

« Comme un oiseau en cage » –

Marie Susini et l'enfermement comme force motivante de l'écriture

Panisse, Mia, Åbo Akademi
Littérature

Dans son œuvre, Marie Susini met en scène l'enfermement sous de multiples facettes. Dans notre article, nous examinerons, la notion de paratopie à l'appui, comment elle configure textuellement cet enfermement et à quel point il est le sujet fondamental de son écriture. Nous partons de la réclusion insulaire vécue en Corse, mise en avant dans sa trilogie, pour ensuite élargir le champ d'investigation aux ouvrages plus tardifs dans lesquels l'enfermement n'est plus tant facteur spatial que paramètre psychologique. Le dénominateur commun de tous les ouvrages, quels que soient les accents porteurs de l'ambiance asphyxiante, est la route qui, dans l'œuvre, se voit dotée d'une signification de réunification tout en condensant le tragique qui s'y produit d'une manière récurrente et irrémédiable. Si la notion de paratopie est due en ceci que l'œuvre créée par l'auteur est en même temps structurée et structurante, l'étude de l'œuvre de Susini démontre le paradoxe de sa paratopie : en mettant en texte l'impossible retour au passé, par un procédé de dé-structuration au niveau de la forme et de la thématique, elle configure en même temps un départ qui n'a jamais eu lieu.

1. Triple carcan

« Tout livre sort de l'enfance »¹, dit Marie Susini en 1964, date à laquelle elle a publié six des neuf ouvrages qui constitueront son œuvre. Dans son dernier ouvrage, l'essai *La renfermée, la Corse*², publié en 1981, elle dévoile quelques instantanés de cette enfance. Le passage le plus poignant est certainement celui où elle évoque les raisons pour lesquelles elle n'a jamais eu le mal du pays. Elle explicite l'origine du ressentiment qu'évoque sa terre natale ainsi :

J'ai été comme un oiseau en cage dans mon enfance, emmurée dans ma condition de fille, prise à l'intérieur de cette cellule aux règles rigides qu'est la famille corse, prise elle aussi dans l'îlot du village, le village bouclé sur lui-même dans un pays tout naturellement isolé, barricadé par la mer. (Susini, 1989, p. 293)

« Nos joies et nos peines viennent beaucoup moins des événements eux-mêmes que des espérances ou des craintes que ces événements éveillent », affirme Bergson (1990, p. 188). A l'approche des rivages de l'île, Susini est victime d'une peur angoissante, la peur de l'enfermement, chaque fois qu'elle retourne en Corse. Si les vocables employés par Susini pour évoquer l'enfermement ressenti dans son enfance – famille, village et îlot – s'ouvrent pour embrasser des espaces de plus en plus étendus, ce n'est pourtant que pour rappeler d'autant plus cruellement à la fille que la frontière des restrictions et de l'interdit ne s'avance que d'un tantinet pour heurter inévitablement l'incontournable : la réclusion insulaire.

La famille, c'est d'abord (locution adverbiale non seulement utilisée pour indiquer le premier élément d'une énumération, mais à plus forte raison pour désigner la place qu'occupe le père à la tête de la famille corse – du moins du point de vue social) son père Antoine-François Susini, propriétaire terrien dans le village de Rennu³, sa mère Rose Rocca, femme au foyer « retirée, affectueuse et préoccupée par l'éducation des enfants »⁴ et ses deux frères Pierre (1914-1987) et Jean (1918-). Susini évoque les conditions du carcan vécu par l'ordre dans lequel ses différentes faces se sont fait sentir et la chronologie de sa prise de conscience de leur nature.

¹ Sur France culture, 1964, séquence intégrée dans « Comme ça s'écrit », diffusé le 19 octobre 1996.

² L'essai est un genre protéiforme et son statut pragmatique ambigu. Nous référons ici à l'essai *La renfermée, la Corse* (essai biographique) en tant que prose non fictionnelle, telle que Pierre Glaudes et Jean-François Louette la définit : prose, car aucune forme ne restreint l'essai, non fictionnelle étant donné que la finalité de l'essai n'est pas de simuler des actions, mais de proposer une réflexion sur un sujet quelconque « dans un discours doublement caractérisé par sa référence à la vérité et par le souci de persuader le lecteur » (*L'Essai*, Paris, Hachette, 1993, p. 26), (Nous soulignons.)

³ Rennu se situe près de Sagone sur la côte occidentale de l'île.

⁴ Description faite à l'auteur par Mme Jean Susini en août 2004.

Sa condition de fille est d'abord corrélative de sa place dans la famille : être fille signifiait dans son enfance que

le garçon passait toujours avant la fille. Pour la place à la table, le choix de la chambre à coucher, le partage des biens. Comme dans tous les pays méditerranéens, on avait pour la fille un mépris tout naturel, et on se dépêchait de la marier tant elle était considérée comme un poids, voire même un danger. (Susini, 1989, p. 291)

Or, pour Marie la condition de fille ne se résume pas uniquement au fait de se voir devancer par les frères, elle sera, pour ainsi dire, doublement punie. Pendant que ses deux frères peuvent profiter librement des grandes vacances, courir et jouer avec les autres garçons du village ; bref, passer une enfance heureuse et libre, Marie est placée, à l'âge de six ans, en pension chez les religieuses, d'abord à Évisa, puis à Vico et à Marseille, séparation d'avec sa famille qu'elle aurait très mal vécue et qu'elle a décrite dans son premier roman, autobiographique, *Plein soleil* (1953)⁵. A sa situation de fille s'ajoute le double châtement d'être enfermée au couvent pour s'instruire.

