade, cette « rupture » (25) ou « cassure » (25) de l'espace relève du domaine du sacré. Synonyme d'hiérophanie, elle révèle « un point fixe » (25), « un Centre » (25) qui s'oppose à « la non-réalité environnante » (25) et qui va désormais servir de point de départ ou d'« axe central de toute orientation » (25). Selon cette même catégorisation spatiale, il nous semble pertinent d'insister sur le fait que, pour Dominique Fernandez, la découverte de l'Italie, des Italiens et des mœurs italiennes lui a toujours fourni le prisme à travers lequel l'écrivain perçoit, pour ensuite critiquer et mettre à mal les Français et les mœurs françaises. La France est souvent abordée en opposition avec l'Italie. L'auteur se plaît à approfondir les brèches qui séparent les deux peuples des deux côtés des Alpes assumant une nette prédilection pour la Péninsule et pour le « laisser-aller » définitoire du peuple italien. Le rapport aux arts, au corps et à la sexualité, la notion du plaisir dans toutes les acceptions que le mot pourrait prendre⁴, tout semble séparer les deux peuples faisant de l'Italie le seul point de repère dans le monde évanescant qui l'entoure.

Mircea Eliade a montré, à ce propos, que la mise en valeur d'un espace au détriment de plusieurs autres peut être observée comme un acte religieux. « La révélation d'un espace permet d'obtenir un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de "fonder le Monde" et de vivre réellement » (25), affirme-t-il.

Que l'Italie de Dominique Fernandez soit vue et vécue comme une révélation, ceci est indéniable. L'auteur recourt à ce même mot lors de l'interview organisée par Laure Adler et diffusée sur la station de radio France Culture. Il affirme avoir eu « la révélation d'un pays où tout était beau »⁵. Pris dans un sens

² Émission télévisée présentée par Charles Mercier, « Dominique Fernandez, un Immortel à Solesmes ».

³ Dans notre article « L'Italie de Dominique Fernandez : Voyage au bout de l'être », nous aborderons la notion de l'espace chez l'auteur selon un point de vue géopoétique. Nous y détaillons les circonstances de ce premier séjour italien tout en soulignant sa grande capacité à exorciser les fantasmes et les obsessions personnels de l'auteur.

⁴ Comme l'affirme Dhérin, Céline. *Le Plaisir dans l'œuvre de Dominique Fernandez*.

⁵ Il s'agit de l'émission radiophonique *Hors champs* intitulée justement « Dominique Fernandez : La passion de l'Italie ».

religieux, le terme nous permet de faire le rapprochement entre cette Italie toute particulière et « la révélation d'une réalité absolue » (26) propre à l'espace sacré dont parle Mircea Eliade dans son ouvrage déjà mentionné. Le générique « tout » confère à cette première expérience spatiale et esthétique une certaine perfection. L'Italie serait désormais le « monde parfait » (Eliade, 82) qui « correspond à la nostalgie d'une situation paradisiaque » (83).

Néanmoins, il nous paraît essentiel de préciser que contrairement au paradis eliadien généralement religieux, dans la conception fernandezienne, le paradis se décline sous formes diverses qui répondent toutes à une seule aspiration, celle de renouer avec l'état initialement androgynique de l'existence. L'auteur a imaginé un éventail de situations qu'il a placées en Italie et qui tendent à renouer avec cet état originel de l'indifférenciation sexuelle ; *Porporino ou les mystères de Naples* en reste la meilleure illustration.

Présenté comme *l'alter ego* de l'écrivain, Don Raimondo, l'un des personnages principaux du roman, est obsédé par cette « nostalgie des origines ». Dépourvu de sexe et donc d'âge et d'identité, le castrat semble lui ouvrir la voie pour la reconquête de ce monde édénique d'avant la chute. Le discours qu'il tient au personnage éponyme s'apparente à un panégyrique de *l'illud tempus* des commencements :

