

Université Lumière Lyon 2

Ecole doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Faculté des Lettres

Laboratoire Passage XX-XXI

Raconter une crise :
la mémoire et la vie familiale
dans les œuvres de
Natalia Ginzburg et de
Marguerite Duras

Jean-Philippe PETTINOTTO

Thèse de doctorat en langue et littérature françaises

Dirigée par Bruno GELAS

Présentée et soutenue publiquement le

Devant un jury composé de :

Università degli Studi di Torino

Scuola di dottorato in Culture Classiche e Moderne

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Scienze letterarie e filologiche: Italianistica

**Raccontare una crisi:
la memoria e la vita familiare
nelle opere di
Natalia Ginzburg e di
Marguerite Duras**

Jean-Philippe PETTINOTTO

Tesi di dottorato in Italianistica

Diretta da Mariarosa MASOERO

Discussa pubblicamente il

Davanti ad una giuria composta da:

Table des matières

Table des matières	3
INTRODUCTION GENERALE.....	1
I. Natalia Ginzburg	4
1. Refuser le mensonge, crise de la famille et rupture générationnelle	5
2. Comment Natalia Ginzburg rend-elle compte de la crise du cadre familial ?.....	9
3. Le concept de « lessico famigliare »	11
II. Marguerite Duras	15
1. Du point de vue de la mère au point de vue de la fille ?	16
2. L'écriture, un héritage familial ?	19
III. Canevas	25
1. Romans de la crise	26
2. Crise du roman.....	27
3. Ecriture mémorielle.....	29
IV. Conclusion.....	31
PREMIÈRE PARTIE :	32
ROMANS DE LA CRISE	32
Introduction	32
Chapitre I. Crise du cadre familial	33
1. Natalia Ginzburg.....	33
Introduction	33
1.1 Crise des rapports conjugaux	39
1.1.1 Des mariages sans raison d'être	39
1.1.2 L'adultère	42
1.1.3 La mort des fils	46
1.1.4 L'homme résigné.....	50
1.1.5 Le soupçon d'homosexualité.....	52
1.2 Le sentiment de non-appartenance	57
1.2.1 Possibilité d'entente, la mémoire et l'ironie complice	62
1.2.2. Les modalités de mise en œuvre de la crise	65
2. Marguerite Duras	72
Introduction	72
2.1 Crise des relations filiales	75
2.1.1 Un barrage contre le Pacifique : le don de soi comme alternative à la prostitution légalisée du mariage	79
2.1.2 L'émancipation des fils par l'intelligence nouvelle du désir	84
2.1.3 L'Amant : la prostitution comme libération	86
2.2 Perte d'identité	88
2.2.1. La famille comme regroupement actantiel.....	89
2.2.2. Processus d'exclusion et la question de l'inceste et de l'interdit	94
2.2.3 Le couple et la question de l'adultère dans Les petits cheveux de Tarquinia et Dix heures et demie du soir en été	97
2.2.4 La mère, injustice et incompréhensibilité	102
Chapitre II. Crise de la narrativité	103
1. Natalia Ginzburg.....	103
Introduction	103
1.1 Statut du narrateur	105
1.1.1 Gestion de l'information.....	110
1.2 Physionomie des voix.....	111

1.2.1 Dialogisme	120
1.2.2 Les interactions non verbales	127
2. Marguerite Duras	137
Introduction.....	137
2.1 Un brouillage étudié de la chronologie	138
2.1.1 Indistinction entre les actions cardinales et les catalyses	138
2.1.2 Un chapelet symbolique comme logique narrative	140
2.2 Le statut du narrateur à l'origine de nombreuses ambiguïtés narratives	141
2.2.1 Vers l'incohérence narrative	144
Conclusion	147
DEUXIEME PARTIE :	149
CRISE DU ROMAN	149
Introduction	149
Chapitre I. Moments de risque du récit.....	151
1. Natalia Ginzburg.....	151
Introduction	151
1.1 Unité structurale et unité tonale	151
1.1.1 La causalité des liens familiaux	153
1.1.2 Etude narratologique de l'incipit de Nos années d'hier.....	156
1. La question du <i>post hoc, ergo propter hoc</i> : le revolver d'Ippolito	160
2. Rejet des structures narratives.....	164
3. L'incipit de Caro Michele	167
1.1.3 L'esthétique du miroir brisé ou la fragmentation de l'univers narratif	169
1. E' stato così.....	171
2. Tutti i nostri ieri.....	180
1.1.4 Un aboutissement narratif : Lessico familiare.....	181
1.2 Le destin à l'oeuvre	183
1.2.1 L'écriture comme succédané de Dieu.....	184
2. Marguerite Duras	187
Introduction	187
2.1 Deux pôles énonciatifs : le romanesque et le poétique	188
2.1.1 La vie avant la famille, avant le langage : les interférences consécutives et causales.....	191
2.1.2 L'éclatement de la crise expliqué par les obsessions récurrentes de l'œuvre durassienne	197
2.1.3 Détruire dit-elle, d'un roman de la crise à la crise du roman.....	198
2.2. La force du destin.....	200
2.2.1 Le diamant dans Un barrage contre le Pacifique.....	200
2.2.2 Les petits chevaux de Tarquinia	202
Chapitre II. Crise du langage	205
1. Natalia Ginzburg.....	205
Introduction	205
1.1 Fragments insignifiants de communications quotidiennes	207
1.1.1 Après l'expérience de la guerre.....	207
1.2 Chaos de la langue : langue du chaos.....	213
1.2.1 Refus du silence.....	213
1.2.2 La langue du père	214
1.2.3 La langue de la mère.....	216
2. Marguerite Duras	218
Introduction	218

2.1 L'écriture comme un fleuve asiatique	219
2.2.1 Le langage de la folie.....	220
2.1.2 L'absolu du mot : le caractère poétique de l'écriture durassienne	222
Conclusion	224
TROISIEME PARTIE :	226
ECRITURE MÉMORIELLE	226
Introduction	226
Chapitre I. L'état de la langue	227
1. Natalia Ginzburg.....	227
Introduction	227
1.1 Le <i>lessico familiare</i> comme fondement de l'unité familiale	229
1.1.1 Un langage barbare nécessitant une glose métalinguistique	231
1.1.2 Les procédés de l'itération	233
1.1.3 Naissance du « <i>lessico familiare</i> ».....	235
1.2 Du pathos du langage au langage du pathos : les stéréotypes dans le <i>lessico familiare</i>	238
1.2.1 L'échec du « <i>lessico familiare</i> ».....	241
1.2.2 Triomphe de la littérature.....	241
1.3 Le « <i>lessico familiare</i> » comme talisman proustien	245
1.3.1 La question de l'autobiographie	245
1.3.2 Entre la parole et la langue, double détermination du « <i>lessico familiare</i> » et rupture générationnelle	249
1.3.3 Signifiant vs. Signifié	252
2. Marguerite Duras	253
Introduction	253
2.1 Appauvrissement de l'écriture	254
2.1.1 Peter Morgan.....	255
Chapitre II. Le langage de la crise	258
1. Natalia Ginzburg.....	258
Introduction	258
1.1 Le cri de la crise	258
1.2 Absence de « <i>lessico familiare</i> »	261
1.2.1 La fonction résiduelle des mots et la mémoire muette	264
1.2.2 Registres individuels.....	264
1.2.3 Identités perdues.....	267
2. Marguerite Duras	269
Introduction	269
2.1 Entre réminiscence et oubli : <i>Hiroshima mon amour</i>	270
2.2 <i>Moderato cantabile</i> ou la reconstruction hypothétique du passé.....	275
2.2.1 Rituel Chauvin / Anne : revivre le passé en le jouant	277
2.2.2 <i>Moderato cantabile</i> : un exemple stylistique de l'écriture mémorielle	279
2.3 Lol V. Stein : une enquête	280
Conclusion	283
CONCLUSION GENERALE	284
I. Le genre romanesque.....	286
II. La mémoire et l'histoire	295
III. La post modernité	299
Références bibliographiques	302
Editions de références.....	302
Natalia Ginzburg.....	302

En italien	302
En français	303
Marguerite Duras	303
Ouvrages consacrés à Natalia Ginzburg	305
Ouvrages consacrés à Marguerite Duras	305
Articles consacrés à Natalia Ginzburg	306
Articles consacrés à Marguerite Duras	308
En français	308
En italien.....	310
Ouvrages généraux	310
Pages annexes.....	302
Incipit de <i>Nos années d'hier</i>	313
Incipit de <i>Caro Michele</i>	322
Incipit de <i>È stato così</i>	325

INTRODUCTION GENERALE

Natalia Ginzburg et Marguerite Duras font, sans aucun doute, partie de ces écrivains qui répondirent à l'appel révolutionnaire lancé par Henri Bergson dans le deuxième chapitre de son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, consacré à la multiplicité des états de conscience. En effet, Bergson lance comme un défi aux narrateurs du siècle à venir – le XX^{ème} – afin qu'ils trouvent des moyens littéraires capables de rendre compte du magma des sentiments humains en dépassant l'impérialité constitutive des mots, leur rigidité, leur inertie :

Si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes.¹

Evidemment, dans la mesure où il existera toujours un écart entre l'animation des sentiments et leur traduction expressive ; et, à défaut de combler cet écart, Bergson invite les romanciers à le prévenir, à le dépeindre afin que les lecteurs prennent conscience du déséquilibre entre le langage et la vie. Ainsi, la problématique à laquelle se confrontent Natalia Ginzburg et Marguerite Duras en termes de représentation du réel – à cause du décalage entre les mots et les sentiments – ne peut se comprendre qu'en partant de la conviction bergsonienne que le spectacle de la vie appartient à la sphère du temps matérialisé, c'est-à-dire du temps conçu comme espace, qui ne saurait rendre compte de la durée dans laquelle se déploient et s'animent les impressions, les sentiments et tous les aléas de l'existence humaine. C'est pour cette raison que le thème des relations familiales est récurrent dans les œuvres des deux romancières – et que nous l'avons choisi pour objet d'étude – car il leur offre un cadre, une « tranche de vie », qu'elles vont pouvoir tenter de retranscrire sur la page, non comme l'aurait fait Emile Zola – en se contentant de reproduire l'origine et le déroulement des faits – mais en interrogeant deux éléments de la construction narrative : la structure de l'œuvre d'une part, c'est-à-dire l'ossature du roman ; et d'autre part, la syntaxe narrative, c'est-à-dire le déroulement du récit tel qu'il s'opère dans la conscience du narrateur et éventuellement des personnages.

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, 1955, p. 88-89

Ainsi, la réalité familiale est au centre des œuvres romanesques de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras ; elle est le champ d'application de nombreuses observations sur les relations humaines, l'intériorité de l'être, la solitude, le poids du destin, etc. Aussi, les deux romancières racontent des histoires en apparence banales et dépourvues d'intérêt mais qui – comme bien souvent les histoires de famille – se teintent parfois d'une dimension tragique, dans la mesure où la communauté familiale – donnée à voir dans son ensemble, ses disputes, ses tendresses, les meubles qu'elle occupe, les gens qu'elle fréquente, dans des périodes historiques denses d'inquiétude et de bouillonnement – est un lieu de tension, un lieu de crise.

Cependant la singularité des œuvres littéraires de nos deux romancières réside moins dans la reconstitution de vies familiales, que dans « l'image parlante »² qu'elles en donnent. En effet, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras interrogent la réalité familiale comme lieu de remise en cause du langage. À travers les incompréhensions et les maux de la vie familiale, elles dénoncent en fait un phénomène qui dépasse le cadre restreint de la famille : l'inauthenticité du langage quotidien.

L'inauthenticité du langage découvert grâce à l'expérience chaotique de la vie familiale, où la communication est impossible est un point d'arrivée autant que de départ pour nos deux romancières. En effet, elles ne sauraient s'arrêter à cette conclusion dialectique qui voudrait qu'aux romans de la crise réponde une crise du roman. Partant du constat que le monde, les êtres, les sentiments, les choses ne peuvent être formulés autrement que par un nouveau langage, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras postulent que c'est en remontant des effets à la cause de chaque événement que la dimension tragique de l'existence apparaît dans sa totalité. Pour cela, nous étudierons ce que proposent les deux auteurs afin de motiver la création d'un ordre poétique nouveau, la mémoire de la vie familiale notamment.

Les œuvres de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras semblent offrir une exposition logique, systématique de la contingence du réel. Il s'agira, dans la présente recherche, d'observer comment les deux auteurs disposent les événements selon une trame causale, donnée en filigrane. En effet, elles s'intéressent moins aux données réelles qu'à leur organisation. Leurs récits se composent de façon aristotélicienne en enlevant, d'une part, les éléments inessentiels et accidentels de la réalité, et en organisant, d'autre part, les éléments essentiels, selon un ordre logique artificiel. De plus, dans les œuvres de Marguerites Duras comme dans celles de Natalia Ginzburg, cet ordre logique que la mémoire structure trouve un champ d'application dans le cadre restreint de l'unité familiale.

² Elena Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, U.Mursia & C. 1972, p.80

C'est à partir de cette problématique, qui considère la création littéraire – le roman en particulier – comme forme créant de l'absolu là où n'y en a pas, que nous nous proposons d'étudier les enjeux de la représentation de la vie familiale dans les œuvres de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras. D'ailleurs, comme affirme Marthe Robert³, la création romanesque n'est-elle pas le lieu d'élaboration, pour l'écrivain, de son propre roman familial, un lieu lui permettant de modifier la réalité de sa propre vie selon ses désirs ? Rappelons, du reste, qu'en psychanalyse, le « roman familial » désigne « les fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents »⁴. Ainsi, sans nous hasarder dans une lecture psychocritique, il s'agira, premièrement, d'observer pourquoi Natalia Ginzburg et Marguerite Duras refusent l'ordre narratif traditionnel lorsqu'il leur faut représenter le chaos de la vie familiale, et quels sont les enjeux d'un pareil refus. Deuxièmement, il nous faudra montrer comment elles opèrent une reconstitution du monde, qui passe par la création de liens de causes à effets entre les événements et par l'entrée en crise du langage lui-même. Enfin, troisièmement, nous observerons comment la recherche de l'unité familiale conduit les deux romancières à subvertir les normes du langage littéraire pour retrouver, dépasser et peut-être bien abolir, le temps passé perdu. En effet, la vie de famille chez Natalia Ginzburg comme chez Marguerite Duras est le cadre dans lequel se manifeste la mémoire : c'est en étudiant le fonctionnement de celle-ci que nous saisissons les enjeux de celle-là.

Il ne s'agit pas, pour nous, de mener un travail comparatiste, mais bien d'étudier les solutions formelles, les choix stylistiques opérés par deux auteurs importants du XX^{ème} siècle confrontés à la nécessité de raconter une crise romanesque thématique et formelle.

Notre projet n'est pas de comparer deux intentions d'auteur, ou deux écritures. Ce qui est intéressant c'est de voir comment une œuvre nous en fait comprendre une autre, comment Marguerite Duras nous aide à lire Natalia Ginzburg et comment la lecture de Natalia Ginzburg nous aide à comprendre Marguerite Duras. Il s'agira, grâce à l'œuvre de l'une, de voir plus clair dans l'œuvre de l'autre. Ainsi, dans le cadre d'un travail comparatiste, il eût été tout à fait pertinent de rapprocher de l'œuvre de Natalia Ginzburg celle de Natalie Sarraute, mais en ce qui concerne notre approche générale, c'est délibérément que nous entreprenons le rapprochement de Natalia Ginzburg avec Marguerite Duras, qui répond davantage que Natalie Sarraute, au canevas de la crise que nous entendons analyser.

³ Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, Grasset, 1972.

⁴ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007, p.427

Pour finir, ajoutons que notre étude, en plus de l'intérêt universitaire qu'elle pourra susciter – si le lecteur se montre bienveillant à l'endroit de nos insuffisances – a pour ambition salutaire de faire connaître un peu plus qu'elles ne le sont déjà, les œuvres de Natalia Ginzburg en France et celles de Marguerite Duras en Italie. Nous ne nourrissons aucun désir non plus qu'aucun espoir autre que ceux-ci.

I. Natalia Ginzburg

Natalia Ginzburg expose ses conceptions esthétiques dans trois articles. Tout d'abord en 1946, dans *Il figlio dell'uomo*⁵, elle observe que les meurtrissures de la Seconde Guerre mondiale ont engendré une distance entre sa génération et celle de ses parents. Elle soutient que cette opposition se manifeste principalement dans le langage. C'est pourquoi, pas plus que Marguerite Duras d'ailleurs, elle ne promulgue la mise hors la loi du sujet, ni ne fournit dans son œuvre la légitimation du principe de mise à distance de la subjectivité, voulue par le Structuralisme ou le Nouveau Roman. C'est en 1951, dans un article intitulé *Silenzio*⁶, que Natalia Ginzburg s'efforce de dépasser l'unité un peu forcée de la poétique néoréaliste en refusant de liquider le sujet d'une part et d'autre part en critiquant le langage lui-même, puis, dans un troisième temps, en mettant en crise le récit. En effet, elle détruit de l'intérieur chaque histoire, en n'en conservant que des fragments. Les récits courts, interrompus, morcelés semblent la forme la plus appropriée pour rendre compte de l'amer constat moral de Natalia Ginzburg, celui exposé dans un article de 1953 *I rapporti umani*⁷, à savoir que la distance générationnelle n'est peut-être pas seulement liée à l'expérience de la guerre – n'est peut-être pas seulement contingente –, mais relèverait, au contraire, de l'ontologie. Les fils se sépareraient naturellement de leurs aînés tant d'un point de vue moral que linguistique, tant géographiquement qu'humainement.

Ces trois dates forment l'ossature critique grâce à laquelle il est possible de dégager une certaine unité de l'œuvre de Natalia Ginzburg fortement déterminée dans un premier temps par la revendication d'un nouvel usage du langage, puis dans un deuxième temps par la construction d'un nouveau langage. Ces trois articles permettent en effet de saisir le fil rouge

⁵ Natalia Ginzburg, « Il figlio dell'uomo », in *Le piccole virtù*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.835.

⁶ Natalia Ginzburg, « Silenzio », in *Le piccole virtù*, op.cit., p.855.

⁷ Natalia Ginzburg, « I rapporti umani », in *Le piccole virtù*, op.cit., p.861.

qui fait des évolutions langagières le principal responsable des conflits familiaux intergénérationnels. Avant de dépasser la dialectique de la rupture langagière générationnelle d'une part et du conflit familial d'autre part, grâce notamment à la mémoire et à la rescision des lieux communs qui faisaient l'unité familiale, Natalia Ginzburg a longtemps hésité sans jamais toutefois se contredire.

Il n'est pas indifférent que ces articles s'étalent sur presque dix années ponctuant les premières créations romanesques de l'artiste : avant la publication du premier article, Ginzburg a déjà écrit : *La strada che va in città*, *Un'assenza*, *Casa al mare*, *Mio marito* ; après *Il figlio dell'uomo* et avant *Silenzio*, elle écrit *E' stato così*. Enfin, entre *Silenzio* et *I rapporti umani*, est publié *Tutti i nostri ieri*. Tous les autres romans sont postérieurs au dernier article. Il convient de s'arrêter un instant sur les diverses phases de ce piétinement dynamique.

1. Refuser le mensonge, crise de la famille et rupture générationnelle

Quand, en 1946, dans son article, *Il figlio dell'uomo*, paru dans le journal communiste *L'Unità*, Natalia Ginzburg écrit : « Noi non possiamo mentire nei libri e non possiamo mentire in nessuna delle cose che facciamo »⁸ elle ne fait que postuler une rupture entre sa génération et celle de ses aînés, interdisant à la sienne l'usage « dei veli e delle maschere di cui si circonda la realtà »⁹. Son entrée en littérature correspond à l'avènement d'un nouveau langage qui entre en collision avec l'ancien, renvoyant dos à dos deux générations : celle des parents et celle des fils. De surcroît, en plus de l'éloignement générationnel, au principe de l'écriture *ginzburghiana* prévaut, selon un principe néoréaliste, un rapprochement significatif des choses : « Noi siamo vicini alle cose nella loro sostanza »¹⁰. Le divorce entre les mots et les choses n'est donc pas encore manifeste. Ce qui est évident c'est la rupture avec la génération précédente. Cette rupture se joue principalement sur la scène familiale. C'est en effet dans le cadre intime de la famille que les premières tensions apparaissent :

⁸ Natalia Ginzburg, *op.cit.* p.836. « Nous, nous ne pouvons mentir dans les livres et nous ne pouvons mentir dans aucune des choses que nous faisons ». Sauf indication contraire, toutes les traductions proposées dans la présente étude sont les nôtres.

⁹ *Idem.* « des voiles et des masques dont se pare la réalité »

¹⁰ *Ibid.* « Nous, nous sommes prêt des choses dans leur substance »

« I nostri genitori e la gente più vecchia di noi ci rimprova per il modo che abbiamo di allevare i bambini. Vorrebbero che mentissimo ai nostri figli come loro mentivano a noi [...] Vorrebbero che circondassimo di veli e menzogne la loro infanzia, che tenessimo loro accuratamente nascosta la realtà nella sua vera sostanza. Ma noi non lo possiamo fare ».¹¹

La façon d'élever les enfants à l'endroit du langage devient un enjeu éthique pour la génération de Natalia Ginzburg, et, par voie de conséquence, la principale source de conflit avec la génération des parents.

Natalia Ginzburg nourrit donc le rêve d'une communication possible, d'un langage qui ne serait pas autotélique. Elle postule l'existence d'un langage capable de dire le réel, et attribue aux aînés l'échec d'une transivité illusoire en leur prêtant l'intention de tenir leurs enfants dans l'ignorance. Natalia Ginzburg fait des aînés des amants du mensonge, mais ne s'interroge pas, dans cet article tout au moins, sur la motivation de leurs mensonges.

Ce qu'elle sait, c'est que sa génération fut réduite au silence par les aînés. Aussi écrit-elle dans *Silenzio* :

« Abbiamo cominciato a tacere da ragazzi, a tavola, di fronte ai nostri genitori che ci parlavano ancora con quelle vecchie parole sanguinose e pensate. [...] Quelle grosse parole vecchie, che servivano ai nostri genitori, sono moneta fuori corso e non l'accetta nessuno ».¹²

Natalia Ginzburg dénonce ici les écrivains de la génération précédente qui élaborèrent ou participèrent au système rhétorique du régime fasciste, exaltant par exemple, dans une prose musclée, les mythes de la santé, du sport, de la campagne. Le langage des aînés est associé à celui de l'« Accademia d'Italia » fondée en 1926 et aux noms d'écrivains tels que Malaparte ou Gabriele D'Annunzio. De même qu'après la guerre, les poètes allemands Paul Celan et Ingeborg Bachman, par exemple, s'interdisaient d'utiliser des mots comme « terre » ou « sang » – parce qu'ils rappelaient directement de mauvais souvenirs, de même Natalia Ginzburg ne croit pas que ces mêmes mots aient connu leur rédemption, du moins dans la littérature.

¹¹ *Ibid.* p.837. « Nos parents et les personnes plus âgées que nous, nous reprochent notre façon d'élever les enfants. Ils voudraient que nous mentions à nos enfants comme ils nous mentaient. [...] Ils voudraient que nous entourions leur enfance de voiles et de mensonges, que nous leur tenions cachée soigneusement la réalité dans sa vraie substance. Mais nous ne pouvons pas le faire. »

¹² Natalia Ginzburg, *op.cit.*, p.856. « Nous avons commencé à nous taire très jeunes, à table, en face de nos parents qui nous parlaient encore avec ces vieux mots, sanglants et réfléchis. [...] Ces grosses vieilles paroles, qui servaient à nos parents, sont comme de la monnaie hors d'usage que personne n'accepte plus.»

Avec la fin du fascisme une autre époque voit le jour, dominée non plus par les paroles ronflantes et pompeuses de la culture officielle, mais par le langage rigoureux et ténu de la nouvelle génération qui conjugue la représentation mentale et psychologique du passé à l'accentuation de suggestions symboliques familiales.

« *Quello della nostra giovinezza e infanzia [...] era un tempo di forti e sonore parole, che però a poco a poco perdevano la loro sostanza. Ora è un tempo di parole sommesse e frigide, di sotto alle quali forse riaffiora il desiderio di una riconquista.* »¹³.

Du choc de la réalité guerrière sourd un seul constat possible pour la nouvelle génération, celui de ne pouvoir raconter à leurs fils des mensonges, même pour les préserver d'une réalité cruelle : « A questi bambini noi non possiamo metterci a raccontare che li abbiamo trovati nei cavoli o di chi è morto dire che è partito per un lungo viaggio ».¹⁴

On le voit, ce n'est pas le langage qui est mis en question, mais l'usage que les aînés en firent, en particulier l'usage proverbial. Comme le souligne Dominique Fernandez : « La crise du langage se ramène ainsi pour Natalia Ginzburg à la crise des générations. Ceux qui manipulent les mots – les parents – n'ont plus qu'une vague connaissance des épreuves réelles de la vie. Ceux qui affrontent ces épreuves – les enfants, les jeunes gens – doivent d'abord se défendre des phrases mécaniques de leurs parents »¹⁵.

Cette accusation faite à leurs pères, les fils ne la font qu'à partir du moment où, devenant pères à leur tour, ils se trouvent dans l'obligation de devoir faire des choix éducatifs quant à l'emploi du langage. Natalia Ginzburg, dans son article *Le piccole virtù*¹⁶ explique ce qu'est pour elle l'éducation des fils : « L'educazione non è che un certo rapporto che stabiliamo fra noi e i nostri figli, un certo clima in cui fioriscono i sentimenti, gli istinti, i pensieri ».¹⁷

Natalia Ginzburg, ayant saisi d'une part le lieu du conflit – le langage – et d'autre part l'objet du conflit – l'éducation des fils – peut dorénavant mettre en scène une véritable crise familiale.

¹³ Natalia Ginzburg, *op.cit.* p.884. « Celui de notre jeunesse et de notre enfance [...] était le temps des paroles fortes et sonores, qui perdaient toutefois peu à peu leur substance. Maintenant c'est le temps des paroles étouffées et frigides, sous lesquelles le désir d'une reconquête remonte en surface. »

¹⁴ Natalia Ginzburg, *op.cit.* p.838. « À ces enfants, nous, nous ne pouvons nous mettre à raconter que nous les avons trouvés dans des choux, ou de ceux qui sont morts dire qu'ils sont partis pour un long voyage. »

¹⁵ Dominique Fernandez, *Le voyage d'Italie*, dictionnaire amoureux, Editions Perrin, 1997, p.169.

¹⁶ Natalia Ginzburg, « Le piccole virtù », in *Le piccole virtù*, *op.cit.*, p.884.

¹⁷ Natalia Ginzburg, *op.cit.* p.884. « L'éducation n'est rien d'autre qu'un certain rapport que nous établissons entre nous et nos enfants, un certain climat où fleurissent les sentiments, les instincts, les pensées. »

Dans son article de 1953 *I rapporti umani*, paru sept ans après *Il figlio dell'uomo*, Natalia Ginzburg rajeunit l'âge du constat de l'inadaptation du langage des parents à la réalité des fils. Selon elle, ce n'est plus lorsque les fils deviennent parents, mais dès l'adolescence qu'ils comprennent que les mots de leurs parents leur sont absolument inutiles :

« Siamo entrati nell'adolescenza quando le parole che si scambiano gli adulti fra loro ci diventano intelligibili ; intelligibili ma senza importanza per noi, perché ci è diventato indifferente che in casa nostra regna la guerra o la pace »¹⁸.

La maison, lieu symbolique de la famille, entre en crise. L'écrivain s'ingénie à « seguire la trama delle liti domestiche »¹⁹. Il y a un éclatement des points de références traditionnels : la maison n'est plus synonyme de foyer ou de « tanière » et la route, les cafés, les jardins publics et les rues de la ville occupent une place essentielle dans la construction de l'intrigue :

« Tutto quello che ci importa non succede più fra le pareti di casa nostra, ma fuori, per la strada e a scuola [...] La casa non è più per noi quello che era prima : non è più il punto da cui guardiamo tutto il resto dell'universo, è un luogo dove per caso mangiamo e abitiamo : mangiamo in fretta prestando un orecchio distratto alle parole degli adulti, parole che ci sono intelligibili ma che ci sembrano inutili ; mangiamo e scappiamo nella nostra stanza di corsa per non sentire tutte quelle parole inutile »²⁰.

En mettant en scène des personnages désireux de raconter leur vie familiale, d'en rendre compte, d'en témoigner, l'écrivain comprend que la crise familiale ne peut pas ne pas nourrir également une crise de la narrativité. D'où vient que l'exercice de la mémoire semble le seul capable de redonner une certaine unité à la famille éclatée ? De ce que la *poesis* est justement connaissance, mise en forme, poursuite de ce qui déjà n'est plus qu'un souvenir.

¹⁸ Natalia Ginzburg, op.cit. p.862. « Nous entrons dans l'adolescence quand les paroles que les adultes échangent entre eux deviennent intelligibles ; intelligibles mais sans importance pour nous, parce qu'il nous est devenu indifférent que chez nous règne la guerre ou la paix. »

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Ibid*. « Tout ce qui nous importe n'arrive plus entre les murs de notre maison, mais dehors, dans la rue et à l'école [...] La maison n'est plus pour nous ce qu'elle était avant: ce n'est plus le point d'où nous regardions le reste de l'univers, c'est un lieu où par hasard nous mangeons et habitons : nous mangeons vite prêtant distraitement l'oreille aux paroles des adultes, paroles qui nous sont intelligibles mais qui nous semblent inutilis ; nous mangeons et nous fuyons dans notre chambre en courant pour ne pas entendre tous ces mots inutilis. »

2. Comment Natalia Ginzburg rend-elle compte de la crise du cadre familial ?

Lorsque Natalia Ginzburg affirme « quando scrivo delle storie sono come uno che è in patria, sulle strade che conosce dall'infanzia e fra le mura e gli alberi che sono suoi »²¹ on subodore déjà l'orientation qu'elle entend donner à son oeuvre : il s'agira de traquer dans la familiarité de l'écriture, la familiarité de l'enfance, non pour la retrouver avec nostalgie, mais pour lui faire rendre gorge. Cette opération violente, plus violente encore chez Marguerite Duras, implique une certaine rationalisation du récit, comme s'il s'agissait d'exalter l'ordre en décrivant le désordre. En effet, c'est en élargissant toujours davantage l'espace du rationnel que Natalia Ginzburg accède au mystère de l'unité langagière familiale.

Natalia Ginzburg entre en littérature quand naissent ses fils, c'est-à-dire quand se posent à elle les responsabilités qui incombent à sa génération quant à savoir comment ne plus employer le langage pour masquer le réel, mais au contraire pour le dire. Les deux événements, la naissance des fils et l'écriture, semblent liés comme si savoir écrire signifiait aussi savoir parler à ses enfants :

« E poi mi sono nati dei figli e io sul principio quando erano molto piccoli non riuscivo a capire come si facesse a scrivere avendo dei figli [...] Il destino [...] m'ha dato tre figli e il mio mestiere »²².