« On ne peut avoir idée de la force des liens qui unissent une famille corse si on ne les a pas vécus », écrira-t-elle au versant de sa vie (Susini, 1989, p. 289). Le sentiment d'enfermement au sein de la famille, qui habite une grande bâtisse en pierre au cœur du village, provient des règles austères qui régissent la vie de la cellule – mot on ne peut plus évocateur en parlant de la famille corse – familiale. Susini décrit le quotidien de cette famille dans les termes suivants :

Les préceptes qui régissent la vie quotidienne avaient une force proche du sacré, il ne pouvait se glisser le plus menu caprice, la plus petite fantaisie dans ces rouages, ni même tout simplement du *jeu*. Sans doute faut-il remonter à l'ancienne Grèce pour trouver des règles aussi rigides et d'une logique aussi implacable. Tout avait la force de l'interdit, du tabou, la moindre faute devenait sacrilège, et était suivie de la sanction. Ces règles rigoureuses devenaient plus intransigeantes encore si on avait le malheur d'être née fille. (Susini, 1989, 290)

Ces règles s'appliquent dans un village où la vie est fermée, menée sous le regard de l'autre, un regard encore plus sévère et restrictif quand on est fille. Le village est un champ clos où les forces hostiles et la haine sont peut-être encore plus fortes que la complicité et la solidarité, quand ils ne sont pas désolés, dévidés de leurs habitants, lugubres, sans âme qui vive ni chien qui y vagabondent. La conception susinienne veut que le village porte toutes les douleurs et agonies passées et que la mort s'y promène à chaque tournant de la route, aussi personnifiée et familière qu'un de ses rares habitants solitaires et mélancoliques.

⁵ *Plein soleil, La fiera, Corvara ou la malédiction* et l'essai *La renfermée, la Corse* ont été réunis dans un seul volume *L'île sans rivages*, 1989.

Par infiltration métaphorique, Susini, au lieu de parler de village barricadé par les montagnes et d'île isolée par la mer, envisage le village⁶ comme entouré d'eau (*l'îlot du village*). En revanche, elle attribue à la mer la qualité de « barricader » l'île (*un pays [...] barricadé par la mer*), caractère plus logiquement relié à la masse montagneuse qui entoure le village. La permutation des termes « surconcrétise » la réalité hermétique villageoise et concentre l'étouffement insulaire, en rapprochant la limite ultime de l'insularité désignée par la côte, aux abords du village, juché haut dans les montagnes. L'entrecroisement des caractères inversés des essences évoquées renforce le sentiment explicité ultérieurement : au-delà des montagnes, la mer est ressentie comme un danger séparateur et capricieux ; elle est « captive », « prête à toutes les trahisons » (Susini, 1989, p. 285).

Toute sa vie, Susini ressent pleinement les limitations de l'insularité. Comme chez tant d'autres écrivains d'origine corse, l'île est conçue principalement comme une « île-piège » ou « île-tombeau » (Peraldi, 1990, p. 20 *sq*). En terre ferme, on peut se rendre où que l'on veuille, mais « comment échapper au piège de l'insularité si l'avion ou le bateau qu'on voulait prendre ne peut pas partir ? », interroge-t-elle depuis Paris, où elle a choisi de faire sa vie (Susini, 1989, p. 294). Comment le pays qui vous inspire crainte et panique pourrait-il vous en délivrer en même temps ? L'étouffement vécu dans son enfance la marque à jamais : « C'est la passion de l'errance, le besoin d'aller sur les chemins qui me tient désormais » (Susini, 1989, p. 294).

Personne ne s'étonnera qu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, lorsque la famille décide de quitter la côte d'Or, où elle s'est installée, pour retrouver la Corse, Marie opte pour des études à Paris. Cette décision préfigure la condition première de la genèse de sa création littéraire, qui est son retrait de la Corse et son exil à Paris. Il lui est impossible d'écrire en Corse⁷. Pour cela, il lui faut l'éloignement et la distance – non seulement spatiale, mais aussi temporelle ; elle n'écrit rien avant l'âge de 35 ans (Cournot, 1993, p. 52).

Toute sa vie, elle nourrit une relation duelle d'amour amalgamé à du ressentiment envers la Corse. Toute sa vie, elle reste scindée entre l'île et Paris, prisonnière d'une oscillation axiologique à la fois angoissante mais recherchée et entretenue dans sa création. Dans cet écart biographique ou « hors-lieu » s'élabore ce que Maingueneau appelle la paratopie et dont

⁶ Le village susinien est toujours situé en montagne et non pas sur la côte.