Toi, Porporino ! Toi tu n'es d'aucun sexe, c'est-à-dire que tu réunis les deux sexes à la fois. Toi, tu n'accèderas jamais à un rang social défini, c'est-à-dire que ta place sera partout à la fois sur terre. Toi, tu n'atteindras jamais à la maturité, c'est-à-dire que le temps de ta vie humaine ne sera pas disjoint du temps infini de l'univers, qui ne connaît ni âge, ni degré, ni évolution, ni épanouissement ! Enfant ou vieillard, homme ou femme, qui es-tu ? Toi, tu n'es nulle part, tu n'es personne, tu n'es rien, c'est-à-dire que tu es tout ! (Fernandez 369)

Quelques lignes après, il ajoute :

Mes recherches visent toutes à recréer l'unité première du cosmos, en abolissant les distinctions que la fausse science des hommes essaie de mettre entre les choses. Je ne m'intéresse qu'aux origines ! À nous deux [...] nous pourrions retrouver le paradis. Oui le paradis ! (369)

Le syllogisme « tu n'es nulle part, tu n'es personne, tu n'es rien c'est-à-dire que tu es tout ! » renvoie à l'idée d'une unité primordiale développée par Eliade dans son ouvrage *Méphistophélès et l'androgyné* et reprise par Françoise Dubois-Amelin dans le cadre de son article sur « Le héros dans *Porporino* de Dominique Fernandez ». Pour l'auteure de cet article, la figure du castrat de

l'école de chant de Naples ravive « la nostalgie d'un Paradis perdu, nostalgie d'un état paradoxal dans lequel les contraires coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse unité » (217). Donc sacrée pour lui parce qu'elle assure ce voyage vers le « Temps mythique » par le biais de la figure du castrat qui constitue une réactualisation lyrique du mythe orphique, la Naples androgynique de Fernandez est également sanctifiée par ses personnages. Les scènes de travestissement pullulent dans l'œuvre italienne de Dominique Fernandez dévoilant l'incoercibilité de cet élan vers l'androgynie initiatique. Si les castrats de Naples ont disparu dès le XVIII^e siècle, les *femminielli* de Naples sont toujours là. « Hommes qui vivent en femmes » (*Le volcan sous la ville* 79), ils remplissent la fonction fondamentale du déguisement et du travestissement. Pour Mircea Eliade, l'objectif du masque étant « de sortir de soi-même, de transcender sa situation particulière, fortement historicisée, et de recouvrer une situation originelle » (*Méphistophélès et l'androgynie* 163).

Dans son livre intitulé *Quête baroque chez Dominique Fernandez*, Simona Furdui étudie l'importance religieuse, ontologique et existentielle que revêtent le travestissement et le souffle carnavalesque omniprésents dans les récits fernandeziens. Elle affirme :

Le travestissement n'occupait pas une période profane, mais sacrée, hors-temps nécessaire pour réinstaurer, pour un bref intervalle, la plénitude initiale, au-delà des sexes (mot qui par son étymologie signifie « séparation »). L'homme aspire toujours à la totalité perdue, à la réinstauration de ce type de « chaos » primordial qui ne signifiait pas désordre et destruction, mais latences de toutes les énergies. (128)

Par ailleurs, « fruit d'une pensée "primitive" et mythique régie par une temporalité sacrée » (Guilbault 14), la Naples de Dominique Fernandez avec ses figures archétypales est investie d'une fonction salvatrice incontestable. Pier Paolo, personnage principal de *Dans la main de l'ange*, la présente comme le revers apaisant et rassurant de l'embourgeoisement pernicieux de l'Italie du Nord. Pour lui, Naples incarne depuis toujours la douceur des origines et la lutte contre la tentation de l'industrialisation. C'est au moyen d'un parallélisme que le personnage formule sa prédilection du Sud : « Plus s'est enrichie l'Italie, plus je me suis enfoncé loin dans le Sud » (Fernandez 305).