De la même façon, son entreprise littéraire consiste à illustrer, à faire comprendre, à expliquer, comment ceux de sa génération : « Stav[ano] zitti per far capire ai [loro] genitori che quelle loro grosse parole [a loro] non servivano più ». ²³

L'écrivain, comme la nouvelle génération, dispose d'un nouveau réservoir de paroles, d'un nouveau langage. La particularité de l'article *Silenzio*, article écrit en 1951, c'est que contrairement à ce que Ginzburg affirmait en 1946 dans *Il figlio dell'uomo*, cinq ans avant,

²¹ Natalia Ginzburg, « Il mio mestiere », in *Le piccole virtù*, *op.cit.*, p.884. « quand j'écris des histoire je suis comme quelqu'un qui serait chez lui, sur les routes qu'il connaît depuis l'enfance et entre les murs et les arbres qui lui appartiennent. »

²² Natalia Ginzburg, *op.cit.* p.853. « Et puis des enfants sont nés et au début, quand ils étaient très petits, je n'arrivais pas à comprendre comment on pouvait écrire en ayant des enfants [...] Le destin [...] m'a donné trois enfants et mon métier »

²³ Natalia Ginzburg, *op.cit.* p.856. «... se taisaient pour faire comprendre à leurs parents que leurs mots ronflants ne servaient plus. »

non seulement est critiqué l'usage que faisait les parents du langage, mais également le langage lui-même :

« *E le nuove parole, ci siamo accorti che non hanno valore, non ci si compra nulla. Non servono a stabilire rapporti, sono acquatiche, fredde, infconde. Non ci servono a scrivere dei libri, non a tener legata a noi una persona cara, non a salvare un amico* »²⁴.

Ginzburg ne croit plus à la transitivité du langage, elle ne pense plus qu'il puisse de façon néoréaliste atteindre le réel. L'idéal gramscien s'évanouit, il ne s'agira plus seulement pour l'écrivain de mettre en scène la crise de la famille pour donner à voir la rupture générationnelle liée à l'usage du langage, mais de mettre en crise le langage lui-même pour montrer qu'il n'est même plus apte à dire le réel et que par conséquent, la rupture générationnelle est totale.

Mettre en scène la crise du langage passe inévitablement, pour le romancier, par une crise de la narrativité. En effet, si les enfants ne comprennent pas les paroles que les adultes échangent entre eux, ils savent néanmoins que leurs décisions peuvent modifier le cours d'une journée comme celui d'une vie, d'où une attention particulière « [ai] malumori che offuscano i pranzi e le cene, lo sbattere improvviso di porte e lo scoppio di voci nella notte »²⁵. De la même façon, toujours avec ce « noi » typique des néoréalistes qui pensent à la communauté avant de penser à l'individu, Natalia Ginzburg affirme :

« *Abbiamo capito che in un momento qualunque, da un tranquillo scambio di parole può scatenarsi una tempesta improvvisa, con rumori di porte sbattute e di oggetti scagliati* ». ²⁶

Ainsi, c'est en mettant en scène des moments quelconques – « momento qualunque » – que Ginzburg reproduit la banalité du langage qui provoque la crise. L'instance familiale est absorbée par une instance poétique supérieure : le récit considéré comme agent du destin. Natalia Ginzburg présente cette rationalité totalisante qui utilise le concept de *lessico familiare* comme la forme langagière d'une histoire familiale passée, susceptible d'être

²⁴ *Idem.* « Et les nouvelles paroles, nous nous sommes aperçus qu'elles n'ont pas de valeur, on n'y achète rien. Elles ne servent à établir aucun rapport, elles sont aquatiques, froides, infécondes. Elles ne servent pas à écrire des livres, à garder le lien avec une personne aimée, à sauver un ami. » Ici, l'évocation de l'ami que les mots échouent à sauver est une évidente allusion au suicide de Cesare Pavese.

²⁵ Natalia Ginzburg, « I rapporti umani », in *Le piccole virtù, op.cit.*, p.861. «... à la mauvaise humeur qui obscurcit les déjeuners et les dîners, au claquement inattendu des portes et aux cris dans la nuit. »

²⁶ *Idem.* « Nous avons compris qu'à n'importe quel instant, à partir d'une paisible conversation, une tempête soudaine pouvait se déclencher, faite de bruits de portes claquées et d'objets lancés. »

transmise de génération en génération, même si, selon elle, entre une génération et l'autre : « si è perduto il gusto della conversazione »²⁷.

Dans son article intitulé *I rapporti umani*, Ginzburg fait du silence une arme de résistance aux « parole grosse » des adultes :

« A casa, quegli adulti che per tanti anni ci avevano pesato addosso col loro assurdo mistero [il mistero delle parole], noi li castigiamo ora con un profondo disprezzo, col mutismo e l'impenetrabilità del nostro viso ».²⁸

Il s'opère, dans cette revendication du silence contre les paroles emphatiques et pompeuses des parents, un retournement spectaculaire. En effet, si Natalia Ginzburg dénonce le manque de communication entre la génération des fils et celle des pères : « Ci assordavano di parole tuonanti ; un dialogo non era possibile, perché appena sospettavano d'aver torto ci ordinavano di tacere »²⁹, ne retient-elle tout de même pas possible l'avènement d'un dialogue nouveau entre sa génération et celle des aînés qui aurait pour terrain celui de la mémoire ?

Natalia Ginzburg s'inscrit dans une grande tradition littéraire italienne et ne renversa pas aussi franchement que Marguerite Duras, les fondements linguistiques qu'elle ébranla toutefois en aboutissant à ces dialogues ininterrompus qui tendent à la conversation. En transformant la narration, les longues remarques d'information, en discours à la première personne, c'est-à-dire en lui donnant la couleur du personnage qui la prend en charge, l'écrivain accède à la parfaite intelligibilité du concept de *lessico familiare* préexistant à celui de famille.

3. Le concept de « lessico familiare »

Il nous importe d'insister sur le point d'aboutissement de toute la recherche que représente l'ensemble de l'œuvre de Natalia Ginzburg et qui est le concept de *lessico familiare*. En 1963, le prix Strega, équivalent italien du prix Goncourt, est attribué à Natalia Ginzburg pour son ouvrage, *Lessico familiare*, traduit en français sous le titre *Les mots de la*

²⁷ Natalia Ginzburg, « Le piccole virtù », in *Le piccole virtù, op.cit.*, p.858. « le goût de la conversation s'est perdu. »

²⁸ Natalia Ginzburg, « Silenzio », in *Le piccole virtù, op.cit.*, p.863. « À la maison, ces adultes qui pendant plusieurs années nous avaient fait sentir le poids de leur mystère absurde [le mystère des mots], nous les punissons maintenant avec un profond mépris, avec le mutisme et l'impénétrabilité de notre visage. »

²⁹ Natalia Ginzburg, « Le piccole virtù », in *Le piccole virtù, op.cit.*, p.885. « Ils nous assourdisaient de mots tonitruants ; dialoguer n'était pas possible parce qu'ils nous ordonnaient de nous taire, à peine suspectaient-ils qu'ils avaient tort. »

tribu. Il s'agit d'un long monologue intérieur autobiographique où Natalia Ginzburg prolonge, amplifie et couronne cette notion de « lexique familial » qu'elle avait déjà utilisée dans ses ouvrages de fiction – notion dont nous préférons, dans notre recherche, garder l'appellation italienne de *lessico familiare* pour éviter la connotation mallarméenne sous-entendue dans la traduction française du titre de l'ouvrage. Dans l'entrée de son dictionnaire amoureux consacrée à Natalia Ginzburg, Dominique Fernandez synthétise ainsi l'idée centrale de l'écrivain :

« Les mots de la tribu, ce sont les phrases toutes faites, les formules ressassées, que la fillette entendit de la bouche de son père et de sa mère, sans doute, non seulement le vocabulaire propre à chaque famille, mais le système d'explication du monde que les parents inculquent à leurs enfants. »³⁰

C'est dans le souvenir des lieux communs de la génération précédente et dans la dénonciation de l'inadaptation de ces lieux communs à la réalité nouvelle que réside la singularité de l'œuvre de Ginzburg. Selon elle, en effet, les mots et les gestes des aînés ne sont plus adaptés à la réalité du monde nouveau ; mieux, le monde ne se résume plus aux formules lapidaires des parents, la vie résiste et ne se laisse pas enfermer dans les mots. Ginzburg est très lucide sur ce point; selon elle, les parents : « usavano con noi un'autorità, che noi saremmo del tutto incapaci di usare. Forti dei loro principi, che credevano indistruttibili, regnavano con potere assoluto su di noi [...] battevano il pugno sulla tavola, facendo tremare la stanza. Noi ricordiamo quel gesto, ma non sapremmo imitarlo. »³¹

Après la crise de la famille que manifeste celle de la narration, Natalia Ginzburg, dans un mouvement de retour sur soi et de prolongement de ses œuvres de fiction, va tenter d'orchestrer tous ses thèmes de prédilection dans un ouvrage unitaire, *Lessico familiare*. Le rapport de la mémoire et du « *lessico familiare* », symbole dans les romans précédents d'une crise générationnelle, va se dialectiser en se décomposant. Les divers éléments qui constituent ce rapport – intertextualité, alternance des temps verbaux, monologues intérieurs – en même temps qu'ils se multiplient en facettes complémentaires et antagonistes, ressuscitent le parler familial dans le présent, restituant ainsi à la famille une nouvelle unité, celle de l'histoire : « Questa [...] non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia

³⁰ Dominique Fernandez, *op.cit.*, p.169.

³¹ *Idem*, p.885. «... faisaient preuve avec nous d'une autorité que nous serions absolument incapables d'employer. Forts de leurs principes, qu'ils croyaient indestructibles, ils régnaient sur nous avec un pouvoir absolu [...] ils tapaient du poing sur la table en faisant trembler la pièce. Nous nous souvenons de ce geste mais on ne saurait l'imiter. »

famiglia. »³² La famille retrouve une cohérence grâce à l'écriture mémorielle qui en restitue l'histoire à travers le témoignage et la mémoire. Selon Dominique Fernandez :

« Les livres de Natalia Ginzburg s'ordonnent autour d'une péripétie dramatique [...], mais la péripétie n'écrase pas l'histoire, non, au contraire, elle arrive quand on ne s'y attendait pas, ou plutôt, on découvre qu'elle était toujours là, masquée par les mots et les phrases, prête à démentir les mots et les phrases, aux aguets derrière les vaines tentatives de communication »³³.

Ce n'est plus une logique déterministe qui construit le récit de Natalia Ginzburg, mais une logique imaginaire, presque symbolique. Cette logique, Natalia Ginzburg l'utilise de nouveau dans son ouvrage consacré à Alessandro Manzoni : *La famiglia Manzoni*. Consciente de devoir inventer un nouveau rapport entre les mots et les choses, et entre les générations entre elles – « Poiché non abbiamo autorità bisogna inventare un altro rapporto »³⁴ – Natalia Ginzburg invite dans un premier temps à une transgression générique. En effet, dans l'avertissement au lecteur de *Lessico familiare*, elle invite celui-ci à lire cette autobiographie comme un roman et non comme une chronique :

« Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo : e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare ».³⁵

De même qu'au début de *Lessico familiare*, dans l'avertissement au lecteur, Natalia Ginzburg regrette la présence d'« infinite lacune », reconnaissant que « la memoria è labile » et que les livres « tratti dalla realtà non sono spesso che esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito »³⁶, au début de *La famiglia Manzoni*, elle avise son lecteur que l'histoire d'une famille est toujours « tutta cosparsa di vuoti, di assenze, di zone oscure »³⁷ et invite imperceptiblement celui-ci à lire cette biographie comme un roman lorsqu'elle opère le changement lexical suivant : d'abord, elle affirme que son livre se veut une tentative de reconstruire « la storia della famiglia Manzoni », ce que ferait effectivement un biographe,

³² Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.889. « Celle-ci [...] n'est pas mon histoire mais plutôt, même avec des vides et des lacunes, l'histoire de ma famille. »

³³ Dominique Fernandez, *op.cit.*, p.168.

³⁴ Natalia Ginzburg, « Le piccole virtù », in *Le piccole virtù*, *op.cit.*, p.885. « Puisque nous n'avons pas d'autorité, il faut inventer un autre rapport. »

³⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.889. « Bien que tiré de la réalité, je pense qu'on doit le lire comme s'il s'agissait d'un roman : c'est à dire, sans lui demander ni plus ni moins que ce qu'un roman peut donner. »

³⁶ *Idem*. «... tirés de la réalité ne sont le plus souvent que de minces lueurs et fragements de ce que nous avons entendu.

³⁷ Natalia Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Natalia Ginzburg opere, vol.2, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.809. «... ponctuée de vides, d'absences, de zones obscures. »

mais très vite, elle confesse que ce qui l'intéresse c'est « il destino familiare » de Manzoni. Ce passage de l'histoire au destin est extrêmement signifant et résume, depuis Aristote, la différence entre l'historien et le romancier.

L'un des résultats formels obtenu par Natalia Ginzburg, dans sa recherche de l'unité familiale à travers le langage, réside dans l'emploi du genre épistolaire. En effet, avec la publication de *Caro Michele* en 1973 et de *La famiglia Manzoni*, dix ans après, elle trouve un moyen de rendre compte du *lessico familiare* de chaque famille en retransmettant directement les productions écrites.

Trop de différences stylistiques et d'enjeux créatifs divergents séparent Marguerite Duras de Natalia Ginzburg pour que l'on puisse contempler l'œuvre de l'une à la lumière de celle de l'autre, ou disons à travers le même prisme critique. Par contre, en concentrant notre attention sur un phénomène particulier et en bornant notre étude au strict cadre de la famille, il ne sera pas inutile d'observer comment à un certain stade de leur réflexion réciproque, les deux auteurs se trouvent confrontés au même problème, y apportent des solutions tantôt similaires, tantôt différentes et n'obtiennent donc pas les mêmes résultats. Le destin, qui chez Natalia Ginzburg est comme la conclusion logique d'une longue réflexion sur comment raconter le langage et la vie d'une famille, est un point de départ pour Marguerite Duras qui pose d'entrée de jeu le destin comme postulat de toute narration. Les histoires qu'elle raconte, si ténues et si fragmentaires soient-elles, relèvent toutes d'un destin.

Le destin se manifeste à travers le souvenir qui chez Duras procède toujours d'une « mémoire de l'oubli »³⁸, mémoire blanche, « purifiée de tout souvenir »³⁹. Comme dit Anne Cousseau dans son article *Architectures poétiques*⁴⁰ « ce n'est pas la forme restituée de la réalité disparue qui ressurgit, mais bien l'absence avérée. Alors, la mémoire proposée se fait mémoire de mots, construction textuelle ».

14 En voulant reconstruire la vie d'une famille, celle de Manzoni ou la sienne propre, Natalia Ginzburg est conduite elle aussi à interroger le temps et l'histoire, c'est-à-dire la reconstruction narrative permise par la mémoire.

³⁸ Marguerite Duras à Montréal, Québec, Spirale, 1981, p.41.

³⁹ Michel Foucault et Hélène Cixous, *A propos de Marguerite Duras*, in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°89, octobre 1975, p.10.

⁴⁰ Anne Cousseau, « Architectures poétiques », in *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, p.41.

II. Marguerite Duras

Si dans l'œuvre de Natalia Ginzburg une famille précise renvoie à un roman particulier – les De Francisci à *Le voci della sera*, les Levi à *Lessico familiare* – c'est à l'échelle de l'œuvre entière que Marguerite Duras entend donner à voir les mécanismes familiaux, en mettant toujours en avant les raisons singulières, familiales et passionnelles de ses personnages au détriment des lieux communs de la psychologie. Les textes dans lesquels Marguerite Duras met en scène son enfance coloniale dans l'Indochine des années Trente, qu'ils reflètent ou non son enfance si l'on veut s'attacher aux catégories génériques qui font d'*Un barrage contre le Pacifique* un roman, et de *l'Amant* un récit autobiographique, sont absolument indispensables pour comprendre d'une part, l'évolution de l'écriture durassienne et d'autre part, l'expérience familiale de la misère à l'origine d'une conception très précise de ce que Duras appelle, dans *La vie matérielle*, « la pauvreté endémique de la famille ».⁴¹ Le socle de notre étude sera donc constitué par les textes appartenant au cycle indochinois et au cycle indien. Rappelons que le premier s'ouvre en 1950 avec *Un barrage contre le Pacifique*, se poursuit avec *Des journées entières dans les arbres*, *Le boa*, et la pièce de théâtre *L'Eden-Cinéma* en 1977. Ajoutons à ce cycle indochinois, bien qu'on les attribue parfois à un impropre « cycle de l'amant », *L'Amant* publié en 1984 et *L'Amant de la Chine du Nord* sorti en 1991. Ces deux récits ne sont en effet ni séparables du cycle indochinois ni du cycle indien, pour des raisons chronologiques d'une part, et d'autre part parce qu'on y retrouve deux personnages féminins qui font la transition d'un cycle à l'autre : Anne-Marie Stretter, la femme du vice-consul de France à Calcutta, et la mendicante. Le cycle indien naît en 1964 avec *Le Ravissement de Lol.V.Stein*, d'où dérivent *Le Vice-consul* et *India Song*.

D'un texte à l'autre, deux évolutions parallèles se dessinent. D'abord celle de la famille, ensuite celle du langage. Evidemment, l'analyse des deux n'est pas séparable, et l'on peut se demander, premièrement, si ce sont ses recherches poétiques qui conduisent Marguerite Duras à passer du personnage de la mère dans le *Barrage*, un personnage combatif, qui recherche – désespérément certes, mais avec énergie – les mots capables de dénoncer « le grand vampirisme colonial », au personnage enveloppé de silence d'Anne-Marie Stretter dont même les pleurs ne produisent aucun son ; ou bien, deuxièmement si c'est l'explosion de la famille qui s'opère au fil de l'œuvre qui conduit l'écriture durassienne de la

⁴¹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1997, p.131.

richesse langagière du *Barrage* aux pages silencieuses du *Vice-consul*, jusqu'à l'écriture dépouillée et essentielle de *l'Amant*, comme si à la pauvreté des situations familiales répondait une richesse expressive. Autrement dit, la crise de la famille dans l'œuvre de Marguerite Duras est-elle cause ou conséquence de ce que Aliette Armel appelle « l'ombre interne », ⁴² cette écriture du silence qui trouve sa meilleure expression dans les blancs de *l'Amant* ou dans « la noblesse de la banalité » des paroles de la dame du film *Le Camion* ?⁴³

1. Du point de vue de la mère au point de vue de la fille ?

Le texte source de l'esthétique durassienne c'est bien évidemment *Un barrage contre le Pacifique*, texte source d'abord parce qu'il est le premier, mais aussi parce qu'il contient en germe tous les thèmes et les personnages archétypaux des cycles indochinois et indien et s'impose, par conséquent, comme la « cellule génératrice »⁴⁴ de tous les romans orientaux de Marguerite Duras.

De plus, *Un barrage contre le Pacifique* peut être considéré comme un roman autobiographique en tant qu'il s'inspire de l'enfance indochinoise de Marguerite Duras ; mais tandis que dans *l'Amant* ou *l'Amant de la Chine du Nord*, l'attention du narrateur se porte sur l'enfant, c'est l'histoire de la mère que raconte le *Barrage*. Ainsi s'opère un processus de transformation dans l'œuvre de Marguerite Duras, un changement de point de vue, qui se résume à un mouvement dialectique entre la mère et l'enfant. En fait, le *Barrage* peut être défini comme le roman de la mère, un roman écrit par Duras pour sa mère – figure importante dans sa vie et dans son œuvre – à propos de laquelle elle déclare d'ailleurs :

« Dans le *Barrage*, je rendais [à ma mère] un hommage qu'elle n'a pas vu, qu'elle n'a pas lu. Pour elle dans le livre j'accusais sa défaite, je la dénonçais. Qu'elle n'a pas compris, cela reste une des tristesses de ma vie »⁴⁵

⁴² Cf. Aliette Armel, « La force magique de l'ombre interne », in Alain Vircondelet, *Marguerite Duras : Communications du colloque tenu au centre culturel international de Cerisy-La-Salle du 23 au 30 juillet 1993*, Écriture, Paris 1994, pp. 11-24.

⁴³ Marguerite Duras, *Le camion*, Éditions de Minuit, Paris 1977, p.65.

⁴⁴ Madeleine Borgomano, *L'histoire de la mendicante indienne*, in « Poétique » (1981), n. 48, p. 479.

⁴⁵ *L'inconnue de la rue Catinat*, propos recueillis par Hervé Le Masson, in « Le Nouvel Observateur », 28 septembre 1984, p. 52.

Le roman, situé dans l'Indochine française des années trente, raconte les vicissitudes familiales d'une institutrice française et de ses deux enfants, Suzanne et Joseph. Les étapes fondamentales d'un passé héroïque, fait d'idéaux, d'espérances et d'illusions émergent, dans la folie latente et désespérée de la mère, à l'occasion d'intenses flashbacks au cours desquels le lecteur saisit comment s'est formé le noyau familial : fille de paysan, la mère obtint son diplôme d'institutrice et enseigna un temps dans un village du Nord de la France où elle connut et épousa un autre instituteur, avec lequel elle se laissa séduire par les perspectives d'un enrichissement facile que proclamaient les affiches de propagande coloniale : « "Engagez-vous dans l'armée coloniale", "Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend". À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux ». Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras complétera cette version en ajoutant que les deux enseignants étaient également poussés par des grands idéaux humanitaires, typiques de l'idéologie coloniale française, selon laquelle, grâce à eux, « le corps enseignant aura sauvé l'Indochine de l'imbécillité blanche »⁴⁶.

Au début le couple et ses deux enfants, tous deux Créoles, vivent confortablement ; mais, brusquement, le mari meurt et la famille entre en crise. C'est l'élément qui fait tout basculer. La famille perd son aisance économique et la mère, en plus de son poste d'institutrice, est obligée de travailler dix ans comme pianiste à l'Eden Cinéma. Elle nourrit le rêve d'acheter un terrain qui assurerait un avenir à ses enfants. Une fois la somme réunie, la mère se rend à Kam où les agents cadastraux, fonctionnaires attachés à l'attribution des concessions, lui vendent des terrains incultivables parce que périodiquement inondés, envahis par la marée. Duras écrit : « elle avait jeté ses économies de dix ans dans les vagues du Pacifique »⁴⁷.

De là commence une lutte menée en vain contre l'océan jusqu'à la « nuit fatale » où s'écroule le barrage et avec lui le rêve colonial, les illusions et surtout le noyau familial. Il est intéressant de remarquer, d'un point de vue métalittéraire, que la genèse du roman est d'inspiration familiale : si Marguerite Duras écrit *l'Amant* après une longue convalescence en clinique pour désintoxication, l'exigence d'un retour sur soi – à soi – et aux expériences de l'enfance en Indochine naquit grâce aux sollicitations répétées de son fils, Outa, qui voulait qu'elle commente par écrit l'album de photographies familiales.

⁴⁶ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1997, p. 112.

⁴⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 25.

Pendant la rédaction de ses « légendes photographiques », Marguerite Duras s'aperçut qu'il manquait dans cet album une photographie essentielle : celle de « la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or » au moment de la *traversée du fleuve*. L'écriture de *L'Amant* naît donc d'une photographie manquante, d'un vide, d'une absence, d'un silence, d'une expérience existentielle à retrouver et à redécouvrir. Cette « image absolue » devient le symbole, la métaphore, d'une histoire cachée : l'histoire d'amour avec l'amant chinois :

« Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. [...] elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu »⁴⁸.

« Ce que je fais ici est différent, et pareil. » déclare Marguerite Duras à propos de *L'Amant* « Avant, j'ai parlé des périodes claires. [...] Ici, je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements »⁴⁹. Ainsi, *L'Amant* est le résultat d'un travail de récupération d'une histoire passée sous silence dans *Un Barrage contre le Pacifique*.

L'histoire d'amour entre l'enfant et l'amant, noyée dans l'histoire des autres dans le *Barrage*, réussit à s'imposer dès les premières pages de *L'Amant* lorsque Duras expose les raisons qui l'induisent à revenir sur ce lointain épisode de son adolescence. Elle établit alors avec ses lecteurs ce que Philippe Lejeune appelle un « pacte autobiographique ».

« J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais, ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles »⁵⁰

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, M. Jo était vu avec les yeux de la famille comme quelqu'un à qui soustraire de l'argent. Dans *L'Amant*, « l'enfant » réussit en partie à se libérer du pouvoir des siens. En effet dans ce roman, Marguerite Duras, pour signifier cette émancipation relative de « l'enfant », met en place deux univers bien distincts : d'un côté le désespoir et la misère, représentés par la maison de Sadec où la mère s'abandonne au chagrin en maudissant sa fille ; de l'autre, le monde de l'amour et du désir qui se matérialise avec « la garçonnière » de Cholen, le quartier chinois de Saïgon où « l'enfant » découvre la jouissance

⁴⁸ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Gallimard, 1997, p.9-17.

⁴⁹ *Idem.*, p.14.

⁵⁰ *Ibid.*

et la liberté. C'est dans cet univers-là seulement que l'amour est assumé. À Sadec, chez la mère, la considération pour l'amant chinois est la même que dans le *Barrage* :

« Il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer [...]. En présence de mon frère aîné, il cesse d'être mon amant. [...] Nous retournons à la garçonnière. Nous sommes des amants »⁵¹.

Voilà pourquoi, dès les premières pages de *L'Amant*, Marguerite Duras éprouve le besoin de renforcer le pacte autobiographique avec ses lecteurs en rectifiant le lieu de la première rencontre entre « l'enfant » et le chinois : elle veut se réapproprier son histoire d'amour que la pression familiale lui avait interdit de vivre et de raconter :

« Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur »⁵².

Nous reviendrons dans la première partie sur les différences qui séparent Suzanne et l'enfant, c'est-à-dire sur les changements opérés par Marguerite Duras du *Barrage contre le Pacifique* à *L'Amant*. Il s'agira d'observer comment procède la libération de « l'enfant » à travers l'acceptation du désir ; comment, à travers *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras en vient à éprouver le sentiment d'être, selon l'expression de Madeleine Alleins, un « médium du réel » :

« C'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'ai cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi »⁵³.

2. L'écriture, un héritage familial ?

Cependant, l'enjeu essentiel du roman est atteint : de cette expérience familiale tragique naît chez Suzanne/Marguerite Duras la volonté d'écrire. L'urgence de raconter l'histoire tragique de sa mère s'impose à Suzanne à la fin du roman comme nous allons le

⁵¹ *Ibid.*, p. 65-66, 78.

⁵² *Ibid.*, p.36.

⁵³ Marguerite Duras, *La vie matérielle, op.cit.*, p. 34.

voir, et Marguerite Duras fait dire à l'un de ses personnages, dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « Je ne peux pas m'empêcher. Une fois, j'écrirai ça : la vie de ma mère »⁵⁴.

Ouvrons une courte parenthèse pour dire qu'il advient la même chose chez Natalia Ginzburg qui affirme dans l'*Avvertenza* au début de *Lessico familiare* :

« Devo aggiungere che, nel corso della mia infanzia e adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me. »⁵⁵

La vocation littéraire des deux romancières naît donc dès l'enfance/adolescence d'une volonté de raconter le quotidien plus ou moins douloureux de leurs proches, de l'urgence de transmettre l'expérience de leur vie familiale.

« Toujours fautive avec cette incurable mentalité de pauvre »⁵⁶, la mère meurt à la fin du *Barrage* en laissant à ses enfants le devoir de continuer la bataille contre les agents cadastraux qui l'ont escroquée. Elle leur lègue une situation dont il va falloir qu'ils se libèrent en résolvant l'injustice dont leur mère fut victime. Elle leur laisse pour cela un véritable testament, qui au départ ne leur était pas destiné : il s'agit de la lettre que la mère envoya aux fonctionnaires coloniaux.

Un chapitre entier du *Barrage* est consacré à cette lettre. C'est un choix stylistique fort de la part de l'auteur qui isole la voix de sa mère du reste du roman, mieux, qui lui fait raconter son roman. En effet, véritable mise en abyme du roman à l'intérieur du roman, cette lettre se présente comme la matrice du livre. Cette lettre nous donne la mesure de ce que sera l'écriture pour Marguerite Duras ; elle est une anticipation, voire une définition, de la conception durassienne de l'écriture, dépouillée, essentielle, mais finalement l'arme la plus efficace pour dénoncer l'injustice.

Cette lettre, où la mère raconte ses déconfitures avec l'administration coloniale, était destinée initialement à « Monsieur l'Agent cadastral ». Or, Joseph, chargé par la mère d'expédier la lettre, décida de la conserver après l'avoir ouverte et lue. Essayons de comprendre ce qui fait de cette lettre un testament, comment y sont disposées les dernières volontés de la mère, et surtout comment le message qu'elle contient est reçu par Joseph d'abord, par Suzanne ensuite.

⁵⁴ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op.cit.*, p. 97.

⁵⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.3.

⁵⁶ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op.cit.*, p.131.

Joseph a dès le début le sentiment qu'expédier cette lettre serait inutile, qu'elle resterait comme la cinquantaine⁵⁷ d'autres déjà envoyées par sa mère, sans réponse. La lettre telle que la mère l'a conçue au départ est donc inutile puisqu'elle s'adresse à un destinataire sourd. Nous sommes là dans un registre propre de l'écriture de Marguerite Duras, qui est le registre de l'évidence : les mots de la mère ont une raison d'être qui dépasse leur utilité pratique. Ce sont des mots inutiles, inefficaces, mais leur raison d'être s'impose et a les conséquences que nous allons voir. C'est ce qui fait dire à Madeleine Borgomano que l'écriture de Marguerite Duras « ...s'inscrit sur un fond de désillusion : écriture inutile, écriture impossible [...] écriture "malgré" »⁵⁸.

C'est au profit d'un changement imprévu et bouleversant de destinataire que cette lettre restituée à Suzanne et Joseph un portrait authentique de leur mère. Les deux enfants reçoivent différemment ce témoignage maternel. Joseph décide de garder la lettre parce que :

*« Lorsqu'il la lisait, il se sentait devenir comme il aimait être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il lui arrive, même s'il devenait très riche. Cette lettre lui serait bien plus utile qu'elle ne le serait jamais entre les mains des agents de Kam »*⁵⁹

Les mots de la mère deviennent un miroir identitaire dans lequel Joseph retrouve toutes les souffrances, toutes les désillusions, toutes les chagrins de sa mère :

*« [Joseph] ne pourrait jamais oublier [la mère], ou plutôt ce qu'elle avait enduré. "C'est comme si j'oubliais qui je suis, c'est impossible" »*⁶⁰

Joseph se sent le dépositaire, mieux le légataire, de la révolte de sa mère : d'ailleurs au début c'est lui qui chasse l'agent cadastral venu inspecter la concession : « Il courut à sa chambre et reparut armé de son mauser [...] Joseph épaula son mauser, visa l'agent cadastral, le visa bien et à la dernière seconde, il leva le canon du fusil vers le ciel et tira en l'air. [...] L'agent se mit à courir de toutes ses forces vers son auto. » ; puis, après la mort de sa mère, il appellera les paysans à l'assassinat des agents coloniaux. Marie-Thérèse Ligot note que cet épisode est particulièrement intéressant, car il est selon elle : « à la fois prémonitoire, si on le

⁵⁷ « [...] elle lui avait envoyé peut-être cinquante lettres. » p.332.

⁵⁸ Cfr. Madeleine Borgomano, *Une écriture féminine ? À propos de Marguerite Duras*, in « Littérature » (1984), n. 53, p.60.