⁷ Informations rapportées par Madame Fratani, nièce de Marie Susini.

l'écrivain investit son œuvre. La paratopie ne peut, d'après lui, être considérée ni comme une origine, ni comme une cause. Elle n'est pas une situation initiale ; elle n'existe qu'élaborée à travers une activité de création ou d'énonciation :

Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi, faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire. Il n'y a pas de « situation » paratopique extérieure à un processus de création donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, le mouvement d'élaboration de l'œuvre. (Maingueneau, 2004, p. 86)

La paratopie est, d'après la définition de Maingueneau, à la fois condition de l'avènement de l'œuvre et son produit, à la fois la condition par laquelle l'œuvre advient et ce que l'œuvre construit au fil de son déploiement. La paratopie met donc en jeu aussi bien l'appartenance que la non-appartenance, l'inclusion impossible du créateur dans une « topie ». La paratopie susinienne est surtout une paratopie spatiale, dont la figure emblématique est l'errante ou l'exilée (la paratopie susinienne est principalement endossée par une femme), celle qui est mal à l'aise là où elle est, celle qui déambule d'un endroit à l'autre sans pouvoir se fixer ni trouver sa place dans la société contemporaine.

2. Configuration textuelle de la paratopie

2.1 Réclusion insulaire

Comment Susini configure-t-elle textuellement sa paratopie ? Les axes sémantiques majeurs qui reprennent sa paratopie sont surtout l'enfermement et son corollaire l'errance. L'enfermement insulaire est mis en texte dans les trois premiers ouvrages, *Plein soleil* (1953), *La fiera* (1954) et la pièce de théâtre *Corvara ou la malédiction* (1955), appelés également « la trilogie corse ». *Plein soleil*, remémoration d'une adolescence féminine, met en évidence l'enfermement psychologique ressenti par la petite Vanina, qui est contrainte de passer trois mois d'été au couvent. Alors qu'elle est enfermée physiquement par les murs entourant la cour, elle remplit le vide moral occasionné par l'absence de sa famille et la lassitude provoquée par l'éducation religieuse, en tendant l'oreille vers l'extérieur pour tenter de capter des sons familiers – des ânes qui passent ou le clocher du village voisin. Les perceptions de l'ordre de l'ouïe recourent celles fournies par l'imaginaire et le visuel. Son existence consiste,

dans une perspective bachelardienne⁸, à se libérer de son carcan par la création d'images, soit dans la simultanéité de l'action, soit comme fragment mémoriel du passé.

En revanche, dans *La fiera* et *Corvara* l'accent est mis plus spécifiquement sur une insularité castratrice et funèbre où les images libératrices n'offrent plus aucune issue. Dans ces deux ouvrages, l'insularité est réduite principalement à une référence géographique négative. Dans *La fiera*, Sylvie, une continentale, s'installe dans l'île avec Mateo, son mari corse. L'accueil chaleureux des îliens est vite substitué par une médisance malveillante car, dans un premier temps, Sylvie ne connaît pas le code insulaire et plus tard, elle refuse de s'y conformer. Elle finira par se cantonner dans la maison de sa belle-mère, avec qui elle entretient une relation conflictuelle, pendant que les villageois rôdent autour de la maison dans l'espoir de l'entrevoir à une des fenêtres ou en train de se prélasser dans le jardin. Dans cette perspective, la maison de la belle-mère présente des traits analogues avec la cage qu'est la cour du couvent dans *Plein soleil*. Une autre maison, celle que Mateo a promis de lui construire, restera, à cause de l'opposition de la belle-mère, une promesse non tenue : une illusion.

Aussi bien dans *Plein soleil* que dans *La fiera*, la claustration, « la cage » de la fille et de la femme se limite à une cour exiguë ; cour de couvent, cour d'une maison au cœur d'un village, à la différence près que, dans *La fiera*, l'ouverture de l'espace sur la collectivité insulaire ne fait qu'ajouter un élément réducteur à l'existence : le regard réprobateur des villageois. Pour Susini, le possible d'extension du village est anéanti justement par les éléments que cette expansion permet d'intégrer.

Dans *Corvara*, pièce en un acte et trois tableaux, les effets d'enfermement s'accumulent : l'espace se rétrécit davantage, car l'action se déroule entièrement dans la salle commune d'une maison de montagnards et le sentiment de réclusion est accentué par une tempête de neige et la nuit tombante. La personne autour de laquelle la pièce s'articule, Francesco Luca, un prêtre défroqué, a disparu dans la tempête et erre quelque part dans les montagnes. Les hommes de la pièce partent à sa recherche, et les femmes, enfermées dans la salle, portent toute l'action. Tout au long de la pièce, la figure principale est scéniquement absente et sa présence textuelle est inscrite uniquement dans le discours des autres sujets de l'énonciation.

⁸ Pour Gaston Bachelard l'imagination est surtout la faculté de déformer et de changer les images (L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, 1943, p. 7).