Pour le Caravage, narrateur homodiégétique de *La course à l'abîme*, le premier voyage dans le Sud italien est vécu comme une descente aux enfers, aussi douce que déconcertante. La découverte de cet espace hors-temps se fait à travers un regard à la fois artistique et ontologique s'inscrivant sous le double signe d'Hadès et de Dionysos :

C'était donc cela, le Sud : une absence de couleurs et de lumière, un entassement de murailles noires, un fouillis de boyaux sans air, un monde de ténèbres et de clameurs [...]. Je ne pensais plus à Virgile, aux tendres idylles entre bergers, aux concours de pipeaux sous les hêtres, mais à Dante et à son univers de damnés. Damnés, mais non vaincus [...]. Fête, farce, danse, chanson, grimace, vol à la tire, transe religieuse, que sais-je d'autre qui jette hors de soi ? (Fernandez 525, 529)

Cette consécration de l'espace peut donc apparaître à travers les divers voyages dans le temps effectués indifféremment par l'auteur et par ses personnages lorsqu'ils vont dans le Sud, mais elle est également accessible à travers la remémoration d'un passé lointain et idyllique.

L'enfance des personnages, et en l'occurrence celle de Pier Paolo Pasolini, est souvent racontée sur un air hautement élégiaque. Le voyage vers ce paradis perdu constitue l'une des multiples formes du retour à un passé mythique prôné par l'auteur. À l'instar de l'androgynie primitive à laquelle est accordé un rôle cardinal dans la réflexion de l'auteur, l'enfance est souvent présentée comme un voyage nostalgique dans un pays qui n'existe plus. C'est donc la mémoire qui se charge de recréer les moments-clé de cette période emblématique du développement de l'individu. Anamnèse ou réminiscence sont considérés comme des processus obligés pour retrouver cet éden, synonyme de bonheur « incomparable » chez Merleau-Ponty (Bachler 164) mais qui revêt, dans l'imaginaire fernandezien, le statut d'un véritable mythe.

Se colorant souvent d'une teinte religieuse, le mythe du Paradis perdu se décline en plusieurs versions mettant ainsi en lumière son potentiel mythogène. En effet, le mythe lié à l'enfance comme phase révolue est tributaire de la mise en place d'un cadre idyllique propice à son épanouissement et à sa perpétuation. Les enfances imaginées par l'auteur s'ancrent dans des espaces métatemporels et élégiaques que seule la mémoire pourrait faire ressurgir et c'est justement cette métatemporalité qui leur octroie une dimension sacrée. L'exemple le plus probant nous est fourni, encore une fois, par Pier Paolo Pasolini. Son Frioul natal correspond à un espace-temps révolu, peuplé d'êtres chers qui n'existent plus, mais que le récit fernandezien essaie de ranimer. Rongé par le sentiment de culpabilité, le personnage postule que c'est la découverte de son corps et de sa sexualité qui lui ont infligé la dérélition dont il est victime. Selon lui, son exclusion de cette terre pure au sens moral du terme est la conséquence directe de son éveil sexuel souvent assimilé au péché originel. Le serpent présent dans le texte biblique est incarné, chez Pier Paolo Pasolini, par le sexe mâle. Fernandez le dit clairement dans l'article « Enfantsines » de son *Dictionnaire amoureux de l'Italie* : « Le serpent, symbole évident du sexe, empoisonne la vie » (187). Donc, reconquérir le monde asexué de l'enfant revient, en quelque sorte, à réintégrer le paradis primitif d'avant la faute.

Toutefois, si dans le cas des castrats cette réactualisation du « Temps sanctifié » (Eliade, *Le sacré et le profane*, 65) se fait au moyen du chant lyrique des castrats de Naples, pour Pier Paolo Pasolini, « la nostalgie de la perfection des commencements » (65) et l'aspiration à « [ré]intégrer une situation mythique » (65) s'effectuent grâce à l'acte mnésique et à un va-et-vient incessant entre le passé et le présent. Ce retour à l'espace sacralisé de l'enfance radieuse se fait de façon solitaire et à une fréquence irrégulière comme l'attestent les analepses qui ponctuent le récit : le narrateur fait de ce Frioul des temps révolus son seul point de repère dans un monde plus que jamais hostile et menaçant. Pier Paolo s'y réfugie de temps en temps pour recréer une sorte d'espace-temps mythique où il est inatteignable.