⁵⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p. 284.

⁶⁰ *Idem.*, p. 281.

situé en 1930, et d'actualité, si on le replace à la date de l'écriture ». ⁶¹ En effet, bien que l'histoire du *Barrage* se déroule dans les années trente, il fut publié en France en 1950, en pleine guerre d'Indochine.

Joseph finira par se soustraire à la lutte en proclamant que seuls les indigènes ont droit à la révolte.

« Si je devais rester ici, je le ferais avec vous. Mais tous ceux qui peuvent s'en aller d'ici doivent s'en aller. Moi, je peux et je m'en vais » ⁶²

Faut-il voir dans cette non-adhésion de Joseph à la révolte un renoncement aux valeurs de sa mère ou doit-on sinon y reconnaître, du moins y voir poindre, la violente condamnation de Marguerite Duras à l'endroit des révolutions violentes ?

« Je crois que le pouvoir de la misère est aussi insane que celui de l'argent, que celui de la foi. [...] Je crois que la misère qui revendique le droit de juger et de punir, de tuer, que ce soit au nom de la justice, de la foi ou de la force devient rigoureusement de même nature que le pouvoir d'argent qu'elle vient de renverser » ⁶³.

Sans trop nous éloigner de notre sujet, notons que dans *L'Eden Cinéma*, Marguerite Duras explique l'adhésion manquée de Joseph à la révolution en faisant dire à ce dernier alors qu'il salue les indigènes :

« [la mère] était blanche. Même si elle vous aimait. Même si son espoir était le vôtre et si elle a pleuré les enfants de la plaine, elle est restée une étrangère à votre pays. (*Temps.*) Nous sommes restés des étrangers à votre pays » ⁶⁴

Cette violence de la mère, dont seule la fuite semble pouvoir libérer les enfants, fait partie de l'héritage maternel. Encore que sans vouloir excessivement confondre la fiction et la réalité, ce qui chez Marguerite Duras est presque impossible, il faut remarquer que c'est à sa propre mère, Marie Legrand, que Marguerite Duras attribue, dans les *remarques générales* à la fin de *L'Eden Cinéma*, cette leçon fondamentale de l'inutilité de la violence :

« J'ai hésité à garder — en 1977 — les incitations au meurtre que contient la dernière lettre de la mère aux agents du cadastre. (Celles-ci, dans le roman, venaient de Joseph, après la mort de la mère.) Puis j'ai décidé de les laisser. Si inadmissible que soit cette violence, il m'est apparu plus grave

⁶¹ Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 1992, p. 13.

⁶² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p. 362.

⁶³ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, numéro spécial des « Cahiers du Cinéma » (1980), n. 312/313, p. 82.

⁶⁴ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, Gallimard, Paris 1997, p. 154.

de la passer sous silence que d'en mutiler la figure de la mère. Cette violence a existé pour nous, elle a bercé notre enfance. Ma mère nous a raconté comment il aurait fallu massacrer, supprimer les Blancs qui avaient volé l'espoir de sa vie ainsi que l'espoir des paysans de la plaine de Prey-Nop. Veuve très jeune, seule avec nous dans la brousse pendant des mois, des années, donc seule avec des enfants, elle se faisait son cinéma de cette façon, et le nôtre, de surcroît. Elle nous avait déjà fait le cinéma de son enfance dans les Flandres françaises. Celui d'une guerre de 1914. Celui de la perte de son seul amour, notre père. Et puis, elle nous a fait celui-là, celui du meurtre des Blancs colonisateurs, avec la minutie, la précision d'un gangster. Et enfin, elle nous a fait le dernier de ses cinémas, celui du doute fondamental quant à une utilité quelconque de meurtres de cet ordre face à l'inacceptable définitif, inaltérable, l'injustice et l'inégalité qui règnent dans le monde »⁶⁵

Ainsi, la seule révolte à laquelle la mère du *Barrage* ait jamais crue, ce n'est pas celle des fusils, mais celle des mots :

« Si tu ne sais pas écrire une lettre, tu ne peux rien faire, c'est comme s'il te manquait, je ne sais pas moi, un bras par exemple. [...] Tout le monde peut tirer des coups de chevrotines en l'air, mais pour se défendre contre les salauds il faut autre chose »

C'est Suzanne donc qui comprendra le mieux le sens véritable de la lettre de sa mère. Suzanne c'est-à-dire, en fait, Marguerite Duras. Dans la lettre, en effet, se trouve exprimée la volonté de la mère de transformer sa propre existence en authentique témoignage du « vampirisme colonial », un témoignage capable de soulever les lecteurs, de provoquer des prises de conscience collectives, de transmettre ses connaissances aux autres et de jeter l'opprobre sur les « grands vampires de la colonie, du riz, du caoutchouc, de la banque, de l'usure »⁶⁶.

Cette « intelligence de la pauvreté » est le seul moyen que la mère laisse à ses fils pour continuer sa lutte et éviter ses erreurs :

« À mes enfants aussi j'ai parlé. Je m'étais toujours dit que je les informerais quand ils seraient moins jeunes, pour ne pas attrister leur enfance. Maintenant, ils savent »⁶⁷.

Dans cette phrase lapidaire, le savoir est donné comme absolu, comme un bien inaliénable de la vie, qui certes n'a peut-être pas une fin en soi, c'est-à-dire une utilité pratique, immédiate, mais qui porte une violence potentielle qui s'impose avec autant

⁶⁵ *Idem.*, p. 158.

⁶⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p. 209.

⁶⁷ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, *op.cit.*, p. 129-30.

d'évidence que de concision. Observons dans l'exemple suivant la violence des paroles et le poids des mots qui se dotent au-delà de leur caractère polémique et provocateur, d'une dimension sacrée :

« Je parle à d'autres. J'ai parlé à tous ceux qui sont venus faire les barrages et je leur explique inlassablement qui vous êtes. Quand un petit enfant meurt, je leur dis : "voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kam" [...] »

Vous ne le savez peut-être pas, mais ici, il meurt tellement de petits enfants qu'on les enterre à même la boue des rizières, sous les cases [...] Alors, moi, pour qu'enfin ces morts servent à quelque chose, on ne sait jamais, bien plus tard, en guise de sépulture ou si vous voulez, d'oraison, je prononce ces paroles pour moi sacrées : "Voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kam". »⁶⁸

Au laconisme de l'expression, au caractère ramassé de chaque phrase, au poids de chaque mot répondent la certitude, la vérité et le triomphe du langage.

« Non... disait-elle. Non... Les enfants morts de faim, les récoltes brûlées par le sel, non ça pouvait aussi ne pas durer toujours »⁶⁹.

La dénonciation du colonialisme à l'œuvre dans le *Barrage* peut être interprétée comme un passage de témoin intergénérationnel entre la mère et la fille. Marguerite Duras, héritière de l'histoire de sa mère, en honore les dernières volontés en devenant écrivain.

Comment ne pas voir en effet dans l'œuvre entière de Marguerite Duras, une réponse à ce désir exprimé par la mère à Suzanne sur son lit de mort, de voir sa parole gagner le monde, les autres, l'humanité entière :

« Et puis elle a eu l'air de vouloir parler encore une dernière fois. J'ai dit à ma mère que j'étais là. [...] Elle n'a pas répondu [...]. Ça ne devait pas être à nous, à ses enfants que la mère aurait voulu parler encore, mais plus avant que nous, aux autres, à d'autres et d'autres encore, qui sait ? à des peuples, au monde »⁷⁰.

Duras écrivit donc le *Barrage* pour sa mère, mais cette dernière n'apprécia par le livre et au lieu de les rapprocher, il contribua à les séparer encore un peu plus .

« Ce que j'ai écrit, ma mère ne l'a pas aimé, pas du tout. Elle me disait sans arrêt : "Toi, tu es faite pour le commerce. Tu dois faire du commerce." [...] Depuis le début, elle n'a rien compris à mes

⁶⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p.325

⁶⁹ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, op.cit., p. 25

⁷⁰ *Idem.*, p. 150.

livres. [...] Sans doute ce métier qu'elle n'admettait pas est-il la cause de notre première séparation »⁷¹.

Ce n'est qu'après la mort de sa mère que Marguerite Duras assumera complètement son écriture et sera vraiment libérée de l'autorité familiale. Dans *Les yeux verts*, Marguerite Duras raconte un rêve fort significatif dans lequel elle reçoit de la part de sa mère l'autorisation d'écrire.

On donnait Eden Cinéma au théâtre d'Orsay. Et une nuit, après la fin des représentations, j'ai rêvé que je pénétrais dans une maison. [...] En entrant dans cette maison, j'ai entendu les airs de Carlos d'Alessio, la valse de l'Eden Cinéma et je me suis dit : tiens. Carlos est là, il joue. Et je l'ai appelé. Personne n'a répondu. Et de l'endroit d'où venait la musique ma mère est sortie. Elle était déjà prise par la mort, elle était putréfiée déjà, son visage était plein de trous, verdâtre, déjà. Elle souriait très légèrement. Elle m'a dit : "C'était moi qui jouais ". Je lui ai dit : "Mais comment est-ce possible ? Tu étais morte ". Elle m'a dit : "Je te l'ai fait croire pour te permettre d'écrire tout ça"⁷².

Sa mère était un barrage entre elle et l'écriture. Comme celui du roman, il s'effondre pour laisser place à la révolte, c'est-à-dire une liberté nouvelle, une écriture, une voix, une œuvre.

III. Canevas

Nous entendons conduire notre étude à travers un canevas qui explorera successivement trois champs de recherche : Tout d'abord, nous verrons en quoi les romans de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras sont des romans de la crise : une crise qui se laisse analyser d'une part dans le cadre familial, et d'autre part, d'un point de vue stylistique, dans la narrativité même. Toutefois, cette crise familiale n'est pas que thématique et concerne également l'ordre du récit. Ainsi, deuxième moment de notre recherche, les romans de la crise renvoient à une crise du roman : crise du récit par la déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale, et crise du langage par l'emploi de paroles sans logique. Enfin, troisième observation, en réponse à cette crise du récit, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras conçoivent une écriture de la mémoire particulière dont il s'agira de dégager les

⁷¹ Marguerite Duras, *Outside 2, Le monde extérieur*, P.O.L., Paris 1993.

⁷² Marguerite Duras, *Les yeux verts*, *op.cit.*, p. 58,

caractéristiques, notamment grâce au jeu des temporalités, des associations analogiques et de leur rapport à l'Histoire.

1. Romans de la crise

Les premiers romans de Marguerite Duras, *Les impudents*, *La vie tranquille*, et *Barrage contre le Pacifique*, ainsi que les premiers romans de Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, *Casa sul mare*, *Mio marito*, et *La strada che va in città* s'interrogent sur la vie de famille. Mais ces familles sont en crise : elles ne constituent plus un corps solidaire et n'ont plus d'unité. La famille n'a pas, dans ces œuvres, le visage rassurant de la stabilité et de la constance mais celui, plus inquiétant, du carcan où se joue l'assujettissement des membres qui la compose, en particulier celui du personnage principal, souvent du narrateur. Par exemple, la violence des rapports entre chacun des membres d'une même famille est un élément caractéristique chez Duras, dans *La vie tranquille*, et chez Ginzburg dans *La strada che va in città* : «mi presi uno schiaffo e piansi una giornata intera chiusa in camera »⁷³, « mi prese i capelli e si mise a coprimi di schiaffi mentre gridavo: -aiuto, aiuto! »⁷⁴. La figure de la mère est également fort significative lorsqu'elle fait obstacle à l'épanouissement du personnage principal. Cette entrave identitaire menace sans cesse la famille d'éclatement.

En effet, la vulnérabilité des identités ne relève-t-elle pas d'une causalité narrative explicable? La narrativité qui soutient l'anecdote romanesque entre en crise chez Natalia Ginzburg et Marguerite Duras à cause, premièrement, du caractère irréprésentable des objets de représentation, « irréductibles à toute prise narrative, à toute levée fictionnelle, à tout acte d'assertion littéraire »⁷⁵. Il s'agit donc pour les deux auteurs d'apporter stylistiquement une réponse en représentant la vie psychique, les pulsions souterraines et les postures sociales. Duras par exemple, met en scène des écrivains, comme dans *Le Vice-Consul* dont la première phrase est : « Elle marche, écrit Peter Morgan. », comme dans *Le Marin de Gibraltar* ou *Emily L.* Natalia Ginzburg, quant à elle, met en scène des personnages résignés.

Deuxièmement, la narrativité entre en crise quand plusieurs systèmes narratifs se font concurrence, par exemple dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* le lecteur doit attendre le tiers

⁷³ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.10 « je me pris une claque et pleurai une journée entière dans ma chambre. »

⁷⁴ *Idem.*, p.20 « il me prit par les cheveux et se mit à me couvrir de coups tandis que je criai : à l'aide, à l'aide ! »

⁷⁵ Bruno Blanckeman, « Duras, états second (une figure, une œuvre, trois ouvrages) », in *Lectures de Duras*, Presses Universitaires de Rennes, 2005

du livre avant de comprendre, lorsque Jacques Hold réclame enfin sa place de protagoniste dans l'histoire, que le narrateur n'est pas qu'un témoin sans rôle diégétique.

2. Crise du roman

Il s'agira, dans ce deuxième champ d'exploration, d'observer le décalage entre la logique chronologique et la logique causale. Si la narration comme l'expose Gérard Genette dans son article « Frontière du récit »⁷⁶, s'organise selon une chronologie et des rapports causaux, si l'aventure est saisie grâce aux causes qui la déclenchent et aux effets qu'elle produit, l'écrivain doit se borner, selon lui, à la représentation des actions nécessaires, essentielles, qui forment la trame causale et qui font évoluer l'action. Or, Marguerite Duras et Natalia Ginzburg s'attachent à représenter des actions ténues, qui pourraient sembler *a priori* inessentiels, mais qui, en réalité, dans l'économie de leurs récits, sont loin d'occuper une fonction accessoire. Tous les faits, événements, actions sont essentiels, même les plus apparemment banals. Ainsi pour Madame Dodin, « dans la vie de laquelle les poubelles jouent un rôle déterminant »⁷⁷, il y a « de par le monde, des coïncidences [...] étranges »⁷⁸ dont il faudra préciser la nature. Cependant, comment modifier l'ordre narratif si les facultés humaines ne nous permettent pas d'échapper au traditionnel schéma quinaire illustré par Jean-Michel Adam⁷⁹? Le travail poétique, en effet, suspens le réel et interroge notre rapport naturellement mimétique au monde et le récit se construit dans l'esprit du lecteur selon un début, un milieu, une fin. Pour Duras et Ginzburg, il s'agit moins de réinventer une nouvelle structure narrative, moins, contrairement à ce que disait Malraux, « d'inventer une autre coordination »⁸⁰ qui redonnerait cohérence et finalité à l'existence contingente de l'homme, que de prendre acte d'un décalage entre la chronologie et l'artificialité des liens logiques. C'est ce qu'exprime Natalia Ginzburg dans un article des *Piccole virtù* :

« Per pagine e pagine, i nostri personaggi si scambiano delle osservazioni insignificanti, ma cariche d'una desolata tristezza: "hai freddo?" "No, non ho freddo". "Vuoi un po' di tè?" "Grazie, no". "Sei stanco" "Non so. Sì, forse sono un po' stanco". I nostri personaggi parlano così, così per

⁷⁶ Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Figure II*, Editions du Seuil, 1969

⁷⁷ Marguerite Duras, *Madame Dodin*, Paris, Gallimard, 1997, p.402

⁷⁸ *Idem.*, p.403

⁷⁹ Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1989

⁸⁰ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p.146-148

ingannare il silenzio. Parlano così perché non sanno più come parlare. A poco a poco vengono fuori anche le cose più importanti, le confessioni terribili: "Lo hai ucciso?" "Sì, l'ho ucciso"»⁸¹

Jacques Hold, dans *Le ravisement de Lol V. Stein* achoppe sur cette difficulté de trouver un lien logique entre des événements qui se bousculent et qu'il est incapable d'intégrer à une cohérence globale. Ce que souligne d'ailleurs la construction paratactique du récit :

« C'est fini, vraiment. Elle peut tout me dire sur Michael Richardson, sur tout ce qu'elle veut.

Je lui demande si elle croit Tatiana capable de prévenir Jean Bedford qu'il se passe quelque chose entre nous. Elle ne comprend pas la question. Mais elle sourit au nom de Tatiana, au souvenir de cette petit bête noire si loin de se douter du sort qui lui est fait »⁸²

Selon Françoise Rullier-Theuret : « Duras veut substituer à une représentation linéaire du temps, liée à l'ordre rationnel, une temporalité chamboulée, dépendante des préoccupations des personnages, proprement humaine et irréductible à la logique »⁸³ ; en effet si dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, par exemple, la chronologie est respectée (il s'écoule dix ans entre le bal et le retour de Lol à S. Tahla), l'inscription de l'histoire dans le temps chronologique se heurte au mélange des temps verbaux opéré par le narrateur pour décrire les actions d'un même personnage dans la même scène :

« Elle [Lol] sonne à la grille [...] Une femme de chambre sortit sur la terrasse [...] Tatiana Karl [...] arriva sur la terrasse et regarda [...] Tatiana s'efforce de reconnaître qui vient [...] Elle ne reconnaît pas, donne l'ordre d'ouvrir »

A travers les incompréhensions et les maux de la vie familiale, Marguerite Duras et Natalia Ginzburg, dénoncent, par ailleurs, un phénomène qui dépasse le cadre restreint de la famille : la crise romanesque de l'inauthenticité du langage quotidien. Dès lors la parole circule de deux manières différentes, premièrement par la reproduction de fragments de

⁸¹ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, op.cit., p. 885 « Pour des pages et des pages, nos personnages s'échangent des observations insignifiantes, mais chargées d'une tristesse désolée: "T'as froid?" "Non, Je n'ai pas froid". "Veux-tu un peu de thé? " "Non, merci". "T'es fatigué? " "Je ne sais pas, oui je suis peut-être un peu fatigué". Nos personnages parlent ainsi, juste pour tromper le silence. Ils parlent ainsi parce qu'ils ne savent plus comment parler. Petit à petit des choses plus importantes sortent aussi, les aveux terribles: "L'as-tu tué?" "Oui, je l'ai tué" »

⁸² Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1997, p.843

⁸³ Françoise Rullier-Theuret , « Les contre temps du ravisement : étude de l'indicatif dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* », in *Styles, genres, auteurs* dir. Jean-Dominique Beaudin et Vàn Dung Le Flanche, Paris, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2005

communication quotidienne apparemment dotés de signification, mais dont la grande banalité, le prosaïsme, dévoile en réalité l'insignifiance, par exemple dans *Valentino* de Natalia Ginzburg ou dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras où les personnages n'arrivent pas à circonscrire dans les mots les problèmes auxquels ils sont confrontés; deuxièmement par l'accumulation chaotique de mots, sans lien logique ni repères traditionnels de la communication, comme c'est le cas chez Marguerite Duras, en particulier après *Moderato cantabile*, où les personnages pratiquent le non sens, produisent des mots qui ne sont plus que de purs sons, sans se préoccuper de leur signification. Ainsi à la dissonance entre la logique chronologique et la logique causale, se superpose une dissonance entre la chose ressentie et sa capacité à pouvoir être formulée.

3. Ecriture mémorielle

Pour comprendre comment se construit une narration fictionnelle, il n'est pas inintéressant d'observer comment sont consignés les faits historiques ; aussi nos deux auteurs se sont-ils intéressés à l'Histoire. Natalia Ginzburg avec *Tutti i nostri ieri*⁸⁴, apporta à la littérature de l'après-guerre un témoignage sur ce que fut la Résistance en Italie. Marguerite Duras, avec *La douleur*⁸⁵, et *Hiroshima mon amour*⁸⁶, s'occupa de deux épisodes importants de l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale. Il sera fort intéressant d'observer comment deux auteurs, en prise avec le XX^{ème} siècle, s'attachent à rendre littérairement les événements historiques. En effet à la crise du roman Natalia Ginzburg et Marguerite Duras répondent par la nécessité d'enregistrer le ferment causal du monde dans le cadre d'une écriture mémorielle telle que Marcel Proust en définit l'esthétique dans *Le temps retrouvé* :

« La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ».⁸⁷

L'art narratif de Natalia Ginzburg se fonde moins sur la construction de l'intrigue que sur de faibles vibrations émotives ; aussi part-elle le plus souvent d'un point de vue narratif individuel et subjectif pour arriver à une signification universelle. Elle laisse mûrir, dans

⁸⁴ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1952

⁸⁵ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, 1997, 1985

⁸⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960

⁸⁷ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, « La Pléiade », 1927, p.889

l'intimité de son monde intérieur, les échos de la vie, et les filtre à travers la grille de sa propre sensibilité pour les rendre essentiels.

Par ailleurs, le style de Duras et celui de Ginzburg imitent les conseils discontinus et surprenants de la mémoire. C'est bien, en effet, cette dernière, qui guide la construction du récit. Ainsi, dans la préface de son livre, *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg déclare :

« *Così arrivai alla pura memoria : vi arrivai a passi di lupo, prendendo vie traverse, dicendomi che le fonti della memoria erano quelle a cui non dovevo mai bere, l'unico luogo al mondo in cui dovevo rifiutarmi di andare.* »⁸⁸

La mémoire est également problématique chez Duras, comme, par exemple, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, où l'on assiste à la substitution d'une mémoire par une autre mémoire, lorsque le narrateur, Jacques Hold, déclare :

« *Voici venue l'heure de mon accès à la mémoire de Lol V. Stein. Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra.* »⁸⁹

Si le passé est saisi à travers le prisme de la famille, le souvenir ne saurait quant à lui être distingué du fantasme. « La mémoire est toujours déjà imagination »⁹⁰, donc écrire la mémoire, raconter son histoire et l'histoire de sa famille n'est-ce pas, en fait, superposer à une invention une autre invention ? Dans *Le ravissement de Lol V. Stein* ou dans *È stato così* ce qui importe c'est le travail de la mémoire en marche davantage que l'objet même évoqué. Une relation entre le travail de la mémoire et une écriture poétique s'établit, fondée sur des jeux de temporalités, des effets de contiguïté et d'analogie. Enfin, nous verrons, dans ces romans de la crise, quelles insuffisances l'écriture mémorielle cherche à combler par le dépassement de la crise du roman.

⁸⁸ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., 1963 « Comme ça j'arrivai à la mémoire pure: j'y arrivai à pas de loup, par des voies détournées, en me disant que je ne devais jamais boire aux sources de la mémoire, le seul lieu au monde où je devais refuser d'aller. »

⁸⁹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p.835

⁹⁰ Sarah Kofman, *L'enfance de l'art, Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1970, p.88

IV. Conclusion

Ce qui pose problème dans les œuvres de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras c'est bien, dans le cadre thématique de la vie familiale, auquel nous entendons nous borner, d'une part l'organisation du récit et de l'autre le langage. L'écriture de la mémoire semble le moyen par lequel les deux auteurs résolvent l'équation de la narrativité en crise. Chez Duras, en effet, il semble que nous accédions à la mémoire de la famille par le langage du narrateur ; tandis que chez Ginzburg nous accédons au langage de la famille par la mémoire du narrateur.

Entamons sans plus tarder notre étude avec la même quiétude du paysan au labour qui, bien que sa récolte ne soit jamais vraiment assurée, se montre confiant dans l'exercice de son métier et dans l'intelligence de chacune de ses pensées.

PREMIÈRE PARTIE :

ROMANS DE LA CRISE

Introduction

Les œuvres romanesques de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras sont traversées d'une angoisse existentielle, d'un sentiment tragique de la vie qui a, presque toujours, pour cadre des histoires familiales où s'expriment l'accumulation d'incertitudes, la difficulté de vivre ensemble sans se ressembler, sans se connaître, sans forcément s'aimer, sans laisser de souvenir ni de regret comme pour confirmer une réalité préexistante déjà escomptée ; histoires de familles où les conflits, profonds et lacérants, sont suffoqués chez Natalia Ginzburg, comme enveloppés dans un brouillard de douloureuse pudeur, irrésolus, et, au contraire, exaltés, chez Marguerite Duras, irrémédiables, éclatants.

Puisque les choix esthétiques sont le résultat d'une conviction intime autant qu'une tentative d'en illustrer les implications, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras s'inspirent d'une même démarche et travaillent à dessiner le profil d'un passé, d'un monde, d'une histoire, capable de saisir les manifestations de cette angoisse – de cette crise –, précisément lorsqu'une tension se crée entre au moins deux individus.

L'interrogation sur la réalité familiale comme lieu de remise en cause du « je » qui découvre sa propre altérité, comme lieu de désagrégation conduit-elle au refus de l'ordre narratif traditionnel et quels sont les enjeux d'un pareil refus ? Comment et pourquoi les deux romancières, pour rendre compte de la crise du cadre familial, choisissent-elles de mettre en crise la narrativité ?

Il nous faudra étudier, en tout premier lieu, la crise du cadre familial – microcosme permettant d'identifier la dissolution de l'existence – à travers les tensions qui naissent entre les différents membres d'une même famille. Nous analyserons, à cette occasion, les choix narratifs à travers lesquels ce cadre est mis en crise chez Natalia Ginzburg ; puis, chez Marguerite Duras, l'ébauche d'une nouvelle morale de l'amour qui se joue dans l'émancipation sexuelle des personnages.

Ensuite et pour finir, il nous faudra observer comment, par la multiplication des points de vue et la place prépondérante accordée aux dialogues, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras mettent en crise la narrativité lorsqu'il s'agit de raconter l'histoire d'un déchirement familial. Quels sont les nouveaux principes de compositions romanesques employés par les deux auteurs ? Quels rôles ont-ils et surtout que reste-t-il une fois aboli l'ordre du récit ?

Chapitre I. Crise du cadre familial

1. Natalia Ginzburg

Introduction.

L'apparition sur la scène littéraire de l'œuvre narrative de Natalia Ginzburg coïncide chronologiquement avec l'émergence du néoréalisme. Qu'on le veuille ou non, le néoréalisme est à l'œuvre de Natalia Ginzburg, ce qu'est le Nouveau Roman à celle de Marguerite Duras : une référence face à laquelle – contre laquelle –, s'affirment les exigences littéraires de l'auteur. Cependant, Natalia Ginzburg reste en marge des polémiques qui agitent alors l'histoire littéraire, en rejetant, par exemple, la thèse de l'engagement éthico-social de l'écrivain.

Il faut régler dès à présent la question du réalisme dans l'œuvre de Natalia Ginzburg. Plusieurs choix narratifs permettent de saisir le caractère non réaliste de certains récits de Natalia Ginzburg. Par exemple, l'imprécision topographique dans *La strada che va in città* : « Non diedi nessun nome né al paese, né alla città. Sentivo sempre quell'antica avversione ad usare nomi di luoghi reali »⁹¹; ou encore la transformation en paradigmes, des données objectives de l'Histoire, à travers les filtres de la mémoire, de l'introspection psychologique et de l'analyse comportementale. Comme dit Luigi Surdich :

« Rivelatori sono gli esiti delle sue narrazioni, che documentano di una presa di distanze nei confronti dei parametri di poetica più riconoscibili del neorealismo. »⁹²

⁹¹ Luigi Surdich, *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.17 « Je ne donnai aucun nom ni au village ni à la ville. J'éprouvais toujours une vieille aversion à utiliser des noms de lieux réels. »

⁹² *Idem.*, p.22 « Les issues de ses narrations sont révélatrices car elles témoignent d'une prise de distance par rapport aux paramètres les plus reconnaissables de la poétique néoréaliste. »

La réception des récits de Natalia Ginzburg, publiés entre 1936 et 1948, fut conditionnée par l'esthétique du néoréalisme alors à son apogée ; mais selon Jean-Philippe Bareil⁹³ ce qui caractérise les récits de jeunesse de Natalia Ginzburg c'est une forme d'indétermination qui les éloigne du néoréalisme. Au niveau de l'action d'abord, l'auteur refuse de donner des indices spatio-temporels et de nommer les personnages. De plus, l'usage récurrent de l'imparfait, « colloca l'azione in un universo temporale completamente staccato dal nostro e annulla l'idea di diacronicità, di continuità e perfino il principio di un qualsiasi legame fra il passato dell'azione descritta e il presente della sua trascrizione ».⁹⁴

Lorsque Natalia Ginzburg se résoudra à attribuer des noms propres à ses personnages, dans *Le voci della sera* notamment, elle prendra le soin dans une *note au lecteur*, d'en souligner le caractère artificiel :

« In questo racconto, i luoghi e i personaggi sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come se fossero veri. »⁹⁵

Les interrogations que Natalia Ginzburg se pose en tant qu'écrivain sont purement littéraires et il est possible d'en prendre la mesure en observant les légers changements qu'elle opère d'œuvre en œuvre : d'abord, l'emploi de la troisième personne du singulier, puis de la première ; ensuite, l'usage des dialogues, puis le refus du discours direct ; enfin, le retour au dialogue grâce au théâtre. L'indétermination qui caractérise, selon Jean-Philippe Bareil, les récits de jeunesse de Natalia Ginzburg se manifeste également dans les rapports qu'entretient le je narrateur avec les autres personnages, et par conséquent enfin, au niveau littéraire par la façon dont l'action est prise en charge par l'instance narrative. Bareil remarque dans un premier temps que dans *Mio marito*, *La strada che va in città*, *E' stato così*, et même dans *Lessico familiare*, l'action est narrée par un même personnage, une même figure littéraire :

⁹³ Jean-Philippe Bareil, *L'indeterminatezza negli scritti giovanili di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.36

⁹⁴ *Idem.*, p.37 «... situe l'action dans un univers temporel complètement détaché du nôtre et annule l'idée de diachronicité, de continuité et même le principe d'un quelconque lien entre le passé de l'action décrite et le présent de sa transcription. »

⁹⁵ Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*, in *Opere I*, Mondadori, Milano, 1986, p.668 « Dans ce récit, les lieux et les personnages sont imaginaires. Les premiers ne se trouvent pas sur la carte géographique, les seconds ne vivent pas, ils n'ont jamais vécu, dans aucune partie du monde. Et je suis navrée de la dire parce que je les ai aimés comme s'ils étaient vrais. »

« [...] l'adolescente sempre un po' in disparte rispetto a tutto quello che la circonda, che attraverso l'incontro con l'amore, la sessualità, il matrimonio e la maternità scopre progressivamente il mondo degli adulti, col quale non riuscirà mai ad identificarsi pienamente e sul quale porrà uno sguardo distaccato, come se, tanto per riprendere l'immagine di Montale, guardasse il mondo attraverso una parete di vetro »⁹⁶.