Celui-ci assume ainsi la fonction de l'aède⁹ dans la tragédie grecque : la figure principale n'apparaît qu'indirectement, à travers la bouche des figures présentes ; en l'occurrence comme expression de l'agonie de sa femme Corvara, conscience centralisatrice de la référence symbolique que constitue le conflit qui s'est fait dans le passé hors-scène et le tragique qui est en train de se faire.

Au thème angoissant de la culpabilité navrante mis en scène par l'auteur dans *Corvara* s'ajoute le jeu sur la distance temporelle de la pièce : de la simultanéité de l'action représentée et de l'histoire hors-scène du début de la pièce, la distance temporelle entre les deux s'éloigne pour de nouveau s'amenuiser progressivement – l'action racontée élabore les motifs d'agir du prêtre et en abîme, le lecteur lit l'enfermement de la société villageoise provoquant sa conduite – afin de se réduire abruptement à zéro quand les hommes reviennent annoncer la mort du prêtre. L'enfermement se lit ainsi à deux niveaux narratifs du texte théâtral : au niveau du récit premier et au niveau de la métadiègese¹⁰. En effet, le hors-scène n'ôte rien à la contrainte spatiale imposée par l'unité de lieu du théâtre classique ; au contraire, il épaissit l'aspect asphyxiant de la pièce conjointement avec un autre paradigme, celui de l'unité de temps, qui coule la pièce dans le moule de la temporalité du théâtre classique : la solution est inscrite dans la pièce dès le départ et aucune action humaine ne peut renverser la fatalité et le tragique. Dès la levée des rideaux, l'issue de la pièce est prédéterminée : le prêtre est déjà décédé sur la route.

2.2. La route

Dans les trois ouvrages, la route joue un rôle primordial ; elle est l'espace médiateur entre le privé et le public, même si dans *Plein soleil*, aucun tragique ne s'y rattache, si ce n'est peut-être que l'éloignement initial qu'elle rend possible mais dont l'incidence négative est atténuée par le retour au village à la fin du récit. Là, le cheminement le long de la route¹¹ est un lieu de liberté et de beauté ; tout au long du récit sont évoqués la beauté du massif montagneux, les senteurs du maquis et la fraîcheur de l'eau des ruisseaux.

⁹ Poète épique et récitant. Définition tirée de *La tragédie grecque*, Christophe Cusset, Paris, Seuil, 1997, p. 61.

¹⁰ Le métarécit est, selon la définition de Gérard Genette, « un récit dans le récit », la métadiègese « l'univers de ce récit second » (*Figures III*, 1972, p. 239).

¹¹ Il s'agit du chemin qui relie Rennu et Évisa, selon Jean Susini.

L'enfermement n'est jamais explicité par Vanina, mais l'enfermement est évoqué par d'autres personnages, rencontrés sur la route. Ainsi Susini prête sa voix à une vieille qui demande si elle est malade et qui plaint la petite d'être placée chez les religieuses à son âge alors qu'elle serait tellement mieux avec sa mère (Susini, 1989, pp. 12-13) ou encore au vieux croisé sur le chemin du retour à qui Susini fait dire : « Il doit être bien pénible d'être enfermé à son âge » (*ibid.*, p. 84). Par l'attribution « détournée » de sa voix à des personnages fictifs et par la force transcendante de la fiction, Susini formule le blâme à l'encontre de ses parents, qu'antérieurement – dans la réalité contraignante des règles strictes qui régissent les liens de sang corses – elle n'avait pas eu le droit de leur adresser.

Dans *La fiera* et *Corvara*, la route devient l'élément fictif qui condense le tragique. Ainsi dans *La fiera*, toute l'intrigue est construite autour de l'ascension des habitants d'un village vers la chapelle – « le village se vide dans la lumière blanche, et toutes les voix s'en vont, par la route et par les sentiers » (Susini, 1954, p. 9) – où se célébrera la messe en l'honneur du saint Albino, patron du village. L'intrigue servira en même temps et tout particulièrement d'interface non seulement pour les projections des vieilles inimitiés, les doutes et les agonies ontologiques des villageois, mais elle portera l'attente suspendue que fait planer, dans l'esprit du lecteur, l'amorce¹² constitué par le passage introductif du roman, à son paroxysme : au lieu du miracle espéré et attendu, on assiste à la mort de Sylvie. Dans ce récit premier est emboîté un deuxième, une rétrospection de Sylvie : un jour elle a voulu s'enfuir et a pris le bus jusqu'au port. Au bout de la route, elle n'a pas trouvé d'endroit où aller et elle est retournée sagement et soumise au village avec son mari, venu la chercher.

Dans *Corvara*, la route comme élément fictif est « déboîtée » du récit premier, et le récit parallèle, qui met en évidence le sort du prêtre, se déroule entièrement sur une route enneigée. Les points de tangence avec *La fiera* sont manifestes : le prêtre sera retrouvé au pied du clocher de l'église, mort comme Sylvie, et conformément à l'attente préparée par l'ouverture de la pièce.