Néanmoins, lorsque ce retour à un épisode primitif ancré dans la conscience collective devient un besoin viscéral de toute une communauté, il prend l'aspect d'une fête religieuse. Synonyme de commémoration d'un événement mythique, il intègre « le calendrier sacré » (65) et acquiert une périodicité qui lui attribue, par voie de conséquence, une haute résonance mythique. Les cocagnes organisées par le roi Ferdinand et rapportées par Perocades, l'un des personnages principaux de *Porporino*, illustrent cette dernière idée. La fête doit être considérée comme un moyen de reconquérir ce que Dominique Fernandez appelle un « Âge d'or ». Voilà ce que l'auteur dit à propos de cet événement sacralisé par les Napolitains :

Les cocagnes représentent toujours un sujet historique ou mythologique. Perocades se souvient que celle de l'an dernier, particulièrement forcenée et horrible, figurait l'Âge d'or⁶. Tous les animaux, même les bœufs, étaient attachés vivants à l'échafaudage. Chose étrange, des guirlandes de festons et de branches grimpaient entre les poutres avec un art merveilleux. Les *lazzaroni* eux-mêmes procèdent à la décoration. Cette fois-là, ils avaient hissé au sommet de la charpente une énorme effigie de Saturne. Le dieu de l'abondance agricole présida du haut de sa majesté légendaire aux crimes de la populace déchaînée. (277)

La réflexion de Mircea Eliade s'inscrit dans ce même ordre d'idées. Pour lui, la participation à la fête autorise le retour à l'*illud tempus* mythique. Elle soustrait l'*homo religiosus* aux apories existentielles du temps moderne et lui procure une espèce d'ivresse rattachée à l'exaltation du « sentiment obscur d'une solidarité mystique avec la Terre natale » (*Le sacré et le profane* 122). La fête joue, alors, un rôle capital dans la réactualisation des événements sacrés. Elle concourt à la mise en place d'un temps cyclique où la répétition des rituels symbolise la réitération infinie de la toute première fête qui célébrait la fondation du monde :

⁶ C'est l'auteur qui souligne.

À chaque fête périodique on retrouve le même Temps sacré, le même qui s'était manifesté dans la fête de l'année précédente ou dans la fête d'il y a un siècle : c'est le Temps créé et sanctifié par les dieux lors de leurs *gesta*, qui sont justement réactualisés par la fête. En d'autres termes, on retrouve dans la fête *la première apparition du Temps sacré*, telle qu'elle s'est effectuée *ab origine, in illo tempore*. Car ce Temps sacré dans lequel se déroule la fête n'existait pas avant les *gesta* divins commémorés par elle. (*Le sacré et le profane* 64)

Pour Dominique Fernandez mais également pour ses différents personnages italiens, la fête ou d'une manière générale le rassemblement, assouvit, même momentanément, le désir de renoncer à soi, à son corps et à son identité. La foule favorise une espèce de *cupio dissolvi* omniprésente dans sa « matière italienne ». L'auteur et ses nombreux avatars fictifs parcourent la Péninsule à la recherche de cette « technique archaïque de l'extase »⁷.

Décrits tel un tableau de peinture baroque et présentés comme la résurgence quotidienne de la fête mythique, les marchés de l'Italie du Sud semblent offrir aussi le cadre parfait pour la liquéfaction voluptueuse et la fusion originelle du propre corps dans d'autres corps. Loin d'être anodine, la visite du marché palermitain rapportée dans *Mère Méditerranée* est assimilée, par l'auteur à une expérience sensuelle. Lieu où s'entremêlent le tactile, le gustatif, le visible, l'olfactif et l'auditif, il plonge l'écrivain dans une transe qui accentue l'impression de la dépossession de soi et le regain d'une certaine unité primordiale. Le premier pas mis dans cet espace presque féérique déclenche une série de métamorphoses comme l'atteste la gradation ci-dessous. Les « je » qui scandent l'extrait apparaissent comme une dernière tentative, probablement inconsciente, d'être un Moi distinct avant la dissolution finale :

Bientôt, je ne m'appartiens plus. Dépossédé de moi, comme je crois qu'il faut être à Palerme, je deviens la flore tumescence que mes doigts caressent au passage, la déjection visqueuse où le pied me manque. Je suis plante, ordure, tintamarre. Je poisse et je pue. Je ressemble à ce cochon vivant, qui a fait sa bauge des immondices. J'enfle, je voudrais enfler, je voudrais me glisser dans le corps des énormes acheteuses qui m'écrasent. (Fernandez 175)

Conjuguée à un certain mysticisme présent dans le terme « dépossédé » et aux connotations sexuelles que pourraient prendre les mots « tumescence »⁸,

⁷ L'expression correspond au titre de l'ouvrage de Mircea Eliade *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* publié chez Payot en 1968.