Dans ses récits de jeunesse, Natalia Ginzburg emploie presque exclusivement le discours indirect libre. Le je narrant est à la fois narrateur et personnage ; il fonctionne comme « un filtre entre l'action et le lecteur »⁹⁷, qui atténue la perception de la réalité décrite. Natalia Ginzburg, dans une note qui accompagne l'édition de ses cinq premiers récits chez la maison d'édition Einaudi, motive la distance entre le narrateur et le monde qu'il décrit par son refus de subordonner l'espace de l'écriture à la banalité de la vie quotidienne :

« [...] volevo che i miei racconti [...] fossero [...] proiettati in un mondo impersonale e da me distaccato, nel quale non era possibile scorgere traccia di me ».⁹⁸

Cette citation est importante : on y mesure la distance que Natalia Ginzburg prend avec la tentation de l'autobiographie. Dans ses récits de jeunesse, Natalia Ginzburg refuse de séparer narrateur et personnage, ce qui rend, à la figure du narrateur, tous les autres personnages opaques et impénétrables. Olga Lombardi⁹⁹ déplore, au nom de ce manque de distance, l'absence d'autonomie des personnages. Pour accéder à la psyché des personnages, il faudrait avoir recours à un narrateur omniscient, or Natalia Ginzburg refuse cette solution – sauf dans *Tutti i nostri ieri*¹⁰⁰ – car, selon Jean-Philippe Bareil, l'écriture de Natalia Ginzburg est une réponse littéraire à une conception très particulière des rapports humains et de la vie. C'est pourquoi, d'ailleurs, Italo Calvino affirme :

⁹⁶ Jean-Philippe Bareil, *op.cit.*, p.37 « [...] L'adolescent, toujours un peu à l'écart par rapport à tout ce qui l'entoure, qui découvre progressivement, à travers la rencontre avec l'amour, la sexualité, le mariage et la maternité, le monde des hommes, auquel il n'arrivera jamais à s'identifier pleinement et sur lequel il posera son regard détaché, comme si, pour reprendre l'image de Montale, il regardait le monde à travers un mur de verre. »

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Nota in *Opere I*, *op.cit.*, p.1119 « [...] Je voulais que mes nouvelles [...] fussent [...] projetées dans un monde impersonnel et détaché de moi, dans lequel il n'était pas possible d'apercevoir mes traces. »

⁹⁹ Olga Lombardi, *Natalia Ginzburg*, in *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, p.7607

¹⁰⁰ Jean-Philippe Bareil se demande même si « la scelta del racconto in terza persona in *Tutti i nostri ieri* non costituisca una regressione nella produzione letteraria della Ginzburg o almeno nella sua visione del mondo [...] » cf. Jean-Philippe Bareil, *op.cit.*, p.40 « le choix du récit à la troisième personne dans *Tutti i nostri ieri* ne constitue pas une régression dans la production littéraire de Natalia Ginzburg, ou, pour le moins, dans la vision qu'elle a du monde. »

« Il segreto della semplicità di Natalia è qui questa voce che dice "io" ha da sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze. »¹⁰¹

Giuditta Rosowsky remarque que l'évolution des structures narratives de Natalia Ginzburg consiste dans l'élimination de l'instance narrative, en adoptant le discours direct. En effet, les œuvres de la maturité littéraire de Natalia Ginzburg intègrent une forte part d'oralité, à travers les dialogues théâtraux – *Ti ho sposato per allegria, Fragola e panna* – et les échanges épistolaires – *Caro Michele, La città e la casa*.

Les choix narratifs de Natalia Ginzburg illustrent donc des conceptions philosophiques fortes, c'est pourquoi elle ne saurait accepter l'idée d'un narrateur omniscient qui est incompatible avec la vision qu'elle a de l'impénétrabilité du monde et de l'incommunicabilité des expériences individuelles. En effet, Jean-Philippe Bareil affirme :

« Il ricorso ad un narratore onnisciente, capace di cogliere il personaggio nella sua piena densità psicologica costituisce la trasposizione nel campo letterario della convinzione di una penetrabilità del mondo, che tale convinzione si esprima sia in direzione scientifica con il naturalismo e il verismo ,o un direzione soci-politica con il neorealismo, di cui conosciamo gli esiti più o meno validi. E da questo punto di vista, Natalia Ginzburg partecipa a modo suo al dibattito sulla crisi del personaggio letterario che un'altra Natalia, Nathalie Sarraute, aveva aperto negli anni cinquanta con la sua *Ere du soupçon*, anche se, evidentemente, le sue conclusioni si iscrivevano in una prospettiva diversa, quella del Nouveau Roman. »¹⁰²

Par le choix littéraire de l'indétermination, Natalia Ginzburg réussit donc à faire coïncider sa vision du monde. L'indétermination est une condition nécessaire de la *mimésis* de la réalité, voulue par l'auteur. On peut par conséquent, de ce point de vue, considérer Natalia

¹⁰¹ Italo Calvino, *Il sole e la luna*, Indice, settembre-ottobre 1985, in Franco Contorbia, *Tavola rotonda*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.37 « Le secret de la simplicité de Natalia est ici : cette voix qui dit "moi" a toujours en face d'elle des personnages qu'elle juge supérieurs, des situations qui semblent trop complexes pour ses forces, et les moyens linguistiques et conceptuels qu'elle utilise pour les représenter sont toujours un peu au-dessous des exigences. »

¹⁰² Jean-Philippe Bareil, op.cit., p.40 « L'appel à un narrateur omniscient, capable de saisir le personnage dans sa pleine densité psychologique, représente la transposition dans le domaine littéraire de la conviction d'une pénétrabilité du monde qui peut s'exprimer d'un point de vue scientifique, avec le naturalisme et le vérisme, ou d'un point de vue sociopolitique, avec le néoréalisme, dont nous connaissons les résultats plus ou moins valides. Ainsi, Natalia Ginzburg participe, à sa façon, au débat sur la crise du personnage littéraire qu'une autre Natalie, Nathalie Sarraute, avait ouvert dans les années Cinquante avec son *Ere du soupçon*, même si, évidemment, ses conclusions s'inscrivaient dans une perspective différente, celle du Nouveau Roman. »

Ginzburg, comme un auteur réaliste. En effet, il est certain que l'expérience des personnages de Ginzburg, bien qu'apparemment insignifiante et dérisoire, s'appuie sur une angoisse existentielle concrète et que, par conséquent, elle appelle un certain réalisme. Cette angoisse existentielle, c'est le sentiment tragique de la vie, la désolation individuelle et solitaire qui naît de l'accumulation d'incertitudes de la part de la génération de l'auteur dans l'immédiat après-guerre.

L'intérêt que Natalia Ginzburg porte à la famille se manifeste, selon Giovanna Ioli, dans « la conviction que l'homme vient avant toute chose. »¹⁰³ Pour cette raison la famille ne se réduit pas à l'ensemble de personnes ayant un lien de parenté, mais inclut aussi les amis, les collègues de travail, le monde entier. Dans *Serena Cruz o la vera giustizia*, Natalia Ginzburg défend les droits d'une famille adoptive.

Gianni Vattimo, dans son article *Natalia Ginzburg : dalla casa alla storia*¹⁰⁴, fait de Natalia Ginzburg une figure proche de l'archétype d'Antigone. Il constate d'abord qu'il y a deux dimensions caractéristiques de l'oeuvre de Natalia Ginzburg. La première, qu'il appelle « dialettalità », locale et circonscrite, emblématiquement représentée par *Lessico familiare* ; la seconde, celle de l'engagement civil, représentée par *Serena Cruz o la vera giustizia*. Comme Antigone fait valoir, contre la loi positive de la cité, la loi naturelle de la famille, – la loi du sang –, Natalia Ginzburg revendique, même dans le cas d'une famille adoptive, les raisons des affects familiaux, contre l'abstraction du droit.

Pour Gianni Vattimo, Natalia Ginzburg réalise la synthèse entre « la maison » et « l'histoire », c'est-à-dire qu'elle trouve un équilibre entre les vérités locales et un certain universalisme ; mieux, c'est parce qu'elle ne renonce pas au sentiment d'appartenance, – aux racines –, que son universalisme n'est ni abstrait ni impénétrable face à l'expérience dissolue de l'existence.

La quasi-totalité de la production écrite de Natalia Ginzburg, des romans au théâtre, met en scène une crise existentielle qui a pour cadre celui de la famille. En effet, comme l'affirme Elena Clementelli :

« Uno dei tanti aspetti ricorrenti è quello [...] del nucleo familiare da cui la scrittrice trae la propria esperienza umana e a proposito del quale la rappresentazione di un'angoscia esistenziale

¹⁰³ Giovanna Ioli, *Premessa*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.VIII. « La convinzione che l'uomo viene prima di ogni cosa ».

¹⁰⁴ Gianni Vattimo, *Natalia Ginzburg : Dalla casa alla storia* » in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.2

compressa entro i ristretti confini di una piccola comunità, è ugualmente ampia e compiuta, come una riproduzione in miniatura che riduce ma non elimina i singoli elementi che compongono il grande quadro. »¹⁰⁵

Natalia Ginzburg choisit donc le microcosme domestique pour observer les drames existentiels qui se jouent dans le quotidien des rapports familiaux. D'ailleurs, les familles de Natalia Ginzburg, comme l'a remarqué Cesare Garboli, ont toujours les dimensions d'une tribu : « Le famiglie della Ginzburg non sono famiglie. Sono tribù. »¹⁰⁶, par conséquent, il est possible de parler comme Elsa Morante de « tana promiscua di un'unica famiglia sterminata »¹⁰⁷ pour rendre compte de cet univers narratif particulier. D'ailleurs, selon F. Virdia, Natalia Ginzburg célèbre dans son oeuvre un véritable « culto tribale della famiglia. »¹⁰⁸

La précarité des liens familiaux est, depuis ses premières publications, le thème central de l'oeuvre de Natalia Ginzburg. Dans *Giulietta*¹⁰⁹, récit dans lequel deux frères se disputent l'amour d'une même femme, l'un des personnages s'exclame : « Poi si dice, i vincoli famigliari. Cos'abbiamo di comune, io e questo ragazzino con le calze nere ? Fandonie ». Dans *Tous nos hiers*, par exemple, les épisodes douloureux de la guerre et les événements qui affligent la communauté des hommes sont vus à travers le prisme familial. Cela est encore plus évident dans *Les mots de la tribu*. Cependant, la famille, selon Natalia Ginzburg, ne correspond pas à la caricature qu'en fait l'idée reçue du cocon protecteur, c'est au contraire un lieu d'agressivité, de désolation et de rancœur. Luigi Surdich dresse une liste exhaustive des diverses articulations que permet l'approfondissement d'un thème aussi riche :

« la finzione della serenità domestica, frutto di un'elaborazione paziente ; la vischiosa tenacia dei rapporti tra i coniugi e l'ambiguità dei vincoli di sangue ; l'aridità del cuore, la soffocazione degli affetti, la vanificazione delle aspettative ; la regressione della vitalità e lo scivolamento inesorabile verso l'atonìa ; la passività, l'insensibilità, la vulnerabilità, il trasformarsi dell'espansione sentimentale in

¹⁰⁵ Elena Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, op.cit., p.111 « Un des aspects les plus récurrents est celui [...] de la cellule familiale dont l'écrivaine tire sa propre existence humaine et au regard de laquelle la représentation d'une angoisse existentielle, comprimée entre les limites étroites d'une petite communauté, est à la fois ample et accomplie, comme une reproduction en miniatur qui réduit mais n'élimine pas les éléments isolés qui constituent le grand tableau. »

¹⁰⁶ Cesare Garboli, *Il piccolo mondo familiare di N.Ginzburg*, in *Novecento*, vol. VI, Marzorati, Milano 1979, p.7629 « Les familles de Natalia Ginzburg ne sont pas des familles. Ce sont des tribus. »

¹⁰⁷ *Idem*. «... tanière composée d'une immense famille unique. »

¹⁰⁸ L'expression est de F. Virdia mais il la tient de L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, p.21

¹⁰⁹ Natalia Levi, *Giulietta*, in "Solaria", IX, 5-6, settembre-ottobre 1934, pubblicato il 31-3-1936, p.54-57 « Et après on parle des liens familiaux? Qu'avons-nous en commun moi et ce garçon aux chaussettes noires? Que des bobards! »

acrimonioso attrito o in sconcolato silenzio; l'offesa, la lacerazione, lo strazio; la convivenza come entropia dei sentimenti. »¹¹⁰

Au thème de la famille est étroitement liée l'image de la maison entendue comme « tanière ». C'est à l'intérieur de cette tanière que vont se dérouler les drames familiaux et en premier lieu la crise des rapports conjugaux. Ainsi, il faut s'arrêter tout d'abord, sur ce microcosme – le couple – et observer comment il contient en germe la possibilité d'une ou de plusieurs crises.

1.1 Crise des rapports conjugaux

Si le thème central de l'œuvre de Natalia Ginzburg est la précarité des « vincoli famigliari » – des liens familiaux –, l'illustration qu'elle en propose se joue dans la précarité des mariages. En effet, les liens conjugaux sont de tous les rapports familiaux ceux qui se prêtent le mieux à l'illustration d'une crise du cadre familial, car ils génèrent des situations fortement représentatives de l'âpreté et des difficultés de l'existence.

1.1.1 Des mariages sans raison d'être

Pour les jeunes filles, issues le plus souvent de la bourgeoisie dont Natalia Ginzburg et Marguerite Duras mettent en scène les usages, le mariage se présente comme un véritable instrument d'émancipation, leur permettant d'échapper à l'autorité de leurs parents : « speravo di sposarmi presto e di andarmene come aveva fatto Azalea »¹¹¹, « io ero impaziente di sposarmi »¹¹². Simone de Beauvoir déclare à ce propos dans le chapitre « La femme mariée » de son ouvrage *Le deuxième sexe* :

¹¹⁰ Luigi Surdich, «Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg» in Natalia Ginzburg, , *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.19 « La fiction de la sérénité domestique, résultat d'une patiente élaboration; la ténacité visqueuse des rapports entre conioints et l'ambiguïté des liens de sang: l'aridité du cœur. l'étouffement des sentiments. l'annulation des attentes: la régression de la vitalité et le glissement inexorable vers l'atonie: la passivité. l'insensibilité. la vulnérabilité. la transformation de l'expansion sentimentale en friction hargneuse ou en silence inconsolable; la vexation, la laceration, la peine; le concubinage comme entropie des sentiments. »

¹¹¹ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.5 « j'espérais de me marier bientôt et de m'en aller comme avait fait Azalea. »

¹¹² *Idem.*, p.14 « moi, j'étais impatiente de me marier. »

« La liberté de choix de la jeune fille a toujours été très limitée ; et le fait d'être nubile – sauf les cas exceptionnels où il relève du sacré – la rabaisse au rang de parasite ou de paria ; le mariage est son unique ressource et la seule justification sociale de son existence. »¹¹³

Cependant, l'issue par le mariage implique une violence faite au corps et à l'esprit. À l'esprit, lorsque le mariage est arrangé, comme dans *Un'assenza*¹¹⁴ :

« E quando i genitori di Anna e il padre di Maurizio avevano combinato il matrimonio, Anna non aveva detto di no, e Maurizio s'era chiesto più volte come mai ».

Au corps, lorsque la narratrice de *La strada che va in città*, se fait violer par son futur mari, Giulio : « mi buttó giù nell'erba stordita e capitó quello che m'aspettavo »¹¹⁵. Il faut souligner le minimalisme avec lequel Ginzburg restitue l'épisode. En même temps, une grande fatalité s'abat sur la scène. En effet, le « je » donne pour inévitable, incontournable, l'événement qui vient de se produire. La scène se répète : « vieni in pinetta domani nel dopopranzo »¹¹⁶.

Le langage corporel chez Duras est justement le lieu où s'exprime la nature de cet affranchissement de la famille. En effet, bien qu'en proie à « l'ennui, au manque, à l'attente, à un malaise mal défini qui défait l'attention, engourdit l'esprit, jette le corps dans des audaces, des fuites de bêtes, elle ne se les formule pas. Cela reste enfoui dans l'inconscient, à l'abri des mots, au niveau sans tricherie du corps. »¹¹⁷ L'ennui est une caractéristique de la vie familiale et les personnages aspirent à le fuir. Nous verrons qu'ils n'y arrivent pas toujours, et qu'ils ont même tendance à s'y réinstaller après une première tentative d'émancipation.

Ginzburg maintient une ambiguïté sur le degré de volonté de ses personnages à propos des actes qu'ils entreprennent. L'émancipation de Delia, bien que désirée, n'est-elle pas en partie subie ? En effet, Delia, la narratrice, est chassée de chez elle : « gli dissi che mio padre mi s'era buttato addosso e voleva ammazzarmi, perché andavo con Giulio, e che dovevano

¹¹³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p.50

¹¹⁴ Natalia Levi. *Un'assenza*. in "Letteratura". I. 2. aprile 1937. p.73-77 « Et quand les parents d'Anna et le père de Maurizio avaient arrangé le mariage, Anna n'avait pas dit non, et Maurizio s'était demandé plusieurs fois pourquoi ».

¹¹⁵ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, op.cit., p.17 « il me jeta dans l'herbe, étourdie, et il arriva ce à quoi je m'attendais. »

¹¹⁶ *Idem.*, p.27 « viens dans la pinède demain après le déjeuner. »

¹¹⁷ Madelaine Alleins, *Marguerite Duras, médium du réel*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, p.25

cercarmi un lavoro e farmi venire in città, perché a casa non ci potevo più stare. »¹¹⁸ Or, si elle n'a pas choisi elle-même les modalités de son arrachement à la vie familiale, peut-on y voir un acte délibéré ? Delia, à ce moment là, est proche du personnage de la mendicante dans *Le vice-consul*.

La conséquence directe de cette pratique du mariage comme libération, d'où sont évacués tous sentiments, fait que l'amour est perçu comme un obstacle à la liberté. D'ailleurs, Nini, dans *La strada che va in città*, y renonce : « ma proprio si deve amare qualcuno ? Si può non amare e interessarsi di qualcosa d'altro. » – « mais vraiment il faut aimer quelqu'un ? Est-ce qu'on ne peut pas ne pas aimer et s'intéresser à quelque chose d'autre ? » – et l'union des êtres devient une pratique commerciale. Ginzburg met en scène de telles situations :

« Il padre s'è trovato subito d'accordo, ha detto che era pronto a riparare per il figlio, purché non ci fosse uno scandalo [...] Ma la mamma ha fatto un manicomio. S'è buttata sul figlio che pareva che volesse ammazzarlo. Gridava come un gallo. Mi ha detto che per carità non ci fossero scandali. »¹¹⁹

Dans l'oeuvre de Natalia Ginzburg, les personnages se marient pour mille et une raisons, parfois même sans raison, parfois juste pour l'allégresse, comme le postule le titre d'une pièce de théâtre de Natalia Ginzburg – *Ti ho sposato per allegria* –. Un fait certain, ils ne se marient jamais par amour. Luigi Surdich, dans son article *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg* passe d'ailleurs en revue un certain nombre d'exemples. La narratrice de *Mio marito* déclare : « vivevo accanto a lui come se l'avessi amato, mentre non lo amavo, non sentivo nulla per lui » – « je vivais à ses côtés comme si je l'avais aimé alors que je ne l'aimais pas, je n'éprouvais rien pour lui. » ; « Una volta dicevi che dovevo aiutarti, che è per questo che mi hai sposata » – « Autrefois tu disais que je devais t'aider, que c'est pour cela que tu m'as épousée » –. Giulio, dans *La strada che va in città*, avoue à sa femme, Delia : « T'ho sposata perché mi facevi pietà »¹²⁰. Lorsque Concettina exprime le désir d'épouser le fasciste Emilio Sbrancagna, Emanuele s'y oppose, car il comprend que : « lo sposava perché era disperata e avvilita e chi sa cosa s'era messa in testa, forse si era messa in testa che se non si sposava adesso non si sposava mai più. » – « elle l'épousait parce qu'elle était désespérée et

¹¹⁸ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, *op.cit.*, p.21 « je leur dis que mon père s'était jeté sur moi et qu'il voulait me tuer parce que je sortais avec Giulio et qu'ils devaient me trouver un travail et me faire venir en ville parce que je ne pouvais plus rester chez moi ! »

¹¹⁹ *Idem.*, p.33 « Le père s'est dit tout de suite d'accord, il a dit qu'il était prêt à réparer pour son fils, pour éviter tout scandale [...] Mais la mère a pété les plombs. Elle s'est jetée sur le fils comme pour vouloir le tuer. Elle criait comme un coq. Il m'a prié de ne pas en faire tout un scandale. »

¹²⁰ *Ibid.*, p.62 « Je t'ai épousée parce que tu me faisais pitié. »

humiliée et qui sait ce qu'elle s'était mis en tête, sans doute s'était-elle mis en tête que si elle ne se mariait pas maintenant, elle ne se marierait plus jamais. »

Enfin, *Le voci della sera*, roman dans lequel se réalisent de nombreuses unions, offre l'exemple de Vincenzino et de sa femme :

« Sposò una ragazza di Borgo Martino [...] La sposò senza fretta, perché temeva di cambiare idea [...] Aveva sposato il Vincenzino senz'amore. Ma aveva pensato che era tanto buono, un po' malinconico, e che doveva essere così intelligente. »¹²¹

Le couple d'*È stato così*, de même qu'Anna et Maurizio, le couple d'*Un'assenza*, se séparent au nom de ce qui les avait unis : leur indifférence réciproque : « L'ho sposato perché volevo sapere sempre dov'era. E lui sa sempre dove sono io. Sa che sono qui e l'aspetto. Ma io invece non so dov'è lui. Non è mio marito. Un marito è qualcuno che sai sempre dov'è. » – « je l'ai épousé parce que je voulais toujours savoir où il était. Et lui, il sait toujours où je suis, moi. Il sait que je suis là et que je l'attends. Mais lui au contraire, je ne sais jamais où il est. Ce n'est plus mon mari. Un mari c'est quelqu'un que tu peux toujours localiser. »

1.1.2 L'adultère

Dans les trois nouvelles de *Racconti Brevi – Un'assenza, Casa al mare, Mio marito* – comme dans d'autres récits, *È stato così*, par exemple, ce qui fait entrer en crise chacun des couples présentés ; le facteur qui en détermine l'implosion, plus que l'explosion, c'est l'adultère. Natalia Ginzburg choisit de construire ses récits sur la base d'une vérité sociologique ; ce qui permet d'une part de justifier de façon réaliste la séparation du couple, mais surtout d'autre part ce qui donne l'occasion d'analyser les motivations de cette séparation.

Un'assenza, raconte à la troisième personne du singulier l'histoire d'Anna et de Maurizio qui se trompent mutuellement. Mais la singularité du récit est que ce ne sont pas ces infidélités qui provoquent la crise conjugale, mais l'absence – d'où le titre – de jalousie de la part de Maurizio qui s'étonne de ne pas souffrir de l'adultère de sa femme. Cette absence, de désir et de jalousie, ne fait que sanctionner l'absence d'amour. C'est pourquoi Maurizio en vient à implorer Dieu de le rendre jaloux :

¹²¹ « Il se maria avec une fille de Borgo Martino [...] L'épousa sans hâte, parce qu'il craignait de changer d'avis [...] Elle avait épousé Vincenzino sans amour. Mais elle avait pensé que de toute façon il était bon, un peu mélancolique, et qu'il devait être très intelligent. »

« Mio Dio, se ci sei, fammi essere geloso di Anna... fammi, per un momento solo, essere orribilmente geloso di Anna... »¹²²

Le narrateur s'emploie à structurer la présentation des deux partenaires de façon dialectique pour mettre en valeur tout ce qui les oppose. Par exemple, s'il nous dit dans un premier temps : « Anna amava le cose fastose, maestose, all'antica [...] Anna voleva dei mobili antichi. »¹²³, il ajoute tout de suite après : « A Maurizio piaceva lo stile novecento »¹²⁴.

Il a été dit, plus haut, que les éléments qui conduisent les partenaires à s'opposer, remontent à l'enfance et qu'il faut donc avoir recours à la mémoire pour comprendre la crise, sinon pour la résoudre. Or le narrateur nous communique une information importante : Anna et Maurizio aiment les souvenirs.

« Anna amava i ricordi. Un giorno aveva detto a Maurizio: – Parlami un poco della tua infanzia – . E Maurizio le era stato immensamente grato di quelle parole, perché anche lui amava i ricordi. »¹²⁵

Leur rapport à l'enfance est leur unique point commun, mais paradoxalement, il ne les rapproche pas. En effet, les souvenirs exaltent les oppositions, mettent en valeur l'inadaptabilité des partenaires :

« S'era [Maurizio] messo a raccontare, raccontare. La sua infanzia! così viva, così vicina. Ma Anna s'era annoiata, non le erano piaciuti quei ricordi. »¹²⁶

Le mariage d'Anna et de Maurizio est un échec, mais le conflit qui porte à la séparation n'est pas celui qui oppose les partenaires quant au choix des meubles. Il s'agit d'un conflit plus aigu qui s'accroît lorsque Maurizio raconte son enfance à Anna.

Si le narrateur, dès le début du récit, a pu affirmer à propos d'Anna et de Maurizio : « Anna non era innamorato di lui, né lui lo era di Anna »¹²⁷, c'est par le discours direct qu'il doit passer pour faire saisir l'irritation d'Anna. Dans l'extrait suivant la transition entre la

¹²² Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, in *Racconti brevi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.175 « Mon Dieu, si tu es là, rends-moi jaloux d'Anna... rends-moi, pour un seul instant, horriblement jaloux d'Anna... »

¹²³ *Idem.*, p.171-173 « Anna aimait les choses fastueuses, majestueuses, à l'antique [...] Anna voulait des meubles antiques. »

¹²⁴ *Ibid.*, p.171-173 « Maurizio aimait le style vingtième siècle. »

¹²⁵ *Ibid.*, p.174. « Anna aimait les souvenirs. Un jour elle avait dit à Maurizio: – Parle-moi un peu de ton enfance –. Et Maurizio, lui, avait été immensément reconnaissant pour ces paroles, parce que lui aussi aimait les souvenirs. »

¹²⁶ *Ibid.*, p.174. « Il [Maurizio] s'était mis à raconter, raconter. Son enfance! Si vive, si proche. Mais Anna s'était ennuyée, elle n'avait pas aimé ces souvenirs. »

¹²⁷ *Ibid.*, p.173. « Anna n'était pas amoureuse de lui, ni lui ne l'était d'Anna. »

narration à la troisième personne qui postule l'ennui d'Anna et le discours direct de Maurizio qui nous permet d'en éprouver la teneur, se fait par un adverbe fort significatif suivi de trois points de suspension : « Invece... » – « Au contraire... ».

« Intanto, Maurizio bambino se l'era immaginato diverso. S'era immaginato un ragazzino svelto, capriccioso, audace, che saliva sugli alberi e scappava di casa. Invece... - Quando ero piccolo avevo sempre l'otite, una fascia intorno alle orecchie. Non mi piaceva giocare con gli altri ragazzi... Avevo paura delle mucche -. E ancora : - Sai Anna ? Io ho portato il grembiale fino a quindici anni. – Che dici ? Fino a quindici anni ? – Ma sì, Anna, un largo grembiale turchino, con due tasche -. Anna s'era messa a ridere, ma si vedeva che non era contenta. Quel particolare del grembiale non le andava giù. – Proprio, proprio fino a quindici anni ? – Ma sì Anna.... »¹²⁸

Le rire d'Anna ne représente pas sa complicité envers Maurizio, mais au contraire son mépris. D'ailleurs, le narrateur interrompt le discours direct pour commenter les réactions d'Anna face à la superficialité des souvenirs de Maurizio. De plus, ces souvenirs non seulement sont ennuyeux, mais surtout ils ne mettent pas en valeur Maurizio dont ils semblent même souligner les défauts et les maladresses.

L'absence de jalousie et l'acceptation de l'adultère sont également facteurs de crise dans la nouvelle *Casa al mare* où Walter assiste avec résignation aux infidélités de sa femme – avec un musicien d'abord, avec son meilleur ami ensuite –. À quoi peut-on attribuer ce manque de révolte ? Pourquoi Walter ne se scandalise-t-il pas ? Peut-on attribuer au manque d'amour ce fatalisme ; ou bien au fatalisme ce manque d'amour ?

Avec *Casa al mare*, Natalia Ginzburg inaugure l'usage de la première personne. Mais il s'agit d'une première personne masculine¹²⁹. L'auteur a besoin de cette distance énonciative, pour saisir de façon démonstrative et programmatique la corrosion de l'univers familial.

¹²⁸ *Ibid.*, p.174. « En attendant, Maurizio enfant, elle se l'était imaginée différemment. Elle avait imaginé un garçon dégourdi, capricieux, audacieux, qui montait sur les arbres et qui s'enfuyait de chez lui. Mais au lieu de ça.... "Quand j'étais petit j'avais toujours l'otite, une bande autour des oreilles. Je n'aimais pas jouer avec les autres garçons... J'avais peur des vaches." Et encore : " Tu sais Anna ? J'ai mis la blouse jusqu'à quinze ans. - Que dis-tu? Jusqu'à quinze ans? - Mais oui, Anna, une grande blouse bleue turquoise, avec deux poches - ". Anna s'était mise à rire, mais ça se voyait qu'elle n'était pas contente. Elle n'arrivait pas à avaler ce détail de la blouse. - Vraiment, vraiment jusqu'à quinze ans? - Mais oui Anna ...»

¹²⁹ « Per sembrare un uomo, avevo addirittura finto, in quel racconto, d'esser un uomo : cosa che non ho mai più fatto e che non rifarò mai. », Elena Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, U.Mursia & C. 1972, p.47.

La nouvelle s'ouvre sur la phrase suivante : « Da molti anni non vedevo il mio amico Walter »¹³⁰. Le narrateur retrouve son meilleur ami qui vient lui demander de l'aide. En effet, Walter traverse une crise conjugale et il espère pouvoir la résoudre grâce à l'intervention de son ami. C'est pourquoi Walter invite le narrateur dans une localité balnéaire, « dove egli [...] si trovava con la moglie e il bambino »¹³¹. La cause de la crise est moins comme dans *Un'assenza*, l'absence de jalousie face à la fatalité de l'adultère, mais l'ennui du couple, la monotonie de la vie en commun qui pousse Vilma, la femme de Walter, dans les bras du musicien Vraști d'abord, puis dans ceux du narrateur. L'insignifiance du motif cache à Walter la profondeur de ce que, d'ailleurs, il n'appelle pas crise, mais simplement : « preoccupazioni d'indole familiare »¹³². C'est pour cela que ni lui, ni Vilma ne demandent aucun conseil au narrateur, mais pensent que sa seule présence permettra de reconstruire leur union, que symbolise parfaitement leur enfant.

L'indifférence de Walter aux infidélités de sa femme et l'inertie avec laquelle il laisse son couple se perdre dans les méandres de l'adultère, le rapprochent du Maurizio de *Un'assenza*. Tous deux en effet sont les prototypes de l'homme résigné, soumis, abattu, typiques des œuvres de Natalia Ginzburg :

« un uomo prostrato da qualcosa che non affiora mai del tutto, chiuso in se stesso a custodire una pena segreta cui egli stesso non sa dare un nome preciso, un uomo vivo a metà, ma per quella metà ferito e sanguinante, incapace di reagire e lottare, rassegnato come a una fatalità senza scampo »¹³³.