Chez Susini, la route est intrinsèquement liée à la mort. La route, qui de prime abord, semble s'éployer comme un éventail vers le possible d'un ailleurs salvateur, forme aussitôt

¹² Les amorces peuvent être définies comme des « simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouvent leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la 'préparation' », Gérard Genette, Paris, Seuil, Coll. Poétique, *Figures III*, 1972, p. 112.

empruntée un cul-de-sac fatal. Dans *Plein soleil*, la route demeure la même, mais empruntée à la fin du roman en sens inverse, elle englobe la scène de la transformation irréversible qu'a subie Vanina : l'enfant innocente qu'elle était quelques mois auparavant n'existe plus. Ainsi la fin du roman thématise le croisement du stable (père, montagne, village) et de l'incertain (l'aspect ontologique de l'être). Dans *La fiera*, les villageois, renforçant en route vers la chapelle leur conscience d'appartenir à une communauté hermétique, se retrouvent chacun, après le drame, seul et désolé. Le village est désormais une unité éclatée. Sylvie et le prêtre dans *Corvara*, deux exclus, trouveront une mort libératrice sur la route.

« Un événement n'est pas tragique par lui-même mais par ce qu'il signifie et cette signification est tragique lorsqu'elle introduit le signe d'une transcendance », soutient Gouhier (Kokelberg, 2000, p. 59). Le tragique mis en évidence dans la trilogie et qui s'imbrique étroitement à la figure emblématique de la route, est, en dernier lieu, l'insularité comme force funeste et funèbre. Dans *La fiera* et *Corvara*, en particulier, la force du sentiment de tragique et de séquestration est également tirée de la concentration du récit en une action, en un temps limité et en un lieu spécifique, paramètres normatifs de la représentation théâtrale classique. La route, considérée comme élément rhétorique, apparaît comme la figure dialogique qu'est l'oxymore¹³, condensant toute la tension dramatique de ces ouvrages « du fait même qu'il est l'union par métaphore de deux ordres de réalités opposées » (Kokelberg, 2000, p. 99). La route est le lieu qui fait s'affronter l'espérance d'un miracle et la mort, l'individu et la société, des éléments indigènes et allogènes, la maison et les lieux publics communs, en une relation oppositionnelle d'attente et de dénouement brutal.

2.3. Couple comme vecteur de fuite

La relation d'analogie entre le roman suivant *Un pas d'homme* (1957) et la pièce *Corvara* est encore une fois patente. L'histoire dans *Un pas d'homme* se déroule dans une seule pièce et monte en épingle une situation, les derniers moments d'agonie du couple de Manuela et

¹³ Figure ou trope alliant de mots ou d'expressions de sens *a priori* opposé. Définition tirée de Jean Kokelberg, *Techniques de style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Paris, Nathan, 2000, p. 124. Comme élément de rhétorique, l'oxymore fait coexister dans le même lieu du discours des catégories différentes. Pour une analyse plus détaillée du rôle de l'oxymore, nous renvoyons à Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 99.

Serge¹⁴. Dans une lettre à Susini, Camus rend raison de ses impressions du roman en cernant l'enfermement décrit par l'ouvrage dans les termes suivants :

Il me semblait que je reconnaissais trop de choses, mais peu à peu le ton du livre m'a ôté ce gène et je n'ai plus été attentif qu'à sa voix, jusqu'à ce que j'en aie le cœur serré. [...] Vous y avez réussi, je vois, parce que vous vous êtes tenue obstinément dans le pré carré de la douleur, refusant d'en sortir (Le même instant, la même chambre tout le long du livre) ni de parler d'autres choses que des raisons de la douleur. Cela fait un livre asphyxiant comme le malheur lui-même, et délivrant en même temps.¹⁵

Jean Grenier met surtout en avant la dimension ontologique du roman. Dans son analyse, il fait surgir l'aspect cruel de l'homme qui s'acharne sur sa proie :

parce qu'il est faible, parce qu'il s'en veut à lui-même, parce qu'il est condamné à faire souffrir pour se prouver sa propre existence et se croire libre, la femme enfermée dans son amour n'en désirant que la persistance et la répétition, avec la force des éléments de la Nature. (Grenier, 1964)

Grenier évoque ce qui semble être un des nouveaux axes de fonctionnement de la figure de l'enfermement dans la suite de la fiction susinienne : l'enfermement de la femme dans son couple et l'échec en amour comme vecteur d'incitation à la fuite. C'est le roman *C'était cela notre amour* (1970) qui mettra au jour la palette la plus hétéroclite et complexe de cet aspect. Le roman tisse son action autour d'une rencontre fortuite dans le Quartier latin entre deux anciens amoureux : un jour de mai 68, Fabia croise par hasard un homme qu'elle a aimé plus de vingt ans auparavant, sous l'Occupation de Paris. Alors qu'elle vit dans un couple où l'amour et la passion ont été supplantés par une tendresse désolée, elle rencontre celui qu'elle n'a cessé d'aimer. Susini explique le noyau de la rupture ainsi : « Elle ne pouvait suivre cet homme qui fuyait toujours, qui se fuyait et qui la fuyait »¹⁶.