⁸ *Le Petit Robert de la langue française* définit la tumescence comme un « gonflement des tissus ». Il ajoute que le terme est généralement associé à la « turgescence d'un organe érectile, marquant un état d'excitation érotique ».

« enfler » et « glisser dans le corps », la veine rabelaisienne caractéristique de cet extrait permet de dégager la sensibilité au dionysisme attestée chez les Méridionaux.

Reprenant la dichotomie établie par Jean-Jacques Wuneburger dans son ouvrage *Le sacré*, César Enia confirme l'existence de deux modes d'appréhender le religieux : une approche dionysiaque qui s'exprime dans l'excès et la fusion et une approche apollonienne qui considère le religieux en termes de distance et de respect.

La prédilection de l'approche dionysiaque est patente dans les récits et romans italiens de Dominique Fernandez. Aux églises fermées et froides que les prêtres confisquent à leur profit et que l'auteur vilipende dans plusieurs de ses romans, surtout dans le dernier intitulé *Aux confins de la Nouvelle-Athènes* publié en 2020, les romans fernandeziens opposent une Italie hiérophanique où « tous les objets sont [...] susceptibles d'incorporer le sacré » (Énia 324).

Se considérant comme lâchés par le Dieu chrétien et partant du fait que « le Christ s'est arrêté à Eboli »⁹, les Méridionaux se sont réfugiés dans un sacré profondément païen et naturaliste où la vie religieuse se mue en une exaltation quotidienne de la solidarité de l'homme avec la nature et ses éléments. En témoigne le rapport singulier qu'ils entretiennent avec le Vésuve et l'Etna et qui mêle vénération et grande terreur. Le dialogue entre Le Caravage et Mastro Peppone, le patron d'une taverne nommée Cerriglio, dévoile la complexité de cette manière de considérer le sacré :

- Tu sais ce que c'est, cette montagne ?
- Le Vésuve, je suppose.
- Et cette fumée ?
- Le signe qu'il n'est pas éteint.
- Tu parles comme un homme du Nord ! Nous disons, nous : la preuve qu'il bouillonne à l'intérieur et se tient prêt à nous ensevelir à nouveau.
- Il y a donc menace réelle ?
- Malheureux, tu oses me poser cette question ? Crains de réveiller la fureur de dieu. À tout moment nous risquons d'être recouverts sous une pluie de cendres et de laves ; la terre qui est sous nos pieds peut nous manquer d'une minute à l'autre, et la mer nous engloutir dans un raz de marée soudain. Si nous cessons un seul instant de parler et de nous agiter, Vulcain prendrait notre silence pour un acquiescement. Le dieu, qui a ses forges au fond du cratère, commencerait son œuvre de destruction et de mort. (Fernandez, *La course à l'abîme* 525)

Ce dialogue confronte le rationalisme du Nord au paganisme de l'Italie méridionale. À travers la voix du Caravage, c'est bien évidemment celle du

⁹ Nous faisons référence au roman de Carlo Levi.

romancier qu'il faut entendre. Mais que Fernandez et ses différents personnages soient croyants ou non au sens chrétien du mot et bien au-delà de la tonalité ironique qui caractérisent ses textes sur la religion, leur installation même en Italie est perçue comme une consécration de ce même espace. Eliade précise que :

S'installer dans un territoire revient [...] à le consacrer [...]. Se situer dans un lieu, l'organiser, l'habiter, autant d'actions qui présupposent un choix existentiel : le choix de l'Univers que l'on est prêt à assumer en le « créant ». Or, cet « Univers » est toujours la réplique de l'Univers exemplaire, créé et habité par les dieux : il participe donc à la sainteté de l'œuvre des dieux. (Eliade, *Le sacré et le profane* 36)

Quelques lignes plus loin, il ajoute qu'habiter dans un lieu est la manière tout humaine de « [re] fonder l'Univers » (36) imitant, par-là, l'acte cosmogonique du Temps primitif.