Elena Clementelli a raison de parler de « fatalità senza scampo » – « fatalité sans issue », car les personnages semblent ne pas pouvoir réagir à l'accomplissement de leur destin. Lorsque le narrateur est sur le point de trahir son ami en couchant avec sa femme, il prend le soin d'expliquer : « Non potevo reagire ».¹³⁴ L'histoire de ces trois personnages s'accomplit ainsi sous le signe du destin. En cela la trame de *Casa al mare* se rapproche dans une certaine mesure de celle du *Ravissement de Lol V. Stein*. En effet, l'intérêt du narrateur de

¹³⁰ Natalia Ginzburg, *Casa al mare*, in *Racconti brevi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.178. « Depuis plusieurs années je ne voyais pas mon ami Walter. »

¹³¹ *Idem.*, p.178. « où il se trouvait avec sa femme et son fils. »

¹³² *Ibid.*, p.179. « des préoccupations de nature familiale »

¹³³ Elena Clementelli, *op.cit.*, 1972, p.48 « Un homme prostré par quelque chose qui n'émerge jamais complètement, fermé sur lui-même, gardant un chagrin secret auquel lui-même ne sait pas donner un nom exact, un homme vivant à moitié, mais blessé et saignant à cause de cette moitié, incapable de réagir et de combattre, comme résigné à une fatalité sans issue. »

¹³⁴ Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, in *Racconti brevi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.185. « Je ne pouvais pas réagir. »

Casa al mare, ne bascule-t-il pas de Walter à Vilma comme celui de Jacques Hold, narrateur du *Ravissement*, bascule de Tatiana Karl à Lol V. Stein ?

Par ailleurs, Natalia Ginzburg ajoute à sa nouvelle un dernier paragraphe, qui n'est pas nécessaire dans l'économie du récit, mais qui a pour fonction d'évoquer le destin conclusif de chaque personnage. On y apprend notamment la mort de l'enfant, qui symbolise l'éclatement du couple et la fin de l'union. Il convient de suspendre un instant l'analyse des causes de la crise conjugale, pour étudier ce motif qui rencontre une résonance particulière dans l'œuvre de Natalia Ginzburg.

1.1.3 La mort des fils

Pas une nouvelle, pas une comédie, pas un roman sans famille. Parfois, la famille est limitée au simple binôme mari/femme ; en effet, Natalia Ginzburg tend à concentrer son attention sur les couples, car c'est là que se joue, selon elle, l'impossible fusion des êtres, c'est-à-dire, la crise. Dans *E' stato cosi*, *Un'assenza*, *Casa al mare*, *Mio marito*, Natalia Ginzburg représente la solitude des ménages et le silence qui y règne. Le couple se caractérise en effet par l'absence de communication : « Quando lo sposai non avevo scambiato con lui che ben poche parole ».¹³⁵ Selon Natalia Ginzburg, le couple n'est qu'une fausse promesse, un mensonge, et le destin, comme pour souligner cette absurdité, demande le sacrifice d'une victime : les fils, illusoire incarnations de cette extravagance. Dans *E' stato cosi*, la petite fille du couple meurt dans d'atroces souffrances : dans un premier temps, elle tombe malade, puis elle meurt :

« La bambina s'è ammalata il diciassette novembre. Era stata nervosa tutto il giorno e non aveva voluto mangiare [...] Allora lui [il medico] m'ha detto che era forse una meningite. Alle dieci la bambina è morta. »¹³⁶

Comme si la perte des fils était inéluctable, une discussion fait débat entre la patronne de l'hôtel et une cliente qui a assisté à la mort de la petite fille, pour savoir s'il est plus douloureux de perdre un fils-enfant ou un fils déjà adulte. Il est à noter qu'à cause de la

¹³⁵ Natalia Ginzburg, *Mio Marito*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.201. « Quand je l'épousai je n'avais échangé avec lui que très peu de paroles. »

¹³⁶ Natalia Ginzburg, *E' stato cosi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, op.cit., p.145-152 « La petite fille est tombée malade le dix-sept novembre. Elle avait été nerveuse toute la journée et elle n'avait pas voulu manger [...] Alors il [le médecin] m'a dit qu'il s'agissait peut-être d'une méningite. À dix heures la petite fille était morte. »

guerre, les parents ayant perdu leurs fils adultes sont nombreux et Natalia Ginzburg sent bien qu'il y a là un non-sens, un phénomène aussi irrationnel que le concept de couple est chimérique :

« *La signora col kimono diceva che avrei avuto altri bambini. Dice che quando i figli muoiono piccoli non è un grande dolore. e' un grande dolore quando muoiono adulti. A lei era morto un figlio che era sottotenente di marina [...] Ma la padrona dell'albergo diceva che è peggio quando muoiono bambini.* »¹³⁷

Le couple d'*E' stato cosi*, la narratrice et Alberto, est parfaitement représentatif de la violence inhérente à la coexistence conjugale, car la mort de l'enfant, symbole de l'impossible union, conduit la narratrice à tuer son mari. Dans *Casa al mare*, la mort de l'enfant entraîne la séparation de Walter et Vilma, c'est-à-dire la disparition du couple :

« *Scrissi molte lettere a Walter, ma non ebbi risposta. Più tardi seppi da estranei che il bambino era morto, essi si erano separati e Vilma era andata a stare col musicista.* »¹³⁸

La mort de l'enfant légitime ne fait que sanctionner la séparation effective du couple. En effet, dès le début de la nouvelle, on apprend que Vilma trompe son mari. La crise de leur couple est donc la raison d'être du roman puisque c'est pour l'aider à la résoudre que Walter invite son ami, le narrateur, dans une luxueuse station balnéaire.

La mort des enfants dans l'œuvre de Natalia Ginzburg peut dans un premier temps être considérée comme un symbole, mais cette mort a toutefois des répercussions sur le récit. Dans *Mio marito*, le couple adultérin composé de Marriuccia et du mari de la narratrice perd l'enfant qui devait consacrer son union. La narratrice s'attarde alors sur l'accouchement douloureux de Marriuccia, en reportant au discours direct les paroles de la sage-femme :

« *- Va male, va male, - ripeteva la levatrice. Ricevette nelle sue mani il bambino, lo sollevò, lo scosse. - E' morto, - e lo buttò in un angolo del letto* »¹³⁹.

¹³⁷ *Idem.* « La dame avec le kimono disait que j'aurai eu d'autres enfants. Elle dit que lorsque les enfants meurent tout petits ce n'est pas une grande douleur, c'est une grande douleur quand ils meurent adultes. Elle avait perdu un fils qui était sous-lieutenant de marine [...] mais la patronne de l'hôtel disait que c'est pire lorsqu'ils meurent tout petits. »

¹³⁸ Natalia Ginzburg, *Casa al mare*, in *Natalia Ginzburg opere*, op.cit., p.186 « J'écrivis de nombreuses lettres à Walter, mais je n'obtins aucune réponse. Plus tard, je sus par des étrangers que l'enfant était mort, ils s'étaient séparés et Vilma s'en est allée vivre avec le musicien. »

¹³⁹ Natalia Ginzburg, *Mio marito*, in *Natalia Ginzburg opere*, op.cit., p.201. « La sage-femme répétait, - ça va pas, ça va pas -. Elle reçut dans ses mains l'enfant, le souleva, le secoua . - Il est mort, - et le jeta dans un coin du lit. »

La mort de cet enfant illégitime a, au moins, trois conséquences : d'abord la mort de Mariuccia : « Quando tornai, Mariuccia era morta »¹⁴⁰, ensuite l'inopiné bonheur de la narratrice « E ad un tratto mi accorsi che ero in preda a una felicità immensa »¹⁴¹, enfin le suicide de son mari : « All'improvviso un colpo risuonò nel silenzio della casa. »¹⁴²

Mio marito, comme *Un'assenza* et *Casa al mare*, est l'histoire d'un adultère ; et comme dans *È stato così*, c'est le point de vue de la femme trompée qui est choisi, c'est-à-dire le point de vue de la femme légitime qui raconte à la première personne comment et pourquoi son mari lui a été infidèle. Un rapprochement peut d'ailleurs être établi entre le couple adultérin d'*È stato così*, Giovanna et Alberto, et Mariuccia et le mari de la narratrice dans *Mio marito*. En effet, dans chacun des deux romans, les mariages sans amour entrent en crise lorsque les épouses – les narratrices – s'aperçoivent que leurs maris les ont épousées pour fuir un vieil amour, pour étouffer une passion ancienne. Comme Alberto se marie pour oublier Giovanna, le médecin de *Mio marito* se marie pour oublier Mariuccia, une jeune fille de dix-sept – sa patiente depuis qu'il la soigna d'une pleurite lorsqu'elle avait quinze ans – avec laquelle il entretient une relation charnelle. Trouvant un soir sa femme en larme, il lui confie :

« Nel vederti ho pensato che unendomi a te mi sarei liberato di lei, l'avrei forse dimenticata, perché non volevo lei, non volevo Mariuccia, era una donna come te che io volevo. »¹⁴³

L'homme, lui aussi typiquement ginzburgien, se sent esclave d'une passion morbide dont il espère se libérer par le mariage, bien qu'il ne soit pas amoureux de sa femme. Le mariage est donc envisagé comme un pari, un défi que le mari se lancerait à lui-même de ne céder ni à l'amour, ni à la passion qu'il éprouve pour Mariuccia. La narratrice d'*E' stato così* avait déjà fait part à son mari de sa perplexité quant à la possibilité de bâtir un mariage solide sur les vestiges d'un autre amour :

« Quando lui mi ha chiesto di sposarlo io gli ho detto di sì. Ma gli ho chiesto come avrebbe fatto a vivere con me se era innamorato di un'altra donna, e allora m'ha detto che se gli volevo molto bene

¹⁴⁰ *Idem.* « Quand je revins, Mariuccia était morte. »

¹⁴¹ *Ibid.*, p.202. « Et tout à coup je m'aperçus que j'éprouvais un immense bonheur. »

¹⁴² *Ibid.*, p.201. « Soudain, un coup de feu retentit dans le silence de la maison. »

¹⁴³ *Ibid.*, p.191. « En te regardant j'ai pensé qu'en me liant à toi je me serais libéré d'elle, je l'aurais peut-être oubliée, parce que je ne voulais pas d'elle, je ne voulais pas de Mariuccia, c'était une femme comme toi que je voulais. »

e avevo coraggio noi potevano forse stare molto bene insieme, e c'è tanti matrimoni così perché è molto difficile e raro quando due si sposano che si vogliono bene tutti e due. »¹⁴⁴

Evidemment leur mariage est un échec, de même que dans *Mio marito*, peu après leur mariage, le mari confesse à sa femme : « di nuovo m'incontro con Mariuccia nel bosco »¹⁴⁵. La narratrice, cependant, ne se scandalise pas de cette nouvelle et se contente du classique « lo sapevo »¹⁴⁶ pour justifier son inertie. Comme Walter dans *Casa al mare*, la narratrice apparaît totalement résignée, comme si elle était consciente de l'inéluctabilité du destin : « Non desideravo niente [...] Non c'era un luogo al mondo cui desiderassi andare. »¹⁴⁷

Dans ce récit, la fatalité se manifeste de façon fort cruelle. En effet, le médecin continue de fréquenter Mariuccia malgré son mariage, jusqu'au jour où cette dernière tombe enceinte et meurt en couche avec l'enfant. Lorsqu'on annonce au mari la tragédie qui vient d'avoir lieu, il s'enferme dans son bureau et se suicide.

Le mari est un personnage faible qui espère obtenir l'appui de sa femme pour guérir de sa passion charnelle pour Mariuccia. Dans *Un'assenza*, Maurizio implore Dieu de l'aider à être jaloux – c'est-à-dire amoureux – de sa femme : « Mio Dio, se ci sei, fammi essere geloso di Anna... fammi, per un momento solo essere orribilmente geloso di Anna »¹⁴⁸ ; de la même manière, le mari de *Mio marito* implore sa femme : « - Aiutami, te ne prego, -diceva, -come faccio se tu non mi aiuti ? »¹⁴⁹ Autant cette faiblesse des hommes, que cette tentative d'oublier un amour dans un autre amour, conduisent à rapprocher le couple constitué du mari et de Mariuccia de celui que forme Suzanne et Mr Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras. Ne s'agit-il pas en effet pour Mr Jo d'oublier dans les bras de Suzanne les tourments d'une union précédente ? Le Chinois de *L'Amant*, ne cultive-t-il pas le même mystère ?

¹⁴⁴ Natalia Ginzburg, *E' stato così*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1 op.cit., p.99. « Lorsqu'il m'a demandé de l'épouser je lui ai dit oui. Mais je lui ai demandé comment il ferait pour vivre avec moi s'il était amoureux d'une autre femme, et alors il m'a dit que si je tenais beaucoup à lui et si j'avais du courage, nous aurons pu être très bien ensemble, et qu'il y a beaucoup de mariages comme ça parce que c'est très difficile et rare de voir deux personnes mariées qui s'aiment. »

¹⁴⁵ Natalia Ginzburg, *Mio marito*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, op.cit., p.194. « Je vois de nouveau Mariuccia dans les bois. »

¹⁴⁶ *Idem*. « Je le savais. »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.199-202. « Je ne désirais rien [...] Il n'y avait aucun lieu au monde où je désirais aller. »

¹⁴⁸ Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, in *Racconti brevi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, op.cit., p.175. « Mon Dieu, si tu existes, rend-moi jaloux d'Anna... Rend-moi pour un instant seulement jaloux d'Anna. »

¹⁴⁹ Natalia Ginzburg, *Mio marito*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, op.cit., p.194. « Aide-moi, je t'en prie, disait-il, comment dois-je faire si tu ne m'aides pas ? »

1.1.4 L'homme résigné

Natalia Ginzburg cerne parfaitement les limites du « moi » grâce à la parfaite lucidité des « vaincus » qu'elle met en scène. Ses personnages marginaux sont fascinants, comme le mari dans *Un'assenza*, d'ailleurs Elena Clementelli affirme :

« Non manca tuttavia in questo personaggio maschile, come in altri che la Ginzburg creerà più avanti, un certo fascino, che è quello proprio dei vinti consapevoli della loro sconfitta, che non rinunciano, perché non sanno, non possono e non vogliono, al loro ruolo di mediocri e si rintanano nell'angolo che la vita ha riservato loro, perfettamente lucidi di fronte alle proprie colpe e alla propria inettitudine, per le quali trovano facili giustificazioni e da cui restano inoperosamente schiacciati. »¹⁵⁰

Autre marginal : le mari dans *Casa sul mare*:

« un'opaca indifferenza sembra avvolgere l'intera vicenda, indifferenza che si evidenzia soprattutto nell'atteggiamento del marito, il quale intuisce quanto avviene intorno a lui senza che nulla riesca a scuoterlo oppresso com'è da un'angoscia lacerante e tuttavia vaga, un'intima sofferenza che lo rende estraneo al ruolo che la vita e la condotta di chi gli è vicino gli impongono. »¹⁵¹

Il s'agit d'un homme abattu par un mal dont on ne saura jamais la cause, un homme renfermé sur sa douleur, sur une peine qu'il n'arrive pas même à nommer. N'arrivant à formuler la nature de son chagrin, il se résigne et s'abandonne à la fatalité. S'il ne trouve pas les mots, comment subvertirait-il le langage ?

Sont condamnés à mourir – mourir d'ennui – les gens normaux. Dans *Un'assenza*, comme dans *Casa al mare*, les couples s'ennuient. Vilma, dans *Casa al mare*, cherche chez un musicien la marginalité salvatrice qui lui fera quitter son conformisme. Mais ce musicien est superficiel, et c'est dans l'ami du narrateur qu'elle trouve celui qui va lui permettre d'accomplir la transgression totale : tromper son mari avec le meilleur ami de celui-ci.

Le médecin de *Mio marito* se suicide : le roman se termine sur les paroles de sa femme, citées plus haut. Ce sont des paroles amères, sans l'ombre d'une révolte, « quasi

¹⁵⁰ Elena Clementelli, op.cit., p.44. « Toutefois, il ne manque pas à ce personnage masculin, comme dans des autres que Natalia Ginzburg créera plus tard, un certain charme, qui est le propre des vaincus, conscients de leur défaite, qui, parce qu'ils ne savent pas, ne peuvent pas et ne veulent pas ne renoncent pas, à leur rôle de médiocres, et qui se réfugient dans le coin que la vie leur a réservé, parfaitement lucides face à leurs fautes et à leurs propres inaptitudes, pour lesquelles ils trouvent des justifications faciles et par lesquelles ils restent oisivement écrasés. »

¹⁵¹ *Idem.*, p.48. « Une indifférence opaque semble envelopper l'histoire entière, indifférence à l'œuvre notamment dans le comportement du mari qui comprend tout ce qui se passe autour de lui sans que rien de réussisse à l'ébranler, tant il est oppressé par une angoisse tranchante et vague ; une souffrance intime qui le rend étranger au rôle que la vie et ceux qui l'entoure lui imposent. »

sussurrate nel silenzio dell'animo come tante altre che nel breve periodo della sua travagliata vita di sposa non erano nemmeno state profferite, erano rimaste senza interlocuteur, sedimentando giorno per jour fino a formare un cumulo di pena priva di conforto e liberazione. »¹⁵²

C'est avec *Casa al mare* et *Mio marito* que l'on passe, selon Luigi Surdich, de Natalia Levi à Natalia Ginzburg. En effet, à partir de ces récits, l'auteur ne se contente plus de laisser inexploré le caractère insupportable des liens familiaux, des « vincoli familiari », mais au contraire, porte jusqu'à l'extrême les conséquences de ces tensions. Autrement dit, les personnages n'acceptent plus leur situation sans réagir, comme dans *Un'assenza*, mais participent à un drame qui les dépasse en acceptant la nécessité d'une crise. Natalia Ginzburg choisit une solution narrative de clôture forte : la mort, dont on a vu plus haut qu'elle n'épargnait personne, pas même les enfants. De plus, il s'agit toujours de morts violentes, d'homicide dans *E' stato così*, ou de suicide dans *La madre* ou *Mio marito*. La solution du drame existentiel qui se joue dans le couple n'est donc plus l'acceptation des blessures, des traumatismes, de l'insignifiance des événements et de la solitude, mais bien l'acceptation de la crise. Cette crise, analysant la nouvelle *Mio marito*, Luigi Surdich l'appelle « catastrophe », et il en identifie la double dimension : catastrophe humaine d'abord de la femme, heureuse de la mort de Mariuccia : « Mi coricai. E ad un tratto mi accorsi che ero in preda ad una felicità immensa. Ignoravo che si potesse essere così felice della morte di una persona. Ma non provavo alcun rimorso »¹⁵³ ; catastrophe du suicide, enfin, lorsque « all'improvviso un colpo risuonò nel silenzio della casa »¹⁵⁴.

Vivre ensemble, vivre en couple est impossible chez Natalia Ginzburg, non seulement parce qu'il n'y a pas d'amour, mais parce que la structure familiale même empêche l'éclosion d'une entente possible. L'indifférence ou la mort violente sont deux formes de soumission résignées à cette crise des rapports humains. Le travail narratif de Natalia Ginzburg n'a pas d'autre ambition que d'identifier, dans cet univers d'affects négatifs, les tensions qui naissent entre les membres d'une même famille, jusqu'à l'élimination du stéréotype de la famille. Comme dans *Mio marito*, les personnages constatent avec amertume l'effondrement des lieux communs comme celui de la maison, entendue comme foyer familial :

¹⁵² *Ibid.*, p.51. « Presque susurrées dans le silence de l'âme comme tant d'autres qui, dans la brève période de sa vie torturée d'épouse, n'avaient jamais été proférées, elles étaient restées sans interlocuteur, en se sédimentant jour après jour jusqu'à former un cumul de peines privées de reconfort et de libération. »

¹⁵³ Natalia Ginzburg, *Mio marito*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.202. « Je me couchai. Et tout d'un coup je m'aperçus que j'éprouvais un immense bonheur. J'ignorais qu'on pouvait être aussi heureux de la mort d'une personne. Mais je n'éprouvais aucuns remords. »

¹⁵⁴ *Idem.* « soudain un coup de feu retentit dans le silence de la maison. »

« Io entrai a casa, ed entrai nello studio. Sedetti sul divano dove poco prima egli mi aveva detto che avevamo imparato a vivere insieme. Capivo adesso quello che intendeva dire. Egli aveva imparato a mentirmi, non ne soffriva più. La mia presenza nella casa l'aveva reso peggiore. E anch'io ero divenuta peggiore stando con lui. M'ero inaridita, spenta. Non soffrivo, non provavo alcun dolore. Anch'io gli mentivo : vivevo accanto a lui come se l'avessi amato, mentre non lo amavo, non sentivo nulla per lui. »¹⁵⁵

1.1.5 Le soupçon d'homosexualité

« Guardandolo avevo in qualche momento il dubbio che fosse pederasta »¹⁵⁶ voilà un jugement que donne le personnage de la mère, dans *Caro Michele*, à l'endroit d'Osvaldo, un ami de son fils. Ce jugement, bien qu'issu d'une observation superficielle, n'est pas gratuit. La mère, en effet, évoque l'homosexualité présumée d'Osvaldo pour tenter de trouver la raison ou les raisons de la fuite de son fils à Londres : « Non ho mai capito bene come mai siete tanto amici, tu un ragazzo, lui un uomo di trentasei o trentotto anni. » – « Je n'ai jamais très bien compris pourquoi vous êtes tant amis, toi un jeune homme, lui un homme de trente-six ou trente-huit ans ». La sœur de Michele nourrit les mêmes soupçons à l'endroit d'Osvaldo et elle le communique à son frère : « Ho l'idea che sia un pederasta represso. Ho anche l'idea che sia oscuramente e inconsciamente innamorato di te. » – « J'ai dans l'idée qu'il est un pédéraste refoulé. J'ai dans l'idée qu'il est obscurément et inconsciemment amoureux de toi ». En réalité, c'est Michele qui est homosexuel, mais ni sa mère, ni sa soeur ne le soupçonnent. Seule Viola, sa seconde sœur, le sait. Ainsi, ce non-dit couve dans la famille et pèse de façon conséquente sur les ressorts de l'intrigue.

Dans *Assenza*, le narrateur compare les deux enfances des deux partenaires qui forment le couple central de l'histoire, et à cette occasion, il glisse une phrase qui éveille l'attention du lecteur, car elle est susceptible de donner une explication logique à la crise que traverse le couple :

¹⁵⁵ Natalia Ginzburg, *Mio marito*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, op.cit., p.197. « Je rentrai chez moi, et j'entrai dans le bureau. Je m'assis sur le canapé où peu de temps avant il m'avait dit que nous avions appris à vivre ensemble. Je comprenais alors ce qu'il voulait me dire. Il avait appris à me mentir, il n'en souffrait plus. Ma présence dans la maison l'avait rendu plus mauvais. Et moi aussi j'étais devenue plus mauvaise en restant avec lui. Je m'étais tarie, éteinte. Je ne souffrais pas, je n'éprouvais aucune douleur. Moi aussi je lui mentais: je vivais à côté de lui comme si je l'aimais, mais je ne l'aimais pas, je n'éprouvais rien pour lui. »

¹⁵⁶ Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.31 « En le regardant, j'avais parfois le doute qu'il fût pédéraste. »

« Lui [Maurizio] a quindici anni era un ragazzo magro, con un largo grembiule turchino, e non desiderava le donne... »¹⁵⁷

Le narrateur ne soupçonne-t-il pas Maurizio d'être homosexuel ? Le récit au discours direct que Maurizio fait de son enfance, en livrant des anecdotes peu avantageuses à son endroit, ne contribue pas en effet à en exalter les vertus viriles. Même si à la fin, Maurizio trompe sa femme avec une prostituée – et l'on comprend par ailleurs que ce n'est pas la première fois : « E perché stanotte non andrei... Quella ragazzetta bionda... Mimi, Lili o qualcosa di simile [...] Cici, Lili o come diavolo si chiama ? una bella ragazzetta bionda, col collo tutto a fossette. »¹⁵⁸ – même si Maurizio assume un comportement typiquement masculin censé affirmer sa force virile ou confirmer sa qualité de mâle, cette phrase du narrateur suffit à stimuler la curiosité du lecteur, à éveiller ses soupçons.

De plus, Natalia Ginzburg tend à exploiter les comportements sociologiques basiques non seulement pour illustrer ses conceptions du couple, mais aussi pour les confirmer et les valider dans l'expérience concrète de la réalité, nous le verrons plus loin. Or, la fréquentation des prostituées n'est-elle pas un moyen pour un homme de masquer sa propre homosexualité, de se cacher à lui-même ses propres inclinaisons ? La phrase du narrateur à propos de Maurizio : « a quindici anni [...] non desiderava le donne »¹⁵⁹ conduit le lecteur à relire non seulement le récit que Maurizio fait de son enfance, mais aussi l'ensemble de ses actes, et jusqu'au dernier – l'adultère dans les bras d'une prostituée – comme la confirmation d'une homosexualité latente, héritée de l'adolescence, période à laquelle se dessine l'orientation sexuelle. Cette homosexualité insidieuse, sous-jacente est un facteur de crise important. On la retrouve d'ailleurs dans plusieurs œuvres de Natalia Ginzburg, comme de Marguerite Duras.

Chez Natalia Ginzburg, une méditation sur le personnage est toujours l'occasion d'une réflexion sur l'unité du récit et le rythme de la narration ; c'est pourquoi nous analyserons l'exemple de l'homosexualité d'Alberico, le héros de *La città e la casa*, pour comprendre la logique du récit dont il est l'un des personnages.

Si le récit est la construction du temps de la vie, c'est par le récit que Natalia Ginzburg entend saisir ce qui fait l'essence d'une famille, c'est-à-dire l'ensemble d'événements à

¹⁵⁷ Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, in *Racconti brevi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.177. « A quinze ans il [Maurizio] était un garçon mince, avec une grande blouse bleue foncée, et il ne désirait pas les femmes... »

¹⁵⁸ *Idem.* « Et pourquoi je n'irai pas cette nuit – cette jeune femme blonde – Mimi, Lili ou quelque chose comme ça [...] Cici, Lili ou comment elle s'appelle ? une belle jeune femme au cou charmant. »

¹⁵⁹ *Ibid.* « À quinze ans [...] il ne désirait pas les femmes. »

échéance qui en dessine l'identité. Et cela passe inmanquablement par le personnage. Il s'agit de donner à voir une logique, un commencement et une fin qui attachent la vie d'un personnage à celles d'autres personnages. Retrouver les raisons, les clefs, les motivations causales qui président à l'union de deux personnes n'est-ce pas reconnaître les prémisses d'un destin commun, l'origine d'un destin familial ?

*La città e la casa*¹⁶⁰ est un roman épistolaire de Natalia Ginzburg qui raconte le destin malheureux de Giuseppe et de ses proches, à travers la correspondance qu'il entretient avec son amie/amante, Lucrezia. En effet, sur les quatre-vingt-quatorze lettres qui donnent corps au récit, trente-quatre constituent l'échange de ces deux personnages principaux. Les autres lettres gravitent autour de ce couple. L'histoire se déroule sur quatre années, au cours desquelles s'opère l'éclatement d'une famille. Comme toujours le concept de famille, déborde chez Ginzburg du cadre strict de la famille puisqu'il intègre en l'occurrence les amis. Le roman s'ouvre sur une lettre du personnage principal, Giuseppe, donnant confirmation à son frère, Ferruccio – qu'il s'apprête à le rejoindre en Amérique – de l'imminence de son départ. Au principe de l'histoire il y a donc une volonté de rapprocher une fratrie. Giuseppe qui « presto avr [à] cinquant'anni »¹⁶¹, va rejoindre son frère outre-Atlantique pour se sentir « rassicurato » :

« Amo l'idea di stare con mio fratello. E' di poco più vecchio di me, però mi ha sempre consigliato e guidato, quando eravamo ragazzi. Io sono una persona insicura. Ho bisogno di qualcuno che mi rassicuri. Mio fratello è un uomo che ha tutte le qualità che io non ho [...] Sono molto legato a mio fratello. »¹⁶²

Lucrezia cependant relève un paradoxe: Giuseppe ne part pas à la conquête de l'Amérique, mais il fuit quelque chose. Quoi ? Au cours de l'échange épistolaire on apprend que Giuseppe est entouré d'une part de sa cousine, Roberta, et d'autre part de nombreux amis : Piero, Egisto, Albina et Lucrezia qui fut aussi son amante. D'elle, il eut un enfant qu'il refusa de reconnaître par peur de la paternité. Elle lui adresse les reproches suivants :

¹⁶⁰ Natalia Ginzburg, *La città e la casa*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.2, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.1361.

¹⁶¹ *Idem.*, p.1366. « bientôt il aura cinquante ans. »

¹⁶² *Ibid.*, p.1366-67. « J'aime l'idée d'être avec mon frère. Il est un peu plus âgé que moi, mais il m'a toujours conseillé et guidé, quand nous étions jeunes. Je ne suis pas sûr de moi. J'ai besoin de quelqu'un qui me rassure. Mon frère est un homme qui a toutes les qualités que je n'ai pas [...] Je suis très lié à mon frère. »

« Hai detto che non ti sentivi di sostenere la parte del padre [...] Hai sempre paura che qualcuno t'imponga di sostenere la parte del padre. »¹⁶³

L'annonce de cette paternité et de l'attitude de Giuseppe à l'endroit de celle-ci n'est d'aucune utilité au récit. Elle est toutefois signifiante, car elle aide le lecteur à concevoir le type de rapport que Giuseppe entretient avec son fils naturel, Alberico. Ce dernier, en effet, est une figure importante du roman. A travers les six lettres qu'il adresse à son père, il est possible de saisir l'évolution de leur relation. Dans un premier temps, Alberico s'adresse à son père avec une grande distance, notamment en ouvrant ses lettres avec la formule de déférence « gentile padre »¹⁶⁴ – « cher père ». Au cours du roman, après les expériences douloureuses de la mort et les meurtrissures de l'existence, Alberico appellera son père successivement « caro padre »¹⁶⁵ – « très cher père » puis « amato padre »¹⁶⁶ – « cher père bien aimé ». De ce point de vue là, on peut dire que la fin du roman est heureuse, car Giuseppe et son fils se sont rapprochés, alors qu'au début tout les opposait. En effet, Alberico avait écrit à son père des paroles très dures : « Come padre, sei stato deficitario »¹⁶⁷. Dès la première lettre, Giuseppe affirme à son frère : « Di mio figlio non sentirò la mancanza perché non lo vedo mai. »¹⁶⁸ Mais c'est dans la lettre d'adieux qu'il adresse à Lucrezia que Giuseppe retrace l'histoire de son fils ; mieux c'est en méditant sur l'histoire de sa propre vie qu'il en vient à méditer sur celle de son fils. En effet, l'extrait procède ainsi : d'abord, Giuseppe affirme : « Il solo figlio che ho io è Alberico ».¹⁶⁹ Le pronom "io" renforce l'idée d'appartenance, mais immédiatement Giuseppe se conteste lui-même en tant que père en s'interrogeant : « Chissà quante volte ha [Alberico] pensato che avrebbe preferito un padre diverso da me »¹⁷⁰, enfin il articule son discours de façon à ce que les faits de la vie d'Alberico se disposent selon un ordre logique qui les ramène inévitablement à sa vie à lui. On prêtera attention aux connecteurs logiques :

¹⁶³ *Ibid.*, p.1380. « Tu as dit que tu n'avais pas le courage d'assumer le rôle de père [...] T'as toujours peur que quelqu'un t'impose d'assumer le rôle du père. »

¹⁶⁴ Natalia Ginzburg, *La città e la casa*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.2, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.1429. Cf. p.1430 Giuseppe réagit à l'emploi fait de cette formule : « Caro Alberico, mi scrivi "gentile padre" come se io fossi un prete. » ou encore p.1439, répond ironiquement à son fils en ouvrant sa lettre par un railleur « gentile figlio ».