Cette fois l'enfermement décrit est celui occasionné par l'arrivée des Allemands à Paris avec comme corollaire pour les riverains la difficulté quotidienne du ravitaillement et les déportations d'amis étudiants. Face au premier problème, Fabia et son ami fuient la capitale en train pour aller chercher des vivres en Normandie. Ils rentrent matériellement bredouilles,

¹⁴ Lors de notre entretien avec Madame Ghislaine Fratani, le roman retracerait, selon les dires de Susini à l'adresse de sa nièce, la rupture entre Susini et Jean Daniel. L'année de la rupture est confirmée par Daniel dans *Cet étranger qui me ressemble. Entretiens avec Martine de Rabaudy*, Paris, Grasset, 2004, p. 167.

¹⁵ Lettre d'Albert Camus à Marie Susini datée le 26 juillet 1957. La première phrase fait référence à l'amitié qui liait Marie Susini et Jean Daniel à Albert et Francine Camus. Elle actualise également dans une large mesure la discussion du rapport entre le personnage fictif et le référent, discussion que nous n'approfondirons néanmoins pas dans ce contexte.

¹⁶ Susini dans « Temps de lire », émission du 10 décembre 1970, diffusée sur la chaîne 1.

mais la « fugue » entraîne au niveau moral la prise en conscience de Fabia de la réalité de la guerre et du sort des Juifs.

Le paroxysme de l'aspect erratique dans le roman est atteint à travers le couple de Fabia et Mathieu : « en route pendant des années tous les deux (Susini, 1970, p. 156). Ensemble ils parcourent le monde à l'initiative de Mathieu sans « jamais de halte, pas de répit » (*ibid.*, p. 157). Or, les voyages ne sont pas effectués uniquement dans le but de visiter de nouveaux lieux ; les déplacements sont évoqués comme une fuite de plus en plus hallucinante, comme une panique frénétique ou comme une course folle, les destinations n'étant plus la campagne corse ou normande, mais des villes comme Londres, Marrakech, Venise et Baden-Baden :

Il me laisse faire, je pars, c'est bon. Je vais grossir la masse de ceux qui ne savent pas tenir en place, qui ont la folie du voyage, ceux qui partent en coupés, berlines, décapotables, familiales, traînant en remorque, leurs barques, tentes et caravanes. Les files se croisent, se télescopent dans la course à la neige et au soleil, à la mer et aux souvenirs, ces gens déjetés, encore tout endormis dans les aéroports, hagards le long des quais, éblouis, blessés par le soleil, l'infinie variété des possibles, des échanges et des chassés-croisés, la recherche perpétuelle de ce feu follet du désir que rien n'éteint, fuir, se fuir, sortir de cette solitude toujours plus épaisse malgré le librium, le valium. Le cœur usé par une nostalgie qu'aucune drogue jamais ne saurait calmer. En partance, toujours ailleurs. (Susini, 1970, p. 160)

L'effet de mouvement frénétique du passage est insufflé, voire validé, par une mécanique anaphorique qui met en œuvre une répétition d'éléments situés à des endroits syntaxiques différents (subordonnées, compléments d'objets directs, etc.). Le passage engrange les circonstances du départ, les raisons de partir et met en évidence une accumulation de répétitions dont le rythme incantatoire contraste avec l'effet de détente qu'étale la phrase invoquant l'usure du cœur nostalgique. Les instances évoquées à la fin – situation initiale et destination – ne font qu'insérer, comme entre les deux mâchoires d'une tenaille, la recherche fiévreuse d'un ailleurs possible et paisible mais en vérité inaccessible.

Le dernier roman, *Je m'appelle Anna Livia*, « le roman le plus achevé »¹⁷, fait se conjuguer en un seul ouvrage les différentes facettes de l'enfermement et de l'errance exposées dans l'œuvre intégrale précédente. Le roman implique un éclatement des temporalités, un glissement de la réalité vers le monde des rêves dans lequel s'insère le drame constituant le noyau du livre : le rapport incestueux entre fille et père. Il met en spectacle non seulement le suicide conséquent du père, mais surtout le destin d'Anna Livia, qui « dans une sorte d'élan

¹⁷ Propos de Marie Susini rapportés par Ghislaine Fratani.

irrépressible » (Susini, 1979, p. 62) suit un inconnu dont les pieds semblent à peine effleurer le sol :

Les yeux droit devant lui, les cheveux blancs, le corps sec perdu dans son ample vêtement flottant, il semblait tellement faire partie de la terre grise et terne qu'elle s'était demandé sur-le-champ si cette terre était faite de lui ou lui de la terre tant ils se confondaient tous les deux. (Susini, 1979, p. 61)

Comme c'est le cas pour Sylvie, morte une fois arrivée à la chapelle et Francesco Luca, mort au pied du clocher du village, Anna Livia ne trouvera de délivrance auprès de ce Messie que par le truchement de la mort :

Allongée sur le dos, elle fait un mouvement mais une force la tient clouée au sol, elle ouvre sa main pleine de sable, et la peur soudain tombe.