Pour le romancier, la répétition de cet acte originel et la réappropriation de l'espace sacré se font par le biais du Verbe saisi comme la voie qui conduit vers le sens et donc vers l'ordre. Le temps des commencements coïncide, dans ce cas particulier, avec la parole de l'auteur douée d'une grande puissance créatrice et capable, grâce à la performativité du langage, de donner un aspect plus concret à une existence et à une réalité fluctuantes et insaisissables.

Écrivain révolté, Dominique Fernandez s'emploie à recréer un nouveau monde où le paria saurait se trouver finalement une place, mettant ainsi un terme aux questions existentielles qui hantent son esprit et à la condamnation au rejet dont il est victime. Omniprésentes dans son œuvre, les références mythologiques et la glorification d'un passé édénique dévoilent sa volonté de refonder le monde et de le réinvestir de nouvelles lois et de nouvelles règles. Le roman, et en l'occurrence le roman autobiographique, s'est offert alors comme « l'espace littéraire » propice à sa praxis démiurgique ainsi qu'à la mise en place d'une « technique iconoclaste de réhabilitation artistique »¹⁰ (Voinea 332), à savoir le mentir vrai. L'auteur se propose d'explorer la partie obscure de l'existence pour la réécrire selon sa propre conception des faits. Par besoin épiphanique, il dote ses personnages, comme il se dote lui-même, de plusieurs « identités de rechange » (Fernandez, *L'art de raconter*, quatrième couverture) qui constitueraient des micro-espaces favorables à l'épanouissement de son moi artistique¹¹ (336). Ce moi artistique ou ce « corps artistique » selon la

¹⁰ L'expression est de Marius Voinea dans l'article intitulé « La genèse de l'art - l'origine du monde comme hémolyse vitale », présent dans les actes du colloque « Dominique Fernandez : citoyen du monde » de Cluj-Napoca, Roumanie, parus en 2010.

¹¹ Marius Voinea oppose le « corps artistique » au « corps physique ». La distinction nous paraît extrêmement importante.

distinction de Marius Voinea, devient une sorte d'espace sacré intériorisé et, puisqu'il est immortalisé par la mémoire collective¹², il concourt à la pérennité de l'artiste. L'expérience de la « non-homogénéité » de l'espace se transforme en une exploration de l'identité sacrée inhérente à l'artiste comme projection de l'image divine. C'est alors cet espace sacré et intérieur propre à l'artiste qui permet à Pier Paolo Pasolini et à Caravage de quitter leurs dépouilles massacrées par des inconnus sur des plages italiennes pour revenir, sous forme de voix *post mortem*, sur leurs histoires essayant de comprendre ce qui s'est passé et de réorganiser deux existences totalement chaotiques.

« Occurrence émulative des dieux » (Voinea 339), le romancier possède ce même pouvoir. Grâce à sa part sacrée, il se propose de redéfinir les limites de l'univers où sont ancrés ses personnages détruisant la forteresse éthique érigée par les systèmes sociaux et recréant un monde alternatif où le moi pourrait être multiple et où la marge redeviendrait le Centre.

Dans cette reproduction de l'acte primordial, la page blanche devient, par voie métaphorique, l'équivalent de l'étendue désertique où le romancier se propose de recréer son propre monde, de l'arranger comme il veut, de donner un sens aux choses, de faire résonner une symphonie à la place de la cacophonie pré-cosmogonique, bref de transformer le Chaos en Cosmos. Mircea Eliade associe le travail des colons scandinaves labourant la terre aride de l'Islande à l'acte originel de la création du monde. Il affirme : « En travaillant la terre désertique, ils [les colons scandinaves de l'Islande] répétaient simplement l'acte des dieux qui avaient organisé le Chaos en lui donnant une structure, des formes et des normes ». (*Le sacré et le profane* 33)

L'acharnement de l'écrivain face à la stérilité de la page blanche autorise le rapprochement avec les laboureurs de l'Islande et un simple jeu métaphorique nous permet de voir en l'acte d'écrire une réorganisation de l'Univers et une redéfinition des rapports de forces.