¹⁶⁵ *Idem.*, p.1525.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.1549.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.1438. Cf. p.1526 « comme père tu es déficitaire ». Dans une lettre écrite à son père il adressera le même reproche à Nadia, la mère de la fille qu'il a reconnue : « Come madre, la Nadia era deficitaria ».

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.1364. « De mon fils je ne sentirais pas l'absence parce que je ne le vois jamais. »

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.1369. « Le seul fils que j'ai, moi, c'est Alberico. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.1369. « Qui sait combien de fois Alberico a pensé qu'il aurait préféré un père différent de moi. »

« Così Alberico ha passato i primi anni della sua vita fra due persone che s'annoiano insieme. [...] Dopo, ha fatto sempre tutto la zia Bice. Alberico è andato a stare definitivamente con lei [...]

Alberico aveva dieci anni quando è andato a stare definitivamente in via Torricelli. Era un bambino quieto, remissivo, docile, e non creava problemi. Studivava bene a scuola e gli piaceva studiare. Io però pensavo che tutta la noia che aveva respirato da piccolo, in mezzo a me e mia moglie, doveva averlo intossicato e che in qualche modo un giorno sarebbe esplosa. [...]

Un giorno Alberico è scappato di casa. [...]

Molte altre volte poi è scappato di casa, Alberico, e dovevamo cercarlo nella città. [...]

Si è iscritto a scienze politiche, poi ha lasciato l'università e si è messo a fare il fotografo. Però forse gli piacerebbe fare il regista di cinema, o di teatro, o l'attore. [...]

L'ultima volta che mi è comparso davanti, Alberico, era lo scorso aprile »¹⁷¹.

Dans ce récit très sommaire de la vie de son fils, Giuseppe occulte deux points importants qui participent de leur éloignement : d'abord, Alberico est riche, et il a eu des problèmes avec la justice, comme l'expose explicitement Egisto dans une lettre à Lucrezia, « Il figlio è ricco perché ha avuto un'eredità da una zia, però non ha voglia di far niente. E' stato in carcere per fatti droga. E' un ragazzo perso »¹⁷²; mais surtout, Alberico est homosexuel, et Giuseppe glisse cette information au détour d'une phrase : « Io non lo so se la zia Bice abbia mai capito che Alberico era un omosessuale ».¹⁷³

La figure de l'homosexuel n'est pas nouvelle chez Natalia Ginzburg. On la rencontre en effet dans *Valentino*¹⁷⁴. Ce qui l'intéresse en tant qu'écrivain, ce sont les répercussions que peut avoir en termes narratifs ce fait particulier qui conditionne les relations familiales. Par exemple, le lecteur est contraint d'établir un rapport logique entre l'homosexualité du fils et le

¹⁷¹ *Ibid.*, p.1370-72. « Comme ça Alberico a passé les premières années de sa vie entre deux personnes qui s'ennuyaient ensemble. [...] Après, la tante Bice s'est toujours occupée de tout. Alberico est allé vivre définitivement avec elle [...] Alberico avait dix ans quand il est allé vivre définitivement rue Torricelli. C'était un enfant tranquille, soumis, docile, et il ne créait pas de problème. Il étudiait bien à l'école et il aimait étudier. Cependant, moi, je pensais que tout l'ennui qu'il avait respiré quand il était petit, entre ma femme et moi, avait dû l'intoxiquer et qu'un jour, d'une manière ou d'une autre, cet ennui aurait explosé [...]

Un jour Alberico s'est enfui de chez lui [...]

Plusieurs fois Alberico s'est enfui de chez lui, et nous devons le chercher dans la ville [...]

Il s'est inscrit à Sciences Po, puis il a quitté l'Université et il s'est mis à faire le photographe. Toutefois il aimerait peut être faire le réalisateur ou le metteur en scène, ou l'acteur [...]

La dernière fois que j'ai croisé Alberico, c'était l'avril dernier. »

¹⁷² *Ibid.*, p.1377. « Le fils est riche parce qu'il a hérité d'une tante, par contre il n'a envie de rien faire. Il a été en prison à cause de la drogue. C'est un garçon perdu. »

¹⁷³ *Ibid.*, p.1375. « Moi, je ne sais pas si tante Bice a jamais su qu'Alberico était homosexuel. »

¹⁷⁴ Natalia Ginzburg, *Valentino*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.216.

départ du père en Amérique, du moins il ne fait aucun doute que l'homosexualité d'Alberico détermine sur un plan narratif et fictionnel l'éloignement de Giuseppe. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si le film d'Alberico s'intitule *Devianza*. Bien qu'il ne soit pas donné au lecteur l'opportunité d'en connaître le contenu, il est fort significatif que ce dernier soit occulté dans la correspondance de chacun. C'est Roberta qui en parle la première : « Fa la sceneggiatura di un film. Mi ha raccontato la storia. Non ci ho capito niente. Il titolo del film è *Devianza* »¹⁷⁵; puis Egisto : « Fra Alberico e Lucrezia, ieri sera, è nata una straordinaria intesa. Lei gli ha detto subito che aveva visto il suo film, *Devianza*, e lo trovava bruttissimo. Credevo che lui dovesse rimanerci male e invece si è rallegrato. Ha detto che anche lui lo trovava orribile. Hanno fatto a pezzo *Devianza*, un po' lei e un po' lui »¹⁷⁶. Il est vraisemblable que le film d'Alberico ait pour thème central l'homosexualité. Cela expliquerait non seulement l'incompréhension des personnages face à ce film, mais aussi le fait qu'il ait un succès à l'étranger, en France notamment, pays perçu, avec plus ou moins de raisons, comme à l'avant-garde d'un point de vue des mœurs par rapport à l'Italie : « Il film di Alberico, *Devianza* in Francia ha un gran successo. »¹⁷⁷

Natalia Ginzburg aime explorer les déviances de la famille. Une citation métalittéraire très intéressante est celle de *La Mirra* d'Alfieri que Serena, la fille de Lucrezia rêve d'interpréter sur scène : « *La Mirra* è la storia di una che era innamorata di suo padre. Serena però non è che sia mai stata innamorata di suo padre. No. Nemmeno per sogno. »¹⁷⁸

1.2 Le sentiment de non-appartenance

Dans son article *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*¹⁷⁹, Luigi Surdich remarque que des affinités structurelles relie deux des cinq premiers récits de Natalia Ginzburg,

¹⁷⁵ Natalia Ginzburg, *La città e la casa*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.2 *op.cit.*, p.1462. « Il écrit le scénario d'un film. Il m'a raconté l'histoire. Je n'y ai rien compris. Le titre du film est *Déviante*. »

¹⁷⁶ *Idem.*, p.1533. « Entre Alberico et Lucrezia, hier soir, est née une entente extraordinaire. Elle lui a dit tout de suite qu'elle avait vu son film, *Déviante*, et qu'elle le trouvait très mauvais. Je pensais qu'il en aurait souffert et au contraire il s'est égayé. Il a dit que lui aussi il le trouvait horrible. Ils ont détruit *Déviante* un peu elle et un peu lui. »

¹⁷⁷ Natalia Ginzburg, *La città e la casa*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.2, *op.cit.*, p.1546. « le film d'Alberico *Déviante* a un grand succès en France. »

¹⁷⁸ Natalia Ginzburg, *La città e la casa*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.2, *op.cit.*, p.1379. « *La Mirra* est l'histoire d'une jeune fille qui était amoureuse de son père. Cela dit, Serena, elle, n'a jamais été amoureuse de son père. Non. Même pas en rêve. »

¹⁷⁹ Luigi Surdich, *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.2.

*Settembre*¹⁸⁰ et *Ritorno*¹⁸¹. Ces choix narratifs sont importants, car c'est à travers eux que se joue la crise du cadre familial. Luigi Surdich constate dans un premier temps que les deux récits sont organisés le long d'un axe chronologique qui couvre une journée. En effet, *Settembre*, raconte le dernier jour de vacances d'une jeune lycéenne, Anna, la veille de la rentrée scolaire. Le récit commence par son réveil : « Si sveglia con una penosa amarezza nel cuore » – « Elle se réveille avec une pénible amertume dans le coeur » et se termine par son coucher : « Ed essa chiude gli occhi e si prepara al sonno con un corto respiro » – « puis elle ferme les yeux et se prépare à dormir, le souffle court ». De la même façon, *Ritorno* raconte le dernier jour de vacances de Sandra, une petite fille de neuf ans qui rentre chez elle après avoir « trascorso l'estate in montagna con una zia »¹⁸². Le texte s'ouvre sur Sandra à bord du train qui la ramène en ville et se termine par son endormissement pendant lequel les images des vacances lui reviennent à l'esprit : « Chiude gli occhi e vede la casa, il ballatoio, le montagne » – « Elle ferme les yeux et voit la maison, le balcon suspendu, les montagnes ».

Si l'on entend par crise un changement rapide, généralement décisif, en bien ou en mal survenant comme par accident, alors il est fort pertinent, d'un point de vue narratif, de limiter le cadre temporel du récit à une journée, comme fait Natalia Ginzburg dans ces deux récits. Cela permet de saisir, de façon précise, un passage, un moment de transition, une crise.

« Entrambi sono racconti incentrati sulla fine di un'estate ; ma soprattutto entrambi sono racconti che, nel parlare della fine di una stagione dell'anno, parlano in realtà della fine di una stagione della vita : dell'adolescenza per l'Anita di *Settembre*, dell'infanzia per la Sandra di *Ritorno* ». ¹⁸³

Natalia Ginzburg est particulièrement sensible aux périodes de forte indétermination telles que les passages de l'enfance à l'adolescence, et de l'adolescence à l'âge adulte. Anita, dans la conversation qu'elle entretient avec Grazia, une camarade de classe, se rend compte que « qualcosa è veramente finito » – « quelque chose est vraiment finie ». Les personnages sont en proie à de nombreuses interrogations quant à leur identité. La première réaction qu'ils ont est de se sentir isolés du reste de la tribu, de s'en sentir exclu.

¹⁸⁰ Natalia Levi, *Settembre*, in « il Lavoro », 2 Mai 1935, p.3 ; ou Anna Bozzoli, « *Lessico familiare* » e altre storie torinesi (in appendice la novella "Settembre"), in « La Rassegna della letteratura italiana, anno 98°, serie VIII, 1-2, gennaio-agosto 1994, p.215-216 ».

¹⁸¹ Natalia Levi, *Ritorno*, in « Il Lavoro », 7 Mai 1936.

¹⁸² « Après avoir passé l'été à la montagne avec une de ses tantes ».

¹⁸³ Luigi Surdich, *op.cit.*, p.12. « Il s'agit de deux récits axés sur la fin d'un été; mais surtout tous les deux sont des récits qui, parlant de la fin d'une saison de l'année, parlent en réalité de la fin d'une saison de la vie: de l'adolescence pour Anita dans *Settembre*, de l'enfance pour Sandra dans *Ritorno*. »

Sandra dans *Ritorno*, se sent marginalisée lorsqu'à son retour de la montagne, l'agitation quotidienne de la vie familiale l'empêche de raconter ses vacances. En effet, elle arrive au beau milieu d'une dispute :

« *D'un tratto sente un grido, poi, una porta sbatte. Può darsi che non sia niente, può darsi che sia un'altra casa. Ma le par di riconoscere la voce del padre ; sente la sorella piangere nella stanza vicina. E nello studio il papà cammina su e giù e dice : "Belle consolazioni ci danno ! Cani ! questo sono, e nient'altro. E' inutile che tu li difenda..."* »¹⁸⁴

Sandra ne retrouve pas le cocon familial et obligation lui est faite de grandir sur le champ, et d'assumer elle-même son existence. Cette acquisition brutale d'autosuffisance se traduit en deux phases, selon Luigi Surdich, d'abord refoulement de la peur : « Al buoi, prova una felicità intensa per non avere più paura » – « Dans le noir, elle éprouve le bonheur intense de n'avoir plus peur » ; puis expérience de la solitude : « Nasconde la testa sotto le coperte e racconta, non sa con certezza a chi » – « Elle cache sa tête sous les couvertures et raconte, elle ne sait pas vraiment à qui ».

Anita, de la même façon, prend acte de sa solitude lorsqu'à la fin du récit elle prend congés de son frère, Filippo, qui doit partir en Allemagne pour étudier. Elle se rend compte que l'affectivité qu'ils se portent est devenue ambiguë du fait de leur passage à l'âge adulte : « Essa dice : "È bello che ci si voglia tanto bene", ma pure sa che non è bello, che è troppo, che non bisogna volersi bene così. La loro infanzia chiara, lontana. » – « Elle dit : "c'est beau que l'on s'aime autant" mais au fond elle sait que ce n'est pas beau, que c'est trop, qu'il ne faut pas s'aimer ainsi. Leur enfance claire, lointaine. »

Natalia Ginzburg met en évidence les occasions de rupture des liens et des rapports familiaux grâce à un mécanisme narratif constant qui consiste, selon Luigi Surdich à « isoler et fixer l'instant décisif du dérapage, et de la fracture des événements pris dans le flux uniforme du temps. »¹⁸⁵

La situation familiale n'est donc qu'en apparence solide et compacte ; la réalité n'est plate et uniforme qu'en superficie, comme le prouve l'inattendu dérapage de cette idée conventionnelle, rebattue, qu'est la famille entendue comme système de protection et cocon douillet.

¹⁸⁴ « Tout à coup il entend un cri, puis, une porte claque. Ce n'est rien peut être, ça vient peut-être d'une autre maison. Mais il lui semble de reconnaître la voix du père; elle entend la sœur pleurer dans la chambre d'à côté. Et le père arpente le studio et il dit: "Ils nous donnent de belles consolations! Chiens! Ce ne sont que ça, et rien d'autre. Inutile que tu les défendes..." »

¹⁸⁵ « isolare e fissare l'istante decisivo di slittamento e frattura degli eventi entro il flusso uniforme del tempo », Luigi Surdich, *op.cit.*, p.13.

Luigi Surdich, illustre le procédé de l'instant décisif chez Natalia Ginzburg en prenant pour exemple un récit de jeunesse de l'auteur intitulé *I bambini*¹⁸⁶, dans lequel la figure de la mère, du point de vue des fils, est perçue, dans un premier temps, comme une image de grande sévérité : « Avevamo sempre avuto paura di lei » – « Nous avons toujours eu peur d'elle. Mais après avoir assisté aux salutations de l'oncle Bindi et de leur mère : « Essi videro che la baciava, che le accarezzava le braccia [...] La mamma gli si era abbandonata sul petto, pallida, e la sentivano ansare. »¹⁸⁷, cette dernière devient une figure de tendresse positive : « Ora la mamma non era più come prima, li baciava e diceva : “miei cari bambini”, e anche loro potevano baciarla e sedere sulle sue ginocchia ».¹⁸⁸

Les liens familiaux ne sont jamais évidents chez Natalia Ginzburg et le plus souvent, les membres d'une même famille ne se comprennent pas entre eux, ce qui peut les conduire à se séparer. Michele, dans *Caro Michele*, conteste jusqu'à l'emploi du pronom possessif « miei » pour désigner « les siens », c'est-à-dire les membres de sa famille : « Qualche volta, ho nostalgia di voi, cioè di quelli che uso chiamare “i miei”, anche se non siete miei, come io non sono per niente vostro » – « Quelque fois, j'ai la nostalgie de vous, c'est-à-dire de ceux que j'appelle “les miens”, même si vous n'êtes pas miens comme je ne suis pas du tout vôtre. ». Michele ne considère guère ses frères que comme de simples connaissances dont il refuse la présence :

« Se venissi, voi mi osservereste, avrei i vostri sguardi fissi su di me. Ora io in questo momento non ho voglia di avere i vostri sguardi su di me. »¹⁸⁹

Dans le court récit *La madre* de Natalia Ginzburg, les enfants ne comprennent pas le comportement dissolu de leur mère, et ils affirment qu'ils auraient préféré être les fils de la grand-mère ou de la gouvernante : « gente che non sbagliava : gente che non perdeva le cose, che non lasciava i cassetti in disordine, che non rientrava tardi la notte. Ma la loro madre filava via libera dopo la spesa, del resto faceva male la spesa, si faceva imbrogliare dal macellaio, molte volte anche le davano il resto sbagliato : filava via e non era possibile raggiungerla li dov'era. »¹⁹⁰

¹⁸⁶ Natalia Levi, *I bambini*, in « Solaria », IX, 1, gennaio-febbraio 1934, p.66-72.

¹⁸⁷ *Idem.*, « Ils virent qu'il l'embrassait, qu'il lui caressait les bras [...] Leur maman s'était abandonnée sur son torse, pâle et ils l'entendaient haletter. »

¹⁸⁸ *Ibid.*, « À présent, la mère n'était plus comme avant, elle les embrassait et disait : “mes chers enfants” et eux aussi pouvaient l'embrasser et s'asseoir sur ses genoux. »

¹⁸⁹ « Si je venais, vous m'observeriez, j'aurais vos regards sur moi. Maintenant, en ce moment, je n'ai pas envie d'avoir vos regards sur moi. »

¹⁹⁰ Natalia Ginzburg, *La madre*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.209. « Des gens qui ne se trompaient pas : des gens qui ne perdaient pas leurs affaires, qui ne laissaient pas les tiroirs en désordre, qui ne

La découverte de l'autre, et bientôt la découverte de sa propre marginalité, commande aux personnages de ces premiers romans de fuir, de quitter le cercle familial, ce qui va se faire de plusieurs façons. D'un point de vue stylistique, si la construction narrative n'appelle pas des événements éclatants pour narrer les interrogations de la vie familiale, elle met en lumière les états d'âme, les atmosphères, les états existentiels des personnages. L'une des premières manières de s'émanciper, pour les fils, passe par le mariage, même s'il n'a pas, comme nous avons vu plus haut, de véritable raison d'être. Dans *La strada che va in città*, la libération de Delia est symbolisée par la ville : « presi la strade verso la città »¹⁹¹, affirme la narratrice, qui, enceinte, se réfugie chez sa tante pour cacher l'opprobre d'une grossesse hors mariage. Puisqu'elle ne cesse pas de penser à la ville, son émancipation n'est encore qu'imaginaire. Elle pense à la route qui mène en ville comme à une image de la délivrance :

« Pensavo alla mia vita d'una volta, alla città dove andavo ogni giorno, alla strada che portava in città e che avevo attraversato in tutte le stagioni, per tanti anni. Ricordavo bene quella strada, i mucchi di pietre, le siepi, il fiume che si trovava ad un tratto e il ponte affollato che portava sulla piazza della città. »¹⁹²

C'est sur cette route que se joue le destin de Delia, sur cette route qu'elle vit l'instant métaphysique qui l'arrache à soi pour lui révéler son écrasant destin : en découvrant qu'elle est enceinte, elle découvre d'une part la fatalité inhérente à son existence, mais surtout sa propre individualité. Dans les romans de Natalia Ginzburg, la spatialisation relève de la sensibilité et de la psyché, ce qui fait dire à Cesare Garboli, que ce que l'on y retrouve de façon continue c'est « un rapporto fisiologico col mondo. »¹⁹³

Delia découvre sa propre étrangeté lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle est enceinte : « la campagna era silenziosa intorno a me e non vedevo più la città, non vedevo più la nostra casa ed ero sola sulla strada vuota, con in cuore quello spavento »¹⁹⁴. L'essence du roman est dans cette phrase où se joue la perte radicale des repères : il n'y a plus la ville, donc plus de

rentraient pas tard la nuit. Mais leur mère s'en allait après avoir fait les courses, du reste elle faisait mal les courses, elle se faisait avoir par le boucher, de nombreuses fois aussi on lui rendait mal la monnaie : elle s'en allait et il était impossible de la rejoindre là où elle était. »

¹⁹¹ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.21. « Je pris la route pour la ville. »

¹⁹² *Idem.*, p.41. « Je pensais à ma vie d'autrefois, à la ville où j'allais tous les jours, à la route qui menait en ville et que j'avais traversée dans toutes les saisons, pendant plusieurs années. Je me souvenais bien de cette route, les tas de pierres, les buissons, le fleuve qui se trouvait tout près et le pont bondé qui menait sur la place de la ville. »

¹⁹³ C. Garboli, *Prefazione a N.Ginzburg, Opere*, I, *op.cit.*, p. XVIII. « un rapport physiologique avec le monde. »

¹⁹⁴ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.28. « la campagne était silencieuse autour de moi et je ne voyais plus la ville, je ne voyais plus notre maison et j'étais seule sur la route vide avec la peur au ventre. »

mariage, et on ne voit plus la maison, donc plus de famille. Il n'y a plus que la route, mais une route qui vient d'on ne sait plus où et qui ne va plus nulle part. Reste l'angoisse de la solitude qui pose la narratrice seule face au monde, seule face à son destin.

1.2.1 Possibilité d'entente, la mémoire et l'ironie complice

Le couple chez Natalia Ginzburg est toujours une réalité douloureuse, subie, injuste et principe de destruction plus que de construction ; mais il arrive parfois que cette réalité autour de laquelle s'articule le récit soit atténuée par l'ironie des personnages ou leur complicité. Elena Clementelli propose comme exemple de relative entente conjugale le couple de *Lui e io*, portrait dialectique du couple de la narratrice :

« *Esiste [...] un altro aspetto di una coesistenza coniugale le cui asperità, filtrate dal tono affettuosamente umoristico, si sciolgono in un clima di più disteso antagonismo : è il caso della coppia che anima il dialogo a botta e risposta, di Lui e io nel volume Le piccole virtù* »¹⁹⁵.

Dans ce récit, la narratrice s'attache à énoncer l'ensemble des points qui l'oppose à son mari. Elle en dresse la liste de façon neutre, mais non sans ironie, ce qui conduit à présenter les amants sinon comme des rivaux, des adversaires, du moins comme des concurrents. L'incipit offre un exemple intéressant de l'ironie de la narratrice qui réussit à faire entendre le contraire de ce qu'elle dit, c'est-à-dire la complicité, l'affection qui la lie à son mari :

« Lui ha sempre caldo ; io ho sempre freddo. [...]

Lui sa parlare bene alcune lingue ; io non ne parlo bene nessuna. [...]

Lui ha un grande senso dell'orientamento ; io nessuno.[...]

Lui ama il teatro, la pittura, e la musica : soprattutto la musica. Io non capisco niente di musica, m'importa molto poco della pittura, e m'annoio a teatro.[...]

Lui ama i musei, e io cio vado con sforzo [...] Lui ama le biblioteche, e io le odio. [...]

*Lui ama i viaggi, le città straniere e sconosciute, i ristoranti. Io resterei sempre a casa, non mi muoverei mai. »*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Elena Clementelli, *op.cit.*, p.112. « Il existe [...] un autre aspect d'une coexistence conjugale dont les aspérités, filtrées par le ton affectueux humoristique, se dissolvent dans un climat où l'antagonisme est plus détendu: c'est le cas du couple qui anime le dialogue du tac au tac, de *Lui e io* dans le livre *Le piccole virtù*. »

La narratrice expose dès le début du récit une série d'antithèses fondamentales qui l'opposent à son mari ; comme si l'homme était l'inverse de la femme ; comme s'il s'agissait de comprendre l'un par l'autre. Où a donc lieu le rapprochement de la narratrice et de son mari ? Sur quels points précisément se réalise l'union des contraires ? Il faut attendre un exemple précis, celui de la timidité :

« *Non è timido ; e io sono timida. Qualche volta, però, l'ho visto timido. Coi poliziotti, quando s'avvicinano alla nostra macchina armati di taccuino e matita.* »¹⁹⁷

Le partage d'un même caractère, du même manque d'assurance bien que de façon limitée pour le mari, réunit le couple. Une possibilité d'entente s'offre alors et effectivement la narratrice, après avoir formulé les points de désaccords culturels, gastronomiques, et caractériels qui l'opposent à son mari, exprime enfin un point commun : « *Tutt'e due amiamo il cinematografo* »¹⁹⁸. La narratrice insiste toutefois sur les différents modes d'aimer le cinéma qu'elle et son mari mettent en œuvre. Le mari de la narratrice a une approche très érudite du cinéma et il en connaît l'histoire ; la narratrice, au contraire, n'a jamais réussi à se créer une culture cinématographique.

Dès l'incipit, il est possible de remarquer sinon la « supériorité » du mari du moins la revendication de la part de la narratrice d'un certain laisser-aller, d'un certain abandon qui la place de fait dans une position d'infériorité, de pauvreté par rapport à son mari. Ainsi ce qui va distinguer les deux membres du même couple c'est le rapport à la connaissance. La narratrice entame la liste des savoirs que son mari possède et qui, à elle, lui font défaut :

« [...] *dice che io, senza di lui, non son buona a niente.* [...] »

Io non so amministrare il tempo. Lui sa. [...]

Io non so ballare e lui sa.

Non so scrivere a macchina ; e lui sa. [...]

¹⁹⁶ Natalia Ginzburg, *Lui e io*, in *Le piccole virtù*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.821. « Lui, il a toujours chaud; moi, j'ai toujours froid. [...] »

Lui, il sait bien parler plusieurs langues; moi, je n'en parle bien aucune. [...]

Lui, il a un grand sens de l'orientation; moi, aucun. [...]

Lui, il aime le théâtre, la peinture et la musique: surtout la musique. Moi je ne comprends rien à la musique, la peinture m'intéresse très peu, et je m'ennuie au théâtre. [...]

Lui, il aime les musées, et moi j'y vais à contre coeur [...] Il aime les bibliothèques, et moi je les déteste [...]

Lui, il aime les voyages, les villes étrangères et inconnues, les restaurants. Moi je resterais toujours chez moi, je ne bougerais jamais. »

¹⁹⁷ *Idem.*, p.822. « Il n'est pas timide; et moi je suis timide. Quelquefois, pourtant, je l'ai vu timide. Avec les policiers, quand ils s'approchaient de notre voiture, armés de carnets et crayons. »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.823. « Tous les deux nous aimons le cinématographe. »

Io non so cantare, e lui sa »¹⁹⁹.

La narratrice est donc en quelque sorte soumise à son mari, mais elle ne se rebelle pas à cette situation. L'acceptation de la narratrice est même formulée lorsqu'elle fait l'exemple du permis de conduire, qui fut et qui est effectivement un moyen concret d'émancipation des femmes :

« Non so guidare l'automobile. Se gli propongo di prendere anch'io la patente, non vuole. Dice che tanto non ci riuscirei mai. Credo che gli piaccia che io dipenda per tanti aspetti da lui. »²⁰⁰

Cet extrait nous offre l'occasion d'illustrer une particularité des récits de Natalia Ginzburg qui appuie ses démonstrations, ses idées, sur des vérités sociologiques lui permettant de mesurer – plus que d'illustrer simplement – les forces souterraines, les tensions qui se jouent à l'intérieur des couples. L'ouvrage *Le piccole virtù* date de 1962, époque à laquelle les femmes étaient peu nombreuses à conduire, soit qu'elles ne s'en retenaient pas capables – ce que la mentalité italienne ne saurait exclure – soit, et c'est l'hypothèse la plus vraisemblable, que leurs maris le leur interdisaient, car l'usage de l'automobile constituait un pouvoir.

Cependant, Natalia Ginzburg n'entend pas abdiquer ses convictions sur la nature douloureuse du couple face à la réalité sociologique. Sans infléchir cette dernière, elle s'attache à montrer que dans chaque couple, l'un des deux partenaires possède un savoir que l'autre n'a pas ce qui, par conséquent, le rend supérieur.²⁰¹ Les hommes, pour cela, n'ont pas toujours le dessus. En effet, dans *Un'assenza*, le personnage féminin, Anna, jouit d'une aisance en société que son mari, Maurizio, est incapable d'avoir :

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.825-826 « [...] Il dit que moi, sans lui, je suis bonne à rien [...]

Je ne sais pas gérer le temps. Lui, il sait. [...]

Je ne sais pas danser et lui il sait.

Je ne sais pas écrire à la machine; et lui il sait. [...]

Je ne sais pas chanter, et lui, il sait. »

²⁰⁰ *Ibid.*, p.826. « Je ne sais pas conduire la voiture. Si quelqu'un lui propose que je puisse obtenir le permis, il s'oppose. Il dit que de toute façon je n'y arriverais jamais. Je crois que ça lui plait, que je dépende de lui pour beaucoup de choses. »

²⁰¹ Dans une lettre qu'elle écrit à Silvio Micheli, le 26 février 1946, elle dit à propos de son mari : « Leone era il contrario di me. Lui sapeva tutto, tutto di un paese, tutto di tutte le cose, come sono nella realtà. Però gli piaceva molto stare con me » – « Leone était le contraire de moi. Lui, il savait tout, tout d'un villane, tout de toutes choses, comme elles sont dans la réalité. Cependant, il aimait beaucoup être avec moi. », cf. Luigi Surdich, *op.cit.*, p.23.

« *E fin da piccola [Anna] aveva viaggiato molto, e sapeva fare con la gente. Lui [Maurizio] no...* »²⁰²

Le retentissement de la phrase averbale, « Lui no », sonne comme une sentence. Le narrateur omniscient cueille de façon solennelle le problème de ce couple : leur différence sociale, culturelle, depuis l'enfance. Ce qui oppose les deux partenaires trouve ses origines dans l'enfance comme pour souligner le caractère irrémédiable de la séparation. Ainsi ce qui devient presque incompréhensible, et à la limite de l'absurde, c'est la rencontre ; et il faudra, pour comprendre ce qui travaille le couple, remonter à l'aide de la mémoire au plus profond de l'enfance de chacun des partenaires.

1.2.2. *Les modalités de mise en œuvre de la crise*

Dans *Caro Michele*, roman en partie épistolaire de 1977, Natalia Ginzburg met en scène un noyau familial fragmenté. Les membres de la tribu se sont éparpillés. La figure de la mère assume une position négative en tant qu'elle est présentée comme une quarantenaire médiocre qui vit retirée à la campagne où elle médite sur les échecs de sa vie : elle est divorcée depuis de nombreuses années, ses fils ne daignent lui accorder aucune considération, l'homme qu'elle aime la quitte pour en épouser une autre.

« *La madre era sovente depressa. La madre [...] non sopportava la solitudine, e nella sua infinita stupidità non aveva capito che quel Cavaliere si preparava da un pezzo a lasciarla. Era un'ingenua. La sua età mentale era quella d'una ragazzina sedicenne e aveva invece quarantaquattro anni suonati.* »²⁰³

La figure du père quant à elle est, d'un point de vue narratif, presque totalement absente. En effet, comme pour signifier l'obsolescence du symbole patriarcal de l'homme viril, le récit, se borne à nous le présenter comme un peintre riche et excentrique.

Enfin, il y a les fils ; en particulier Michele, dont on retrouve le prénom dans le titre du livre : l'unique garçon de la famille, élevé par des parents séparés, mal éduqué, abandonné à

²⁰² Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, in *Racconti brevi*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.177. « Et depuis son enfance elle [Anna] avait voyagé beaucoup, et elle savait y faire avec les gens. Lui [Maurizio] non... »

²⁰³ Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, *op.cit.*, p.42. « La mère était souvent déprimée. La mère [...] ne supportait pas la solitude, et dans sa stupidité infinie, elle n'avait pas compris que ce Cavaliere se préparait depuis un bon moment à la quitter. Elle était naïve. Son âge mentale était celui d'une fillette de seize ans et pourtant elle avait quarante-quatre ans bien sonnés. »

lui-même, négligé notamment par sa mère qui l'appelle à plusieurs reprises « balordo » : « Le tue sorelle sono forse meno balorde di te. Però sono anche loro abbastanza strane e balorde, una per un verso e una per un altro » – « Tes sœurs sont sans doute moins bêtes que toi. Cependant, elles sont aussi plutôt étranges et bêtes, la première d'un côté et la seconde de l'autre. »

L'attention de Natalia Ginzburg se porte sur les relations et les vicissitudes des rapports humains dans le cadre de la communauté familiale, où la distance qui sépare les individus qui la composent semble moins impénétrable, et plus intelligibles les raisons qui en déterminent la déperdition. C'est ce qui se produit dans *Nos années d'hier* où une entière génération échoue à s'organiser en communauté civile ; et dans *Les mots de la tribu*, où l'on assiste à l'éclatement de la famille de l'auteur, éparpillée par le « flagello storico » – « le félaou historique » – des persécutions raciales et des la Seconde Guerre mondiale.