Le ciel s'est mis à osciller, elle a vu la nuit arriver sur elle, en plein milieu du jour. (Susini, 1979, p. 175)

Si la finalité poignante de la mort de Sylvie est rendue par une description de l'extinction de la vue, la mort d'Anna Livia est surtout une question de l'ordre tactile : elle sent le sol, elle touche le sable alors que chez Sylvie la mort lui reflète l'entourage comme une palette de couleurs mouvantes. A l'instar de l'inconnu qui se confond avec la route et l'élan vers l'inconnu, le corps d'Anna Livia se confond avec le sol. Pour Susini, l'extinction de l'être est un fusionnement d'impressions visuelles et tactiles avec la matière : les êtres et les phénomènes n'ont pas de qualités inhérentes, tout n'est qu'impression et apparence qui se volatilisent dans la mort, une mort qui, à satiété, se produit sur la route.

3. Départ avorté

Si l'enfermement dans l'œuvre susinienne a bien un point d'ancrage – la claustration familiale de la maison natale – l'errance qu'il provoque manque de point d'arrivée. L'enfermement brode chez Susini sur le double thème de la route et de l'errance où cette dernière est finalement autant affaire de mouvement physique que fuite au niveau psychique. A cela s'ajoute la démultiplication complexe des volets thématiques qui se produit au fil des ouvrages, en parallèle avec le surgissement d'autres perspectives d'ordre mnésique : l'étouffement vécu est évoqué surtout par remémoration et non comme énonciation directe ou description d'une action se déroulant dans la simultanéité.

Ce qui est inlassablement mis en exergue dans les romans, c'est la mort comme seul aboutissement possible de l'errance, événement dans lequel la route joue le rôle de scène : qu'il y ait des spectateurs ou non la souffrance la plus oppressante entraîne la sortie de la victime future d'un lieu fermé, où elle est infailliblement frappée par le tragique, inéluctablement punie pour avoir voulu se libérer.

La paratopie de Susini est une histoire angoissante à l'instar de celles qu'elle met en avant dans sa fiction. Prise entre deux lieux, Susini est surtout prise entre deux douleurs : douleur d'être séparée de l'île, douleur à la perspective éventuelle – impossible – d'y demeurer. Elle est aussi marquée à jamais par l'impossibilité d'un retour à l'enfance. La caractéristique d'un de ses personnages fictifs, qui est « pris entre le désir d'évasion, l'impulsion vers l'inconnu [...] et l'impossible retour à l'enfance » (Susini, 1970, p. 159) est en même temps le triptyque référentiel foncièrement susinien. C'est également l'omniprésence de la douleur qui constitue une des forces motrices de la non-fixité du lieu mise en scène comme transfiguration textuelle et que Camus a indirectement évoquée en commentant *La Fiera* :

Je pensais en vous lisant que rien de bon ne se fait sans racines, que le village et la terre sont les racines nobles et que nous ne devrions pas perdre tant de temps à errer et à disputer des ombres errantes.¹⁸

Camus, dont l'opinion sur ses livres avait une importance majeure pour Susini, semble dans un premier temps attacher de l'importance à ce que Susini tient à mettre en doute. Sans attaquer la vérité philosophique de l'assertion de celui-ci, il nous semble qu'il n'a pas véritablement saisi - du moins au moment de rédiger ces quelques lignes – l'impact de l'origine de l'angoisse de Susini, car c'est justement les racines trop bien ancrées dans le terroir et les ombres errantes des villages corses qu'elle a tenues à mettre à distance par l'écriture. En fait Camus épingle l'essence même de la paratopie susinienne – évocation de ce lieu dont toute sa production tire sa force et auquel elle doit sans cesse s'arracher – sans sembler s'en rendre compte, d'où l'exhortation implicite aux accents ontologiques à éviter ce genre d'activité. En tout état de cause, chasser ces ombres sous des masques différents constituera jusqu'au dernier ouvrage le sujet fondamental de l'écriture susinienne.

La conception de l'enfermement que l'insularité a provoquée chez Susini a gardé sa prédominance à travers toute sa fiction. L'intrigue de quatre romans se déroule dans une île.

¹⁸ Lettre d'Albert Camus à Marie Susini, datée le 3 octobre 1954.

Même quand le champ d'action des figures principales s'élargit en terre ferme, le mouvement circulaire de l'errance semble se poursuivre, le prolongement de l'errance s'identifiant, au niveau moral des protagonistes, à leur incapacité à s'attacher à une personne et à persister dans une relation de couple.

L'œuvre littéraire intègre et englobe le processus de création, qui est aussi bien structurée que structurante, pour reprendre la définition de Maingueneau. Si le concept est duel, l'application qui se lit à travers l'œuvre de Susini l'est également, car la structuration du vécu qui a lieu par l'écriture est, dans l'essence de son déploiement, une dé-structuration de la forme par sa fragmentation temporelle et thématique.