En conclusion, nous pouvons constater qu'écrire l'Italie consiste, tout d'abord, à conférer à ce paysage élu une certaine sacralité. La matière italienne de Dominique Fernandez se prête incontestablement à une lecture eliadienne. Toutefois, il est intéressant de préciser que l'expérience de la non-homogénéité de l'espace et de sa rupture en espace sacré et espace périphérique relèvent du subjectif. Ce qui est sacré pour Fernandez l'est souvent pour ses personnages et l'interrogation ontologique se développe généralement en même temps que la *vis fabulatoria*. Cependant, la voix de l'auteur et celle du narrateur ne se confondent pas toujours. Si l'enfance de Pier Paolo Pasolini constitue le Paradis perdu regretté que le poète cherche à regagner par tous les moyens, celle de Fernandez est marquée par la séparation douloureuse de ses parents et par la mort de son

¹² « L'immortalité artistique réside dans la récupération du *corps artistique*, instance diaphane, par la mémoire collective ». (C'est Voinea qui souligne).

père. Fernandez se projette dans ses personnages pour réécrire cette période associée étroitement au malheur et à la frustration. De même, si les personnages-artistes mis en scène penchent du côté du chaos multipliant procès et mésaventures amoureuses, la conscience de l'écrivain, elle, est habitée par le désir de réorganiser ces bribes de vie, de donner un sens à des parcours condamnés à l'incompréhension puisqu'ils échappent à l'entendement des hommes.

BIBLIOGRAPHIE

- Alder, Laure. « Dominique Fernandez : La passion de l'Italie ». Émission radiophonique *Hors champs*, 18 fév. 2016, <<https://www.franceculture.fr/hors-champs/dominique-fernandez-la-passion-de-l-italie>>.
- Bachler, Laurent. « L'enfance heureuse, une tragédie ? ». *Spirale*, vol 81, no 1, 2017, pp. 164-165.
- Cézar, Enia. « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade ». *Laval théologique et philosophique*, vol 62, no 2, 2006, pp. 319-344.
- Derouiche, Maroua. « L'Italie de Dominique Fernandez : Voyage au bout de l'être ». *Carnets. Revue électronique d'études françaises*. Deuxième série, no 20, 2020. <<https://doi.org/10.4000/carnets.12202>>.
- Dhérin, Céline. *Le Plaisir dans l'œuvre de Dominique Fernandez*. 2000. Université Lyon 2, Thèse de doctorat.
- Dubois-Amelin, Françoise. « Le héros dans *Porporino* de Dominique Fernandez ». *Les mythes de l'ogre et de l'androgynie, Recherches sur l'imaginaire*, édité par Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, no 26, 1997, pp. 201-217.
- Eliade, Mircea. *Méphisophélès et l'androgynie*. Gallimard, 1962.
- . *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965.
- Fernandez, Dominique. *Dans la main de l'ange*. Grasset, 1982.
- . *Le volcan sous la ville. Promenades dans Naples*. Plon, 1983.
- . *Mère Méditerranée*. Grasset, 1985.
- . *La course à l'abîme*. Grasset, 2002.
- . *L'art de raconter*. Grasset, 2006.
- . *Le voyage d'Italie. Dictionnaire amoureux*. Plon, 2007.
- Furdui, Simona. *La Quête baroque chez Dominique Fernandez*. Napoca Star, 2005.
- Guilbault, Nadia. « Le mythe d'Orphée dans *Porporino* ou les mystères de Naples ». *Les mythes de l'ogre et de l'androgynie, Recherches sur l'imaginaire*, édité par Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, no 26, 1997, pp. 219-231.
- Mercier, Charles. « Dominique Fernandez, un Immortel à Solesmes ». Émission télévisée *Une nuit au monastère*, 17 oct. 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=kpaLu2Udzm>>.
- Voinea, Marius. « La genèse de l'art - l'origine du monde comme hémolyse vitale ». *Dominique Fernandez : citoyen du monde*, édité par Yvonne Goga et Simona Jişa. Casa Cărții de Știință, 2010, pp. 332-346.