Cependant, Natalia Ginzburg est bien consciente que l'absence de communication entre les individus, même ceux qu'un lien de parenté ou l'amour rendent plus intimes, n'est pas toujours explicable, surtout dans une réalité sophistiquée comme celle de la société contemporaine. Ainsi, les motivations du meurtre du mari dans *È stato così* ne sont pas explicitées, il faut se contenter d'en prendre acte. Dans *Caro Michele*, roman moitié narratif moitié épistolaire, l'éclatement du noyau familial, la crise donc, arrive sans aucune raison – « senza alcuna ragione » – pour ainsi dire : naturellement.

Maintenant, nous nous proposons d'entreprendre un certain nombre d'opérations de lecture et d'exercices qui, à partir des données objectives et vérifiables de l'incipit de *Caro Michele*, élaborent et évaluent le texte du point de vue du contenu et de l'expression. L'objectif est de dégager une interprétation critique des modalités de mise en œuvre de la crise.

Dans un premier temps, examinons le contenu sous l'aspect spécifique de la communauté familiale. Prenons comme point de repère le personnage d'Adriana. D'abord, quels sont les personnages nommés dans le texte ? Quel degré de parenté occupent-ils dans le cadre familial et par rapport à Adriana ? Ce lien de parenté est-il explicitement déclaré ou bien est-il omis ?

Le premier personnage nommé est donc Adriana : « Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova » – « Une femme qui s'appelait Adriana se leva dans sa maison neuve ». Le second est Michele, son fils. Le troisième, le père de Michele, son mari, dont elle vit séparée. Le quatrième, Enrico ou Federico, le domestique du père de Michele. Le

cinquième, Cloti, la dame de service d'Adriana. Puis, sont nommées les jumelles – le gemelle – Bebetta e Nannetta, dont le lien de parenté avec Adriana n'est pas précisé. Huitième personnage, le medecin du père de Michele, Povo ou Covo. Le neuvième personnage nommé est le père d'Adriana. Le dixième, Lillino, est un cousin du père de Michele. Ensuite, sont nommées les sœurs de Michele, Viola et Angelica, dont le rapport de parenté avec Adriana n'est pas déclaré. Elles pourraient être les filles du père de Michele avec une autre femme. Puis, sont évoquées les sœurs du père de Michele, c'est-à-dire les belles sœurs d'Adriana, Cecilia et Matilde. Quinzième personnage, Mara Castorelli, une amie de Michele ; seizième personnage, le fils de cette dernière qui pourrait bien être aussi celui de Michele. Osvaldo, un ami de Michele, est le dix-septième personnage ; le cousin de ce dernier, le dix-huitième. Enfin, les dix-neuvième et vingtième personnages sont Filippo et sa femme dont on ne sait rien sinon qu'ils étaient les voisins d'Adriana.

Afin de saisir la tension qui peut exister entre ces différents personnages, précisons, pour chacun des membres de la famille la position qu'il occupe dans l'espace, en prenant comme point de repère la maison d'Adriana ; vérifions si les personnages, même habitant dans l'espace familial de la maison, manifestent une tendance centrifuge ou centripète par rapport à cette « tanière » dont on a déjà souligné l'importance.

Michele, même s'il n'a que vingt-deux ans, a déjà quitté le foyer familial. Il ne vit ni chez son père, ni chez sa mère. Il vit dans un « sous-sol » : « Ti ricordo però che esistono buone lavanderie anche lì vicino allo scantinato dove vivi tu », « Se tu non fossi così balordo, ti dirai di lasciare il tuo scantinato e installarti di nuovo a via San Sebastianello »²⁰⁴. Le domestique du père et la dame de service d'Adriana ne manifestent pas une grande empathie à l'endroit ni de leurs employeurs, ni de leurs maisons respectives. En effet, Cloti nous est donnée à voir de la manière suivante : « Si mise a rifare i letti trascinando le coperte con immensa malinconia e esprimendo il desiderio di licenziarsi in ogni gesto ».²⁰⁵ Des jumelles, il est dit qu'elles vont à l'école : « Le gemelle però scappano via tutto il giorno. Vanno a scuola con i loro motorini e mangiano in una pizzeria in centro ».²⁰⁶ Le verbe « scappare » – fuir, s'enfuir, se sauver, s'échapper – rend compte de l'effet centrifuge qu'exerce la maison sur les personnages, effet rendu plus dynamique par la mention des cyclomoteurs qui

²⁰⁴ « Je te rappelle cependant qu'il existe de bonnes buanderies, y compris près du sous-sol où du vis. », « Si tu n'étais pas aussi bête, je te dirais d'abandonner ton sous-sol et de venir t'installer de nouveau rue San Sebastianello. »

²⁰⁵ « Elle se mit à refaire les lits en tirant les couvertures avec une immense mélancolie et exprimant le désir de se licencier dans chacun de ses gestes. »

²⁰⁶ « Les jumelles cependant s'enfuient toute la journée. Elles vont à l'école avec leurs scooters et mangent dans une pizzeria du centre. »

représentent un moyen concret de s'éloigner du foyer familial. Le médecin du père, par définition, n'est que de passage ; le cousin Lillino n'habite pas dans la même ville, mais « fa l'avvocato a Mantova » – « il est avocat à Mantoue ». « Viola ha la casa e Angelica ha il lavoro e la bambina » – « Viola a une maison et Angelica a un travail et une petite fille », on comprend bien que les deux soeurs de Michele n'ont aucun rapport avec la maison d'Adriana, d'ailleurs, cette dernière précise à Michele qu'elles ne viendront pas à son anniversaire : « Non verranno né Viola né Angelica perché ho parlato ieri al telefono con tutt'e due e non potevano » – « Ne viendront ni Viola ni Angelica parce que j'ai parlé hier au téléphone avec toutes les deux et elles ne pouvaient pas ». Cecilia, Osavaldo, Mara Castorelli n'ont aucun rapport avec Adriana. Reste Matilde, sa belle-sœur qui certes est venue s'installer chez elle comme elle l'écrit à son fils : « Da tre giorni è arrivata la tua zia Matilde » – « Depuis trois jours tante Mathilde est arrivée » –, mais qui est représentée alors qu'elle quitte la maison pour aller faire des commissions en ville : « Matilde s'infilò una mantella tirolese e disse che sarebbe andata a fare la spesa a piedi » – « Mathilde enfila un manteau tyrolien et dit qu'elle serait allé faire les courses à pied. »

En somme, la maison, la « tanière » n'exerce pas un effet centripète, au contraire elle tend à séparer, sous l'action d'une force centrifuge mystérieuse, les individus censés l'habiter, d'où la conclusion partagée d'Adriana : « Sono contenta di questa casa, ma certo trovo scomodo essere così lontana da tutti. [...] Forse ho fatto un errore a comperare questa casa. In certi momenti penso che è stato un errore. »²⁰⁷ La désagrégation de la communauté familiale est un fait certain que prouve la force centrifuge prévalente et l'omission du lien de parenté. Prenons à présent comme point de repère, le père de Michele.

Dans ce deuxième exercice opératif, concentrons notre attention sur la lettre d'Adriana. Relevons dans le texte toutes les phrases qui indiquent les rapports relationnels, sentimentaux et affectifs de chaque membre de la famille par rapport au père de Michele, et entre eux. Il s'agit de comprendre si la même dispersion, la même désagrégation qui se produit au niveau de la position dans l'espace par rapport à la maison, se vérifie au niveau affectif par rapport au père.

De Enrico/Federico, Adriana affirme : « È stranito e intontito » – « il est abruti et stupide » ; de Cloti : « Non è simpatica » – « Elle n'est pas sympathique ». Surtout, Adriana informe Michele que pour le père de ce dernier, Viola et Angelica n'ont aucune importance :

²⁰⁷ « Je suis contente de cette maison mais je trouve peu commode d'être aussi loin de tout le monde. [...] Sans doute j'ai fait une erreur d'acheter cette maison. Parfois je pense que c'était une erreur. »

*« [...] a lui delle tue sorelle non gliene importa niente. La sua stella sei tu. Da quando tu existi s'è cacciato in testa che sei l'unica cosa al mondo che sia degna di tenerezza e di venerazione ».*²⁰⁸

Plus loin, Adriana précise : « Tuo padre del resto le gemelle non le sopporta. Non sopporta nemmeno tanto Viola o Angelica. Quanto alle sue proprie sorelle, Cecilia è vecchia, e con Matilde si detestano ». ²⁰⁹ À propos de Filippo, le voisin, Adriana explique à Michele qu'elle a déménagé parce qu'elle ne voulait plus le rencontrer : « Mi era penoso incontrarlo » – « Cela m'était pénible de le rencontrer ».

On le voit, si l'on exclu l'amour que le père de Michele porte à son fils, amour que d'ailleurs Adriana ne cesse de répéter à Michele : « Tuo padre comunque l'unica persona al mondo che ama e sopporta sei tu »²¹⁰, les autres rapports familiaux sont complètement dissous d'un point de vue affectif. La désagrégation sentimentale de la communauté familiale est donnée dès l'incipit comme un élément essentiel à la compréhension des rapports humains qui vont entrer en tension au cours de l'histoire. Les membres de cette famille vont-ils se désagréger un peu plus ou bien se retrouver ? La trame de l'intrigue exercera-t-elle une force d'agrégation ou de dissolution ? Pour l'heure poursuivons notre lecture, en nous concentrant sur l'extrait qui précède la lettre d'Adriana, c'est-à-dire sur le premier paragraphe du roman.

Il s'agit d'observer comment est décrite la personne d'Adriana, pour savoir si les données la concernant, son corps, son visage, ses vêtements, sont présentées de façon unitaire ou bien disséminées dans le texte, dispersées au milieu d'autres indications. La seule information biographique qui nous est donnée concerne l'âge d'Adriana. La quatrième phrase en effet dit ceci : « Aveva quarantatré anni » – « Elle avait quarante-trois ans ». Physiquement, on apprend qu'elle est grande, qu'elle est rousse et qu'elle a les cheveux courts et ondulés. Ses yeux sont verts, son cou très long comme en rend compte la description suivante :

*« Nello specchio che era dietro il divano salutò e contemplò la sua alta persona i suoi corti e ondulati capelli colore del rame, la testa piccola e il collo lungo e forte, gli occhi versi, larghi e tristi. »*²¹¹

²⁰⁸ « Il n'est pas du tout intéressé par tes sœurs. Son étoile c'est toi. Depuis que tu existes il s'est mis dans la tête que tu es la seule chose au monde qui soit digne de tendresse et de vénération ».

²⁰⁹ « Ton père, du reste, ne supporte pas les jumelles. Il ne supporte pas non plus Viola et Angelica. Quant à tes propres sœurs, Cecilia est vieille et avec Matilde, ils se détestent. »

²¹⁰ « Quoi qu'il en soit, ton père, l'unique personne au monde qu'il aime et supporte c'est toi. »

²¹¹ « Dans le miroir qui était derrière le canapé il salua et contempla sa haute personne, ses cheveux couleur cuivrée courts et ondulés, sa tête petite et son cou long et fort, ses yeux verts, larges et tristes. »

On apprend également qu'elle porte une robe de chambre « color tabacco » – « couleur tabac », des pantoufles « color tabacco », et plus loin même des chaussettes « color tabacco e un maglione color sabbia ». La présentation d'Adriana est donc unitaire, on serait même tenté de dire uniforme. Les membres de la famille sont donc saisis dans leur individualité propre. Ils ne sont pas fondus dans le groupe. Ils revendiquent une certaine autonomie. *Caro Michele* est vraiment le roman qui sanctionne la fin de la famille, mieux le roman qui prend acte d'un changement conceptuel qui ne considère plus la famille comme un tout uni, mais comme le résultat ou l'effet d'une désagrégation dont le souvenir reste un élément unificateur.

Michele n'entretient plus avec sa famille que des liens rares et superficiels ; d'ailleurs, sa mère le lui dit à plusieurs reprises : « Ma le cose girano sempre in modo che io devo rinunciare a ricevere qualsiasi piccolo favore da te. »²¹² Même chose pour ses deux sœurs aînées, Viola et Angelica, qui sont déjà mariées et vivent à Rome. Le reste de la famille est composé par Bebetta et Nannetta, deux sœurs jumelles, adolescentes, qui ne pensent qu'à consommer. Les relations familiales sont peu affectueuses et ne dépassent jamais le très conventionnel « Ti abbraccio ».

Cependant, l'unité *tribale* est maintenue. En effet, cette famille résiste, dans l'adversité, aux différentes crises qui la traversent en tant que tous ses membres sont liés entre eux par un instinct de protection. Cet instinct se manifeste à l'occasion du départ précipité de Michele pour Londres. L'action du récit se déroule, en effet, à la fin des années de plomb, à Rome, au moment du démantèlement des mouvements d'actions terroristes, comme par exemple celui des *Brigades rouges*. Michele, aspirant terroriste, est contraint de se réfugier à l'étranger pour fuir les contrôles de police. Or, alors qu'il est déjà dans l'avion, il se souvient d'avoir caché une mitraillette dans son poêle à bois. Craignant que les autorités ne la trouvent, il écrit à sa sœur Angelica pour lui demander de se débarrasser de l'incriminant pistolet-mitrailleur :

« Dentro la mia stufa c'è un mitra smontato e involtolato in un asciugamano [...] Tu allora prendi questo mitra e caccialo nella sacca o valigia che avrai portato con te. Consegnalo a qualcuno di

²¹² Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, p.3. « Mais les choses se transforment toujours de façon à ce que je dois [sic] renoncer à recevoir de toi la moindre petite faveur. » Dans cette citation, il convient de noter que Natalia Ginzburg renonce au mode subjonctif au profit de l'indicatif, ce qui souligne d'une part, un usage mimétique de la langue ; et d'autre part, une position intellectuelle — peut-être inconsciente — de la mère dont le jugement, la visée, vient se superposer à la vision même du procès qu'elle énonce. D'ailleurs, dans *Caro Michele*, Natalia Ginzburg substitue presque de partout l'indicatif au subjonctif : « Non credere che non lo so » – « Ne crois pas que je le sais [sic] » ; « Bisogna che tu mi scrivi subito » – « Il faut que tu m'écris [sic] tout de suite. » ; « e penso che va bene così » – « je pense que ça va bien comme ça. ». Ce phénomène fera dire à Cesare Garboli que chez Natalia Ginzburg « la realtà è all'indicativo » – « la réalité est à l'indicatif. »

insospettabile [...] Oppure puoi restituirlo a quell'Oliviero [...] Pensandoci bene però quel mitra è così vecchio che forse potresti anche buttarlo nel Tevere. »²¹³

La situation initiale, que l'homogénéité *a priori* du groupe familial représenterait, est dès le début du récit perturbée par cet élément déclencheur qu'est l'oubli de la mitraillette. Natalia Ginzburg, qui maîtrise parfaitement la sémiotique narrative, fait énoncer à son personnage des hypothèses, quant à la façon de se débarrasser de la mitraillette, qui laissent entendre la multiplicité des ordres narratifs potentiels qui seront amenés à se dessiner en fonction de cette première étape parmi la série de phases successives qui conduiront à la fin de l'histoire.

Angelica accueille positivement la demande de son frère. Non seulement elle décide d'aller chercher la mitraillette cachée dans le poêle ; mais aussi, en gardant le silence, elle choisit de couvrir la fuite – et les choix politiques – de son frère, sans avertir personne, et surtout pas leur mère. Dans son article intitulé *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, Franco Pappalardo La Rosa, évoque ainsi l'instinct de protection qui lie Michele à sa sœur Angelica :

« Michele, peraltro, rivolgendosi a lei, sa di non potersi fidare di nessun altro. Neppure dell'amico Osvaldo, al quale ha affidato l'incarico di avvertire la madre della sua partenza. »²¹⁴

Pourquoi parler d'*instinct* de protection ? Parce que le comportement d'Angelica à l'endroit de son frère , de même que celui d'Adriana – la mère de Michele – à l'endroit de son fils , semble déterminé par un ensemble de tendances innées et contraignantes qui ne sont pas rationnellement explicables. Par exemple, en ce qui concerne le voyage de son fils à Londres, Adriana croit à la version que lui a donné Osvaldo selon laquelle Michele est parti pour aller suivre un cours de sculpture ; aussi se préoccupe-t-elle de lui faire parvenir de l'argent et des vêtements pour qu'il ne manque de rien. Or, à ce dévouement instinctif ne correspond en retour aucune affection filiale. Michele se moque « della morte del padre, [...] della

²¹³ Natalia Ginzburg, *Caro Michele, op.cit.*, p.36. « Dans mon poêle à bois, il y a une mitraillette démontée et enveloppée dans une serviette [...] Alors prends cette mitraillette et mets-la dans la sacoche ou dans la valise que t'auras pris avec toi. Remets-la à quelqu'un d'insoupçonnable [...]. Ou tu peux la rendre à cet Olivier. [...] Toutefois à bien réfléchir cette mitraillette est si vieille que tu pourrais peut-être la jeter dans le Tibre. »

²¹⁴ Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.75. « Michele, d'ailleurs, en s'adressant à elle, sait de ne pouvoir faire confiance à personne d'autre. Même pas à son ami Osvaldo, auquel il a confié la charge de prévenir sa mère de son départ. »

spartizione dei beni ereditari, [...] delle difficoltà di Mara, [...] della grave malattia que colpisce la madre. »²¹⁵

Michele est donc inconditionnellement protégé, mais si l'on peut évoquer l'amour et l'instinct maternel pour justifier l'attachement de sa mère, est-on sûr qu'Angelica n'est poussée à l'action que par son instinct fraternel ? Selon Franco Pappalardo La Rosa, Angelica « pare aver trovato compensazione alle delusioni della propria vita coniugale dedicandosi ad assistere fratello e madre. »²¹⁶ Ainsi, Angelica essaie de résoudre la crise de sa famille au détriment de la crise de son couple. Elle tente de reconstruire d'un côté ce qu'elle est en train de perdre de l'autre. De ce point de vue là, elle partage avec son frère Michele, un destin qui semble condamner leur entière génération, comme l'explique Ada, l'ex-femme d'Osvaldo, dans un jugement implacable :

« Il mondo ora è pieno di questi ragazzi, che girano senza uno scopo da un posto all'altro. Non si riesce a capire come invecchieranno. Sembra che non debbano invecchiare mai. Sembra che debbano restare sempre così, senza casa, senza famiglie, senza orari di lavoro, senza niente. »²¹⁷

Les uns après les autres, tous les éléments qui constituaient l'unité familiale s'effondrent. Remarquons dans la citation précédente l'emploi surprenant du pluriel « famiglie » qui confirme qu'une famille, en plus de ne jamais voir ses membres unis entre eux, n'est jamais unique. Un lien direct se crée entre la crise de l'unité familiale et la pluralité hétérogène des familles qui se reflète dans la narrativité.

2. Marguerite Duras

Introduction

Il y a un passage dans *La strada che va in città*, où Delia se regarde dans un miroir sans se reconnaître qui est à mettre en parallèle avec l'expérience que vit François dans *La vie tranquille* et qui illustre bien le sentiment de non-appartenance à soi et aux siens : « non mi

²¹⁵ *Idem.*, p.76. « de la mort de son père, [...] du partage des biens hérités, [...] des difficultés de Mara, [...] de la grave maladie qui touche sa mère. »

²¹⁶ *Ibid.*, p.77. « semble avoir trouvé une compensation aux déceptions de sa propre vie conjugale en se consacrant à l'assistance de son frère et de sa mère. »

²¹⁷ « Le monde est maintenant plein de ces jeunes, qui flânent d'un endroit à l'autre. On n'arrive pas à comprendre comment ils vieilliront. Il semble qu'ils ne doivent jamais vieillir. Il semble qu'ils doivent rester toujours comme ça, sans maison, sans familles, sans horaires de travail, sans rien. »

riconoscevo più quando mi specchiavo. Non parevo neppur più la stessa »²¹⁸. Françoù, en effet, se découvre dans la glace de sa chambre d'hôtel. Elle prend acte de « ce personnage fraternel et haineux qui contest[e] en silence [s]on identité ». C'est dans cette contemplation que se joue une connaissance de soi, de son corps, une reconnaissance de sa propre individualité, et une renaissance au monde, par le biais de la marginalité. Madeleine Alleins illustre la démarche de Françoù de la façon suivante :

« Elle part du plus certain, de son existence physiologique dont témoignent sa respiration, son cœur qui bat, va du centre à la périphérie avant de reconnaître comme sienne sa jambe [...] La conscience, qui émerge en mots, l'oblige, de constatation en constatation, à se situer par rapport à l'espace, et au temps, et au nombre sans jamais en passer par la simplification de l'abstrait [...] Ayant reconnu qu'elle n'était qu'un accident dans la multitude des accidents [...] elle consent enfin à être venue au monde, consent à tout ce que cette attitude implique »²¹⁹.

Ainsi, Françoù découvre-t-elle, sa propre contingence. La scène fait penser à *La nausée* de Jean-Paul Sartre, mais l'adhésion totale au réel ne passe, chez Marguerite Duras, comme chez Natalia Ginzburg, que par une certaine forme d'abandon, de passivité qui permet d'aller au-delà des limitations du moi. Le personnage devient marginal ce qui implique le refus de la société, des comportements et des accommodements qu'elle impose au nom d'une sincérité que produit l'exaltation gratuite d'un l'absolu. La certitude de l'existence du corps soutient phénoménologiquement la certitude de l'existence du monde, mais un monde élémentaire, réduit à l'essentiel : le vent, le soleil, la mer.

Ce caractère marginal va de pair avec la nécessité de la contemplation, d'où le choix de la passivité comme moyen de ne pas se cantonner aux limites du conscient, de s'ouvrir à des forces inconnues : Françoù choisit « d'être là où il n'y a rien à faire qu'à regarder ».

« Comment Thiène peut-il me désirer de son visage que l'on hume comme un bois frais du matin ? Moi, qui suis laide, pourquoi veut-il me forcer à sourire ? ». Les jeunes filles, Françoù et Delia, ne se trouvent pas belles, mais à travers ce constat qui met en jeu le rapport à leur propre corps, c'est la nécessité de leur présence au monde qu'elles interrogent : « je lui ai demandé s'il me trouvait belle. S'il m'avait trouvée belle, j'aurais pu croire qu'il restait parce que j'étais une fille désirable ». Elles font le même constat que Françoù formule ainsi :

²¹⁸ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.48. « je ne me reconnaissais plus quand je me regardais dans le miroir. Je ne semblais plus la même. »

²¹⁹ Madelaine Alleins, *Marguerite Duras, médium du réel*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, p.30.

« Quand je regarde mes seins tellement pleins, tellement existants, non, je ne peux pas me tromper. À l'ombre de mes robes, ils continuent d'attendre, eux. D'attendre d'être des seins auxquels s'accrochent des enfants, des regards. Ils comptent sur moi. Mais moi, on dirait que je ne sais pas m'en servir. »

Françou dans *La vie tranquille*, comme Sara dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, comme Delia aussi, dans *La strada che va in città*, s'émerveillent de ce qu'un homme puisse les désirer. Si Delia finit par se trouver belle après la mort de Nini : « mi sentivo adesso così bella, che non mi stancavo mai di specchiarmi, e mi pareva che nessuna donna fosse stata mai tanto bella »²²⁰, Françou imagine un absolu que Madelaine Alleins résume ainsi : « l'abolition de soi dans la passion et le cri qu'elle pousserait si elle apprenait la mort de Thiène. Alors elle serait cri, "un cri de joie d'avoir trouvé à mourir dans un cri" »²²¹.

En se retrouvant, Françou chasse de sa vie l'ennui dont on a vu qu'il était caractéristique de la vie familiale : « c'est curieux, je ne m'ennuie pas. Je ne pense pas à m'ennuyer. L'ennui est loin, vague ». Elle poursuit de la sorte : « Sur la mer [...] j'éprouve la lassitude fière d'être née, d'être arrivée à bout de cette naissance. Avant moi, il n'y avait rien à ma place. Maintenant, il y a moi à la place de rien ».

Ne pas s'accommoder de cette situation arbitraire qui fait des personnages des marginaux. « Resteront indemnes les insatisfaits, les non-conformistes, les rêveurs rebelles aux conditionnements sociaux, gens exerçant des métiers qui ne confèrent aucune importance : marin, voyageur de commerce ou plutôt colporteur, bonne à tout faire [...] intellectuels »²²².

Beaucoup de personnages de Ginzburg sont des marginaux : Nini mène une vie désordonnée et anarchique, Valentino, dans la nouvelle éponyme, est homosexuel, etc. Mais c'est surtout Duras qui en fait un principe d'être au monde : le narrateur du *Marin de Gibraltar* est un marginal, un homme sans projet arrêté, sans limite, qui n'hésite pas à s'embarquer, sans valise, sur le yacht d'Anna, en quittant la piètre sécurité sentimentale que lui offrait Jacqueline. Comme Anna, son souci de rester vrai le porte à attendre, dans une passivité sans projet, qu'en lui un changement capital se détermine. Nous retrouvons notre interrogation. La libération des personnages est-elle volontaire ? Il semble au contraire qu'il y

²²⁰ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, *op.cit.*, p.73. « Je me sentais à présent si belle que je ne me fatiguais jamais de me regarder dans le miroir et il me semblait qu'aucune femme n'avait jamais été aussi belle. »

²²¹ Madelaine Alleins, *op.cit.*, p.30.

²²² Madelaine Alleins, *op.cit.*, p.25.

ait soumission des personnages aux événements, détachement lâche et relâché : l'errance devient un grand symbole de marginalité, mais il atteste aussi de l'incomplétude de l'émancipation, car avec l'errance revient l'ennui : « il n'y a rien à faire contre l'ennui, je m'ennuie, mais un jour je ne m'ennuierai plus. »

En somme, de même que Delia, dans *La strada che va in città*, ne se retrouve soi-même qu'après la mort de Nini ; Françoise n'accède à son identité propre qu'après le suicide de Nicolas : « Je suis en vacances, je suis venue voir la mer. Dans les rues, c'est bien moi, je me sens très nettement enfermée dans mon ombre que je vois s'allonger, basculer, revenir autour de moi ».

2.1 Crise des relations filiales

Dès ces deux premiers romans, *Les impudents* (1943) et *La vie tranquille* (1944) Marguerite Duras s'attache à mettre en scène les passions et les déchirements familiaux.

« Tous deux évoquent, un peu à la manière de Mauriac, un mélange indissociable des intérêts et des sentiments, de l'attachement instinctif et de l'hostilité, porté le cas échéant jusqu'à la haine et au meurtre, qui caractérise les relations existant entre les membres d'une famille, dans le cadre d'une propriété délabrée du Sud-Ouest. »²²³

Les impudents, dont le titre premier était *La famille Taneran*, raconte l'histoire de la mère, Madame Grand, et de ses enfants, Jacques et Maud, issus d'un premier mariage avec un contrôleur des finances en poste à Auch. De son second mari, Monsieur Taneran, de Henri le fils issu de ce second mariage, ainsi que de Muriel, la femme de Jacques, il n'est pas donné au lecteur de les connaître davantage. Ils ne sont pas nécessaires à l'illustration des tensions familiales que met en scène le roman.

C'est à travers le regard de Maud, âgée d'une vingtaine d'années, que nous seront racontés les événements portant à la crise familiale : tout commence par le comportement de Jacques, le grand frère, quarantenaire couard et paresseux, qui apparaît, aux yeux de sa sœur comme un bon à rien et un parasite, qui dilapide l'argent de la famille. À cela s'ajoutent – facteur aggravant pour Maud – la complicité et l'indulgence inépuisable de la mère qui semble n'avoir d'amour que pour ce frère aîné.

²²³ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, José Corti, 1986, p.21.

L'arrivée d'une nouvelle traite à payer, que la famille est incapable d'honorer ; ainsi que la mort accidentelle de Muriel, la femme de Jacques, conduit la famille à quitter Paris pour la province. Notons qu'un premier couple éclate, puisque la mère abandonne son mari, dont d'ailleurs nous n'entendrons plus parler jusqu'à la fin du roman.

Le reste de l'histoire, qui s'arrête sur des secrets de famille assez semblables à ceux qu'évoque Natalia Ginzburg dans *La strada che va in città*, montre comment Mme Péresse qui a des vues sur le domaine d'Uderan – le domaine de la famille Taneran – se met à rêver d'un mariage entre Maud et son fils Jean. Mais Maud s'est éprise d'un ami de son frère, Georges Durieux, duquel elle tombe enceinte. Comme Delia dans *La strada che va in città*, Maud cache son état à son entourage, mais sa mère, acculée par les dettes est contrainte de vendre le domaine. La mère marchande alors la main de sa fille auprès de Madame Péresse. Il s'agirait donc d'un mariage arrangé. Cependant, lorsque sur le chemin de la gare, Maud révèle à sa mère son état, toutes les combinaisons échafaudées à son insu s'effondrent.

Les relations familiales suscitent des sentiments violemment contradictoires : si entre la mère et ses trois enfants, il existe bel et bien une « solidarité secrète »²²⁴, au point par exemple que même marié, Jacques ne s'éloigne jamais définitivement de sa mère ; les relations qu'ils entretiennent sont cependant faites de disputes, de conflits, de tensions :

« Ils vivaient dans le désordre et leurs passions donnaient aux événements les plus ordinaires un tour à part, tragique, et qui vous enlevait toujours davantage l'espoir de posséder jamais le bonheur [...]. Mais, lorsqu'on vous avait fait trop souffrir, ensuite on vous recherchait et on vous ramenait de gré ou de force. Seul cet ultime remords prouvait qu'on tenait à vous d'une certaine façon et que, sans vous, quelqu'un eût manqué à la maison. »²²⁵

Le point culminant de cette alternance de ruptures violentes et de réconciliations qui caractérise la crise familiale à l'œuvre dans de nombreux romans de Marguerite Duras est évidemment constitué par les rapports entre Maud et Jacques. En effet, Maud nourrit une véritable haine à l'endroit de son frère qui la conduira d'ailleurs à la fin du roman à le dénoncer au commissariat de police :

« Il était difficile à Maud d'évoquer Jacques sans éprouver encore un sursaut d'horreur [...]. Jusque-là, aucun prétexte ne leur avait paru justifier l'explosion d'une haine chaque jour plus vive. »²²⁶

²²⁴ Marguerite Duras, *Les impudents*, Paris, Plon, 1943, p.172.

²²⁵ *Idem.*, p.180.

²²⁶ *Ibid.*, p.173-174.