Il a été dit que Marie Susini a contribué à déclencher la crise identitaire corse. Dans la trilogie, son imaginaire est obsédé par un temps et lieu fixes et immobiles, synonymes d'enfermement et d'étouffement entraînant la mort pour celui et celle qui veulent s'en libérer. Dans son œuvre plus tardive, l'enfermement et l'errance se négocient une place dans un jeu interminable d'immobilisme et de dynamique alternés. L'image que Susini renvoie de son île n'a pas toujours eu bonne presse dans l'île, car elle a projeté « une certaine image de l'île que beaucoup ont rejetée par simple crainte » (Peraldi, 1990, p. 478). On a critiqué son aspect nombriliste et onirique, et c'est peut-être une des raisons pour laquelle elle a été exclue des anthologies de la littérature corse écrite en langue française¹⁹.

Comme le démontrent les figures de l'enfermement et de l'errance, la Corse est à jamais restée la note fondamentale de l'œuvre de Susini, ce qui est dans la lignée de sa constatation qu'on ne peut se défaire de sa « corsité » : « on le porte en soi »²⁰. Comme dans un dernier effort pour anéantir à jamais ce qui a constitué la force motrice de sa paratopie et qu'elle a transfiguré en texte, elle exprime le vœu que l'attachement à la Corse puisse un jour signifier présence et non pas fuite : « Peut-être qu'un jour on pourra vivre en Corse, lui être fidèle sans avoir besoin de la quitter »²¹. De son vivant, il ne lui a pourtant pas été permis de trouver un tel apaisement. D'un autre côté, le manque de la tension qui sous-tend son œuvre aurait-il pu engendrer une œuvre d'une envergure socio-historique comme la sienne ?

¹⁹ Comme par exemple du *Roman de la Corse*, textes réunis par Claude Moliterni, Paris, Omnibus, 2004.

²⁰ « L'île sans rivages : la Corse », film réalisé par Jean Archimbaud, diffusé le 26 février 1985 sur TF 1.

²¹ *Ibid.*

Susini a dans ses ouvrages échafaudé sa fidélité envers son île natale par le truchement des figures de l'enfermement et de l'errance. La crainte qu'éveille chez elle la Corse l'a conduite dans les régions les plus complexes de la métaphysique insulaire. A travers sa paratopie créatrice elle a fait se conjuguer l'étouffement vécu dans son enfance et la solitude de l'acte d'écrire dans une riche envolée, qui prend certes son essor dans un espace bien délimité, mais dont la portée transgresse les temporalités.

Remerciements

Nous tenons à exprimer notre vive reconnaissance à Monsieur et Madame Jean Susini, Rennu, et à Madame Ghislaine Fratani, Ajaccio, pour le chaleureux accueil qu'ils nous ont accordée ainsi que pour la générosité avec laquelle ils nous ont aidée dans nos recherches sur la vie et l'œuvre de Marie Susini.

Bibliographie :

Ouvrages

- Bachelard, Gaston (1943) : *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, Paris.
- Bergson, H. (1990) : *Cours I. Leçons de psychologie et de métaphysique*. P.U.F, Paris.
- Cournot, M. (1993) : L'entendre encore. *Le Nouvel Observateur*, 1504, p. 52.
- Cusset, C. (1997) : *La tragédie grecque*. Éditions du Seuil, Paris.
- Daniel, J. (2004) : *Cet étranger qui me ressemble. Entretiens avec Martine de Rabaudy*. Grasset, Paris.
- Genette, G. (1972) : *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris.
- Glaudes, P. & J-F Louette (1993) : *L'Essai*. Hachette, Paris.
- Grenier, J. (1964) : Marie Susini : Un pas d'homme. *Elle-Nouvelle*, p. 96.
- Kokelberg, J. (2000) : *Techniques de style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*. Nathan, Paris.
- Maingueneau, D. (2004) : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin, Paris.
- Moliterni, C. (2004) : *Roman de la Corse*. Omnibus, Paris.
- Susini, M. (1954) : *La fiera*. Éditions du Seuil, Paris.
- Susini, M. (1957) : *Un pas d'homme*. Éditions du Seuil, Paris.
- Susini, M. (1960) : *Le premier regard*. Éditions du Seuil, Paris.
- Susini, M. (1964) : *Les yeux fermés*. Éditions du Seuil, Paris.
- Susini, M. (1970) : *C'était cela notre amour*. Éditions du Seuil, Paris.
- Susini, M. (1979) : *Je m'appelle Anna Livia*. Éditions Grasset et Fasquelle, Paris.
- Susini, M. (1989) : *L'île sans rivages*. Éditions du Seuil, Paris.
- Versani, M. A. (1998) : *Le symbolisme féminin dans l'imaginaire insulaire*. Thèse de doctorat en lettres et sciences humaines, Università di Corsica, Corse.
- Ubersfeld, A. (1996) : *Lire le théâtre I*. Belin, Paris.

Émissions télévisées

- « Comme ça s'écrit ». [France Culture 1964]. France Inter. 19.10.1996.
- « Temps de lire ». Chaîne 1. 10.12.1970.

Entretiens personnels

Fratani, Ghislaine. Ajaccio, Corse. 9.8. 2004.

Susini, Jean. Rennu, Corse. 3.8. 2004.

Lettres

Camus, Albert, 3.10.1954.

Camus, Albert, 26.7.1957.

Copies des lettres remises à l'auteur par Mme Ghislaine Fratani, le 9.8.2004.