En fait, il s'agit moins d'une répulsion que d'une secrète fascination, car Maud admet souvent, mais de façon ténue, que son frère puisse être victime du rapport trop fusionnel entretenu pas leur mère. Nous reviendrons plus loin sur ce rapport à la mère. Notons que ce qui entre en tension c'est un sentiment de jalousie exacerbé qu'éprouve Maud à l'endroit de son frère, à cause de l'amour préférentiel de sa mère en faveur de ce dernier.

Selon Jean Pierrot, Marguerite Duras offre, avec *Les impudents* une peinture « typiquement mauricienne d'un milieu provincial : « où se développe la chronique secrète, mais souvent mouvementée, des familles ; où les intérêts de l'argent et ceux du cœur sont indélébilement confrontés et associés ; où l'attachement physique à un même rameau héréditaire et la haine que provoquent les conflits d'individus et d'intérêt [...] coexistent souvent entre des êtres que le cercle fermé de la vie familiale [...] ne cesse de frotter les uns aux autres. »²²⁷

Dans son roman suivant, *La vie tranquille*, Marguerite Duras met en scène une famille similaire à la famille Grand-Taneran des *Impudents* : la famille Veyrenattes dont le déchirement constitue l'essentiel du roman. L'histoire est la suivante : les membres d'une même famille décident de s'occuper de leur domaine dans le Sud-Ouest de la France. Un certain nombre de tensions se crée. Il y a d'abord Jérôme dont le caractère dépensier, veule et incapable rappelle Jacques, le frère aîné de Maud dans *Les impudents*, et qui est cause de la ruine financière de la famille. Francine, la narratrice, est l'équivalent exact de Maud ; le petit frère Nicolas rappelle Henri, sauf qu'il sera amené à jouer un rôle plus important dans ce roman. En effet, Nicolas est marié avec une ancienne servante de la maison, Clémence, dont il a déjà un enfant, Noël. Un jour, Francine avoue à Nicolas que Clémence le trompe avec Jérôme. Il s'ensuit une violente bagarre entre les deux hommes au cours de laquelle Jérôme reçoit un coup de poing mortel qui lui fait éclater le foie. Clémence quitte alors Nicolas et confie leur enfant à Francine. Apprenant le départ de Clémence, une ancienne maîtresse de Nicolas, Luce Barragues, se présente au domaine dans l'espoir de récupérer son ancien fiancé. Or, elle va peu à peu tomber amoureuse de Tiène, l'amant de Francine. Voyant que Tiène ignore son amour, Luce s'en va, provoquant le désespoir de Nicolas qui se suicide. Francine, pour dépasser les deux deuils qui viennent d'accabler sa famille, se rend dans la ville balnéaire de T., sur la côte Atlantique. Lorsqu'elle revient, c'est pour épouser Tiène qui a décidé de rester au domaine et d'en prendre en charge l'exploitation.

²²⁷ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, 1986, p.28.

Ce qui est frappant, alors que dans *Les impudents* la relation maternelle portait toutes les tensions, c'est l'absence de la mère, qui pourtant n'est pas morte. En fait, accablés par leur ruine financière, les parents ont cédé toutes initiatives à la génération suivante. Du coup, l'émancipation de Francine par la sexualité pose moins de problèmes que celle de Maud, par contre, elle pose de façon plus abrupte et plus philosophique la question de la libération de la femme au sein même du couple, et ébauche les normes d'une nouvelle morale de l'amour annonçant celle contenue dans *Un barrage contre le Pacifique*, puis bien plus tard dans *L'amant*.

L'action de *L'Amant*, contrairement à l'action du *Barrage contre le Pacifique*, ne se déroule plus dans « la plaine », territoire de la mère, mais à Saigon, règne de « l'enfant prostituée ». Pour « l'enfant », la ville de Saigon n'est plus ce qu'était pour Suzanne, la ville du *Barrage*. Suzanne se sentait « perdue dans la ville blanche » et se sentait mal à l'aise dans ses vêtements. Tandis que la conscience de sa pauvreté la faisait se sentir maladroite et honteuse, elle aurait voulu passer inaperçue, « marcher avec du naturel », réussir à trouver « un accord absolu avec le mouvement général qui était celui d'une aisance à vivre extraordinaire »²²⁸.

À l'inverse, dans *L'amant*, « l'enfant » se meut avec aisance dans la capitale. Elle connaît parfaitement la rue Catinat, l'une des rues les plus élégantes du centre-ville, et entretient avec son propre corps un rapport complètement opposé à celui qu'entretenait Suzanne avec le sien. Etudiante à Saigon, « l'enfant » loge au pensionnat pour jeunes filles Lyautey, tandis que sa famille vit à Sadec où la mère dirige une école pour indigènes. C'est en revenant à Sadec pour les vacances que « l'enfant » rencontre le Chinois. Cette rencontre ne la perturbe pas : « l'enfant », au contraire de Suzanne, ne semble pas craindre l'argent et même elle n'hésite pas à l'affronter, non sans une certaine arrogance :

« L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère »²²⁹.

« L'enfant » n'a pas honte de ses vêtements qui rappellent « la robe de pute » de Suzanne. Ils sont même l'objet d'une franche ostentation :

« La petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau »²³⁰.

²²⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p. 186.

²²⁹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op.cit., p. 36.

« L'enfant » non seulement ne passe pas inaperçue, avec « cette fameuse pair de talons hauts en lamé or [...] ornée de petits motifs en strass », mais en plus elle attire l'attention, les regards et les remontrances des autres. Cependant, elle ne s'en préoccupe pas le moins du monde : « Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. [...] J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde »²³¹.

Les vêtements qu'elle porte sont le résultat d'un choix précis, non comme ceux de Suzanne, affectés et vulgaires. Ils représentent son évidente diversité, sa marginalité. Son accoutrement est le signe de sa volonté transgressive et le symbole de sa libération. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne subissait l'autorité de sa famille ; dans *L'Amant*, Marguerite Duras renverse la situation et revendique avec force et clarté être « l'enfant prostituée ». La transgression à l'œuvre dans *L'Amant* et qui n'existait pas dans le *Barrage* se joue avant tout à l'échelle de la famille : il s'agit pour « l'enfant » de s'émanciper du joug des siens en assumant pleinement sa propre prostitution.

2.1.1 Un barrage contre le Pacifique : le don de soi comme alternative à la prostitution légalisée du mariage

Marguerite Duras invite ses lecteurs à lire *Un barrage contre le Pacifique* comme le roman de la mère. Or il n'échappe à personne que Suzanne, la fille, y tient également une place prépondérante. En effet, l'objet premier du roman n'est-il pas le parcours d'apprentissage et d'initiation de la jeune adolescente ? En particulier son émancipation de l'autorité familiale, voire de la société dans son ensemble ? Dans la solitude de la plaine, coincée dans une adolescence désespérée, Suzanne réussit à s'affranchir des règles de la culture bourgeoise occidentale de sa mère. Comment ? Par un détachement progressif des conceptions conservatrices de sa mère selon lesquelles la seule voie de salut possible pour une jeune fille pauvre est le choix d'un bon mariage.

En effet, Suzanne refuse cette logique économique et bourgeoise qui transforme le mariage en « prostitution légalisée ».²³² Bien que subissant douloureusement la terrible

²³⁰ Marguerite Duras, *L'Amant, op.cit.*, p. 19.

²³¹ *Idem.*, p. 25

²³² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949. Sur ce point très précis de la condition féminine, Marguerite Duras tombe d'accord avec Simone de Beauvoir dont le livre est contemporain du *Barrage*. « Au point de vue politique, Sartre, Simone de Beauvoir et moi avons tous les mêmes opinions. Nous signons toujours les mêmes manifestes et ensembles. Nous laissons de côté nos

situation économique de sa famille, Suzanne tente, par tous les moyens, de faire de l'amour un don gratuit et désintéressé.

Au début du roman, pour échapper à la condition misérable de la plaine et surtout pour réussir à se libérer de sa mère – « Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable » –²³³ Suzanne ne trouve qu'une seule solution : attendre un homme qui l'emmène très loin :

« Le jour viendrait où [...] un homme s'arrêterait [...] parce qu'il l'aurait aperçue près du pont. Il se pourrait qu'elle lui plaise et qu'il lui propose de l'emmener à la ville »²³⁴.

Cette solution passive qui la dispense de la moindre initiative personnelle est mise en œuvre le long de la route – la piste – qui passe devant le bungalow de la famille. Cette piste, seul moyen de communication avec le reste du monde représente l'unique espérance de salut pour Suzanne qui espère par la fuite échapper à sa condition. La piste devient donc une métaphore de l'émancipation des enfants : « C'était par là qu'on quitterait la mère »²³⁵. Natalia Ginzburg employa cette même image de la « piste » dans *La strada che va in città*, où ce même motif a pour Delia, la protagoniste du roman, la même signification qu'il avait pour Suzanne. Les deux romans sont d'ailleurs très proches. Le récit de Ginzburg met en scène une famille pauvre : le père violent et aspre, la mère abruti par les travaux domestiques, un fils, Giovanni, apathique et détaché, une fille déjà mariée, Alzalea, superficielle, malheureuse avec son mari, et Delia, le personnage principal, en manque d'affection et de liberté qui voudrait quitter sa situation. La ville représente pour elle la terre promise. Mais Delia ne réussira pas à s'émanciper de ses parents sans passer par l'obligation du mariage. La « route qui mène en ville » n'est qu'une illusion. De même que Suzanne, Delia doit opérer un changement intellectuel pour s'affranchir des siens, ce même changement que réussit « l'enfant » dans *L'Amant* et qui n'admet pas l'inertie. En fait, l'attente passive de Suzanne est encore le fruit des conceptions bourgeoises de sa mère selon lesquelles le futur d'une jeune fille ne peut pas ne pas être lié à un homme et déboucher sur le mariage. Cette « attente imbécile des autos des chasseurs »²³⁶ est donc un leurre. C'est dans ce type de piège que tombe Delia dans *La strada che va in città*. Son « chasseur » à elle c'est Giulio qui la mettra enceinte avant de l'épouser.

querelles littéraires quand on vient à la politique ». Bettina Knapp, *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin*, in « French Review », XLIV, 1971, n. 4, p. 655.

²³³ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, op.cit., p. 17.

²³⁴ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p. 21.

²³⁵ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, op.cit., p. 39

²³⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p. 357

L'homme tant attendu par Suzanne, M. Jo, arrive un jour dans une « magnifique limousine à sept places, de couleur noire », dès le départ sa présence est perçue par toute la famille comme un moyen efficace pour sortir de la plaine, c'est-à-dire pour échapper à la misère :

« La rencontre de M. Jo fut d'une importance déterminante pour chacun d'eux. Chacun mit à sa façon son espoir en M. Jo »²³⁷.

L'idée de la mère est de donner Suzanne en mariage à M. Jo, non pas tant pour sauver sa fille de la désastreuse situation familiale, mais surtout pour obtenir de l'argent afin de « reconstruire ses barrages (qu'elle prévoyait deux fois plus importants que les autres et étayés par des poutres de ciment), terminer le bungalow, changer la toiture, acheter une autre auto, faire arranger les dents de Joseph »²³⁸.

Les rencontres entre Suzanne et M. Jo sont vues comme un vrai travail : « Ces tête-à-tête enchantaient la mère. [...] De temps en temps, elle regardait la porte du salon d'un air satisfait : le travail qui se faisait derrière cette porte était autrement efficace que celui qu'elle se donnait l'air de faire auprès des bananiers »²³⁹.

Le potentiel mariage de Suzanne et de M. Jo assume les caractéristiques de ce que Simone de Beauvoir définit une « prostitution légalisée » :

« On admet [...] que l'acte amoureux est de la part de la femme, un service rendu à l'homme ; celui-ci prend son plaisir et doit en échange une compensation. Le corps de la femme s'achète ; pour elle, c'est un capital qu'elle est autorisée à exploiter. »²⁴⁰

Aux yeux de sa mère, Suzanne est un objet de propriété qu'elle peut donner ou vendre selon son bon vouloir. Suzanne est l'objet d'une transaction économique entre d'une part M. Jo et d'autre part la mère et Joseph. Cette réification progressive de Suzanne en objet d'échange s'accomplit à travers les dons de M. Jo, qui ne sont qu'en apparence destinés à Suzanne, mais qui en réalité constituent le prix qu'il est disposé à payer à la mère et à Joseph pour avoir Suzanne, c'est-à-dire pour coucher avec elle. Ainsi, le premier don de M. Jo, le gramophone est pour Joseph ; le second, le diamant, est destiné à payer les dettes de la mère.

²³⁷ *Idem.*, p. 69

²³⁸ *Ibid.*, p. 124

²³⁹ *Ibid.*, p. 68

²⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p.50

Il y a un épisode dans *Un barrage contre le Pacifique* qui illustre encore mieux ce phénomène par lequel Suzanne devient en quelque sorte une prostituée manipulée par sa mère : durant l'une de ses visites qui ne le mènent à rien, M. Jo supplie Suzanne, qui est en train de prendre sa douche, de se montrer nue. Après un moment d'hésitation, Suzanne éprouve spontanément le désir de répondre positivement à la demande :

« Elle, elle était là aussi, bonne à être vue, il n'y avait que la porte à ouvrir. Et aucun homme au monde n'avait encore vu celle qui se tenait là derrière cette porte. Ce n'était pas fait pour être caché, mais au contraire pour être vu et faire son chemin de par le monde. »²⁴¹

Pour un instant, Suzanne éprouve le désir de dévoiler son corps, de le donner à voir gratuitement, d'en faire don, pour le mettre, comme dirait Duras, dans la « circulation du désir ». Ce don serait en effet, le seul moyen pour Suzanne de se libérer de ce commerce érotique que sa famille veut faire d'elle et de son corps. Mais, alors qu'elle est sur le point de s'offrir à la vue de l'amant, celui-ci rompt l'enchantement et éteint le désir de Suzanne en la ramenant brusquement à la réalité de la prostitution imposée par la famille et par la société :

« Mais c'est lorsqu'elle fut sur le point d'ouvrir la porte de la cabine obscure pour que pénètre le regard de M. Jo et que la lumière se fasse enfin sur ce mystère, que M. Jo parla du phonographe. [...] C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua »²⁴²

Suzanne voudrait faire don de son corps sans rien obtenir en échange. Elle voudrait se donner sans voile, nue physiquement mais aussi moralement, sans défense, absolument vraie. M. Jo, fils de riche commerçant pense pouvoir acheter Suzanne, or c'est précisément pour cela qu'il ne l'obtiendra jamais. Il n'a pas su recevoir l'offrande de Suzanne au moment où celle-ci allait s'abandonner à lui. L'occasion ne se représentera plus jamais. On peut dire que M. Jo est ici victime de sa condition d'homme riche. En effet, s'il avait possédé cette « intelligence de la pauvreté » si chère à Marguerite Duras, Suzanne lui aurait été gratuitement offerte.

« Seul, sans père, sans le handicap de cette étouffante fortune, peut-être [M. Jo] aurait-il remédié avec plus de succès à sa nature. Mais son père n'avait jamais pensé que M. Jo pouvait être victime d'une injustice. [...] Et à celle-là, pourtant, il aurait pu sans doute remédier. Il lui aurait suffi

²⁴¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p. 73.

²⁴² *Idem.*, p. 73.

peut-être de déshériter M. Jo ; et M. Jo échappait à cette hérédité trop lourde qu'était pour lui l'héritage. Mais il n'y avait pas pensé »²⁴³.

Le don du gramophone précède celui du diamant qui d'une part amplifie significativement l'ostentation de la richesse de M. Jo qui cherche à acquérir un pouvoir sur la famille de Suzanne, et d'autre part témoigne d'un accroissement de son désir, proportionnel à la valeur du don. Le diamant, un bijou ayant appartenu à la mère de M. Jo, pourrait sembler une bague de fiançailles : il n'en est rien ! M. Jo voudrait donner ce diamant en échange de « Trois jours à la ville, je ne vous toucherai pas ». ²⁴⁴ Dès que M. Jo s'aperçoit que sa tentative d'acheter Suzanne est vaine, il décide malgré tout de lui donner le diamant : « Il s'était levé et paraissait délivré, exultant, génial. Il avait trouvé. "Je vous donne [le diamant] tout de même !" » ²⁴⁵ Le diamant cependant ne peut être considéré comme un présent d'amour, d'ailleurs pour Suzanne il n'est que le prix de sa prostitution. Ainsi elle ne l'enfile pas à l'annulaire mais le tient serré dans son poing :

« Elle prit [la bague], ne la passa pas au doigt mais l'enferma dans sa main et, sans dire au revoir à M. Jo, elle courut vers le bungalow »²⁴⁶.

Dans *Les impudents*, l'abandon physique de Maud est vécu par cette dernière comme un suicide, mais la découverte de la sexualité qui lui donne accès au monde adulte et constitue un acte d'émancipation vis-à-vis de la mère. Si la mère était complètement absente de *La vie tranquille*, elle est de nouveau au centre du *Barrage contre le Pacifique*. C'est d'elle que doit s'émanciper Suzanne. Or, comment échapper à une mère qui ne considère sa fille qu'en vertu du marchandage que permet le mariage ? Une réflexion que l'auteur attribue à Suzanne indique la réponse : « Il n'y avait pas deux façons, pour une fille, d'apprendre à quitter sa mère. » ²⁴⁷ Cet abandon de sa virginité que Suzanne fait à un homme qu'elle n'aime pas est avant tout un moyen de couper court définitivement à ces marchandages dont elle est l'objet à son corps défendant.

Marguerite Duras, à travers Maud se donnant à Georges, Francine à Tiène et Suzanne à Jean Agosti, représente un refus de la situation faite aux femmes par la morale traditionnelle qui considère la virginité comme un bien monnayable. L'identité du partenaire n'a pas

²⁴³ *Ibid.*, p. 64-65.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 107.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 132

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 132

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 184

d'importance, il suffit qu'il soit étranger aux négociations familiales afin de symboliser le passage à l'âge adulte, mais surtout la séparation d'avec la famille, l'émancipation du joug maternel.

Ainsi, une fois encore, avec *Un barrage contre le Pacifique* ce sont les problèmes liés à la structure de la famille et aux relations familiales qui irriguent cette inspiration et organisent en partie l'intrigue.

2.1.2 L'émancipation des fils par l'intelligence nouvelle du désir

En fait, l'émancipation de Suzanne se fait en deux étapes et avec l'aide de deux hommes. D'abord, avec son frère Joseph qui l'aide à se libérer de l'emprise maternelle ; ensuite avec Jean Agosti, l'ami d'enfance, qui l'initie à la sexualité et ouvre son esprit à une « intelligence nouvelle »²⁴⁸. Contre le commerce bourgeois du corps de Suzanne voulu par la mère, Joseph intervient en imposant à M. Jo l'ultimatum du mariage par tous jugé impossible. Joseph libère ainsi sa sœur de la prostitution et envoie à M. Jo un message ferme et univoque :

*« C'est pas qu'on l'empêche de coucher avec qui elle veut, mais vous, si vous voulez coucher avec elle, faut que vous l'épousiez. C'est notre façon à nous de vous dire merde. [...] Ce langage concernait [M. Jo] d'assez loin. On aurait pu se demander si Joseph n'avait pas seulement parlé pour lui seul, pour s'entendre dire ce qu'il venait de découvrir : le mot de la fin en matière des monsieurs [sic] Jo ».*²⁴⁹

L'emploi du pluriel témoigne bien du refus de Joseph d'accepter cette situation selon laquelle les riches, « les monsieurs [sic] Jo, peuvent abuser des jeunes filles pauvres seulement parce qu'ils ont de l'argent et qu'elles sont dans le besoin. » D'ailleurs, alors que la mère voudrait obtenir d'autres diamants de la part de M. Jo, Joseph adopte une position ferme et s'oppose à sa mère :

*« Écoute, tu l'as jamais regardé ce type ? Ma soeur couchera pas avec lui. Même si elle a rien »*²⁵⁰.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 356.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 96.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

Joseph est le premier des enfants à s'opposer à la mère. Il devient pour Suzanne un modèle de résistance, notamment lorsqu'elle explique comment son frère la défendrait de M. Barner, un autre prétendant semblable à M. Jo :

« Joseph, Joseph. S'il était là il dirait elle couchera pas avec lui. Carmen m'a dit que [M. Barner] avait offert [à la mère] trente mille francs pour pouvoir m'emmener, dix mille de plus que le diam. Joseph dirait c'est pas une raison »²⁵¹.

L'absence de discours direct dans ce dernier extrait indique l'assimilation totale de la part de Suzanne des conceptions de Joseph : « Elle vit alors que ce qu'elle admirait chez Joseph était d'elle aussi »²⁵², comme si avec lui elle trouvait finalement la force de se rebeller.

Pour les deux enfants, l'émancipation de la domination maternelle passe par l'expérience du désir qui conduit à une « intelligence nouvelle »²⁵³. Durant son séjour en ville, Joseph rencontre Lina, une femme fatale, très riche, longtemps désirée : « Depuis trois ans, il attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à la mère »²⁵⁴. Ainsi, comme sa sœur, Joseph attendait sa libération d'un tiers. C'est Lina qui achètera le diamant à Joseph, vingt mille francs, puis qui le lui rendra. Cette femme dans laquelle se mélangent l'amour, le désir, et la richesse rappelle étrangement l'amant chinois, protagoniste de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* comme si Marguerite Duras avait déjà éprouvé le besoin de raconter son histoire – dès le *Barrage* – en prenant soin de la dissimuler derrière cette histoire secondaire de Joseph et Lina.

Après un bref séjour dans la plaine, Joseph part définitivement pour la ville en compagnie de Lina. Suzanne, elle, continue à attendre sur la piste l'arrivée d'un homme, parce que, au fond « “Y a rien d'autre à faire”, dit Suzanne »²⁵⁵. Cependant cette attente assume maintenant une autre signification :

« [...] un jour, pendant que la mère dormait, Suzanne entra dans sa chambre et sortit de l'armoire le paquet des choses que lui avait données M. Jo. Elle en retira sa plus belle robe, celle [...] dont Joseph disait que c'était une robe de putain. [...] Et en enfilant cette robe, Suzanne comprit qu'elle faisait un acte d'une grande importance, peut-être le plus important qu'elle eût fait jusqu'ici. Ses mains tremblaient ».²⁵⁶

²⁵¹ *Ibid.*, p. 216.

²⁵² *Ibid.*, p. 285.

²⁵³ *Ibid.*, p. 356.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 302.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 332.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 320.

La « robe de putain » offerte par M. Jo, provoque le choix de Suzanne de se prostituer, mais à partir de ce moment, la prostitution assume un sens différent de celui précédent, imposé par la famille. Suzanne complètement transgressive devient acteur de sa prostitution. Elle rejette la passivité. C'est avec Agosti que Suzanne franchira l'étape décisive de sa libération :

« Il avait l'air de savoir où il la menait et ce qu'il fallait faire d'elle. Il paraissait si sûr de lui qu'elle se sentit très tranquille et [...] certaine [...] d'avoir raison de le suivre »²⁵⁷.

C'est dans la forêt qu'ils font l'amour pour la première fois, un lieu fortement symbolique qui rappelle Tristan et Iseult bien sûr, mais surtout qui est assez indéterminé pour ne pas être porteur de connotations dans la diégèse du roman : ce n'est ni la plaine, ni la ville. Une phrase est prononcée par Agosti et elle résume assez bien le changement qui s'est opéré : « «J'ai pas de diam à te donner», dit-il en souriant très doucement »²⁵⁸. L'argent n'a plus d'importance pour Suzanne, elle oublie M. Jo, et s'abandonne à l'amour.

« Plusieurs fois de suite, Suzanne récapitula les gestes de Jean Agosti, minutieusement, et chaque fois ils faisaient naître en elle un même trouble rassurant. Elle se sentait sereine, d'une intelligence nouvelle [...]. Ce fut pendant ces huit jours-là [...] que Suzanne désapprit enfin l'attente imbécile des autos des chasseurs, les rêves vides »²⁵⁹.

La mort de la mère et le départ précipité de Suzanne pour la ville vient interrompre le processus d'émancipation de Suzanne. Il faudra attendre *L'Amant* pour voir comment s'est réalisée chez Suzanne/Marguerite l'acceptation volontaire du désir et quelles en furent les conséquences.

2.1.3 L'Amant : la prostitution comme libération

Dans *Un barrage contre le Pacifique* la prostitution était imposée à Suzanne par sa famille, par la misère de sa famille. M. Jo, même s'il apparaît tout au long du roman comme un personnage faible, ne doute jamais que son argent puisse venir à bout de Suzanne : « [Suzanne] le devinait, collé contre la porte, encaissant tout ce qu'elle lui disait parce qu'il était sûr de gagner »²⁶⁰

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 338.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 339.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 356-357.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

Dans *L'Amant*, Marguerite Duras renverse la situation : « Dès le premier instant, elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. Donc que d'autres que lui pourraient être aussi à sa merci si l'occasion se présentait »²⁶¹. La prostitution devient synonyme de transgression et surtout de liberté : « Pour moi cette petite fille qui marche dans la ville [...] pour aller vers cet homme, vers cette obligation servile envers son amant, elle a une liberté que moi j'ai perdue »²⁶².

« L'enfant » est à disposition de tout le monde et n'appartient à personne ; elle est « mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir »²⁶³. Elle réussit là où Suzanne avait échoué en enfreignant « l'ordre religieux » et les « catégories différenciées »²⁶⁴ de la société coloniale empreinte de culture occidentale. « L'enfant » devenue prostituée, tout comme Anne-Marie Stretter, dans *Le Vice-consul* définie par Duras « prostitution de Calcutta »²⁶⁵, court à tout moment le risque d'être exclue de la société. Cette exclusion n'est-elle pas le prix de la liberté ?

« L'épouvante soudaine dans la vie de ma mère. Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire »²⁶⁶.

Si Suzanne se sentait « scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrale »²⁶⁷, « l'enfant » de *L'Amant* s'émancipe triomphalement de sa famille et de l'entière société grâce à la mise en circulation de son désir dans ce commerce des corps qu'est la prostitution acceptée comme une voie de salut plus digne que celle du mariage, car indépendante de la famille et imposée par personne.

Nous verrons plus loin que cette libération de « l'enfant » s'accompagne d'une libération de l'écriture et qu'avec l'émancipation de ses personnages, Marguerite Duras conquiert une nouvelle voix.

En somme, la prostitution libérée de l'aspect économique devient, pour Marguerite Duras, un idéal d'amour. Dans *Le boa*, Duras définit les maisons closes comme un lieu où des jeunes femmes peuvent se donner à voir dans l'anonymat :

²⁶¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 46.

²⁶² Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op.cit.*, p. 48.

²⁶³ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 20.

²⁶⁴ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p. 185.

²⁶⁵ Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, Paris 1997, p. 46.

²⁶⁶ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 73.

²⁶⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p. 186.

« Je me représentais [le bordel] comme une sorte de temple de la défloration où, en toute pureté (je n'appris que bien plus tard le côté commercial de la prostitution), les filles jeunes, de mon état, auxquelles le mariage n'était pas réservé, allaient se faire découvrir le corps par des inconnus [...]. Sorte de temple de l'impudeur, le bordel devait être silencieux [...], d'un anonymat sacré »²⁶⁸.

L'œuvre entière de Marguerite Duras est peuplée de prostituées, même si elles n'ont pas toutes les mêmes connotations. Par exemple, dans le *Vice-consul*, Anne-Marie Stretter, « prostituée de Calcutta », accueille les souffrances des Indes, tandis que la mendicante se prostitue par nécessité. Duras elle-même dans *L'Amant* se définit comme « l'enfant prostituée ». Alice, sa compagne d'école se prostitue pour l'argent certes, mais aussi par plaisir. De façon extrêmement provocante, Marguerite Duras dans *Un barrage contre le Pacifique* renverse le jugement traditionnel sur la prostitution et la définit comme « ce qu'il y avait de plus honnête, de moins salaud dans ce bordel colossal qu'était la colonie »²⁶⁹. Le refus des normes de la société bourgeoise conduit Duras à mettre en lumière des personnages marginaux, comme les prostituées, qui appartiennent au monde des « outsiders » qui peuvent être définis, en vertu de leur immense solitude, comme de véritables « sans famille ».

2.2 Perte d'identité

De même que Natalia Ginzburg met en œuvre, d'un point de vue narratif, une confusion des personnages entre eux, notamment en leur faisant employer les mêmes mots, les mêmes expressions – comme dans *Tutti i nostri ieri*, lorsque Danilo, imitant Emanuele et Giума, se met à appeler la mère de ces derniers « Mamina »; Marguerite Duras brouille la perception que le lecteur se fait des personnages en opérant, d'un point de vue syntaxique cette fois, des changements de personnages assez spectaculaires. Madeleine Borgomano dans son commentaire du *Ravissement de Lol V. Stein* observe d'ailleurs que Jacques Hold, après sa troisième rencontre avec Tatiana perd « sa position de sujet du discours : une saisissante mutation grammaticale l'a fait basculer de la première à la troisième personne »²⁷⁰.

« Je ne sais que faire [...] Je me caresse. Il parle à Lol V. Stein perdue pour toujours, il la console d'un malheur inexistant qu'elle ignore »²⁷¹.

²⁶⁸ Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres*, suivi de *Le boa - Madame Dodin - Les chantiers*, Paris, Gallimard, 1954, p. 112-13.

²⁶⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p. 186.

²⁷⁰ Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997, p.101.

²⁷¹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *op.cit.*, p.162.

Ce n'est pas seulement le lecteur qui ne reconnaît plus les personnages qui lui sont donnés à voir : eux-mêmes ne cessent de s'interroger sur leur identité. À l'hôtel de T.Beach, Lol se questionne elle-même : « Qui c'est ? »²⁷². Le narrateur affirme qu'elle « se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents »²⁷³. En fait Lol va donner une réponse précise à sa question, quoique surprenante : « Tatiana Karl et Lol V. Stein »²⁷⁴. La conjonction de coordination exclue toute forme de schizophrénie de la part de Lol. Il s'agit d'une présence contemporaine d'identités multiples dont Lol serait la victime, et qui lui sert à justifier ou expliquer la scène du bal :

« C'est un remplacement. [...] Je n'étais plus à ma place. Ils m'ont emmenée. Je me suis retrouvée sans eux. [...] Je ne comprends pas qui est à ma place ».²⁷⁵

Chez Duras, le personnage est moins important que le rôle actantiel qu'il occupe, moins important que sa place dans le récit, dans l'histoire. N'importe qui peut prendre sa place par glissement, ce qui serait une excellente définition de la famille. En effet, qu'est-ce qu'une famille sinon un regroupement d'identités contemporaines les unes des autres, où chacune n'est, comme Lol V. Stein, « pour ainsi dire personne de conséquent »²⁷⁶. Au sein de la famille, ce n'est pas l'identité qui importe, mais le rôle actantiel qu'on y tient. La perte identitaire est une conséquence directe des glissements actantiels qui permettent le regroupement familial.

2.2.1. La famille comme regroupement actantiel

Dans nos sociétés occidentales, le couple est le fondement de la famille. Aussi, *Le ravisement de Lol V. Stein* met-il en scène des couples : Lol et Michael Richardson, Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, Jacques Hold et Tatiana, Lol et Jacques Hold. Cependant, d'un point de vue sémiotique cette configuration est stérile. Deux éléments peuvent mettre en mouvement le récit : d'une part, les dédoublements actantiels ; et d'autre part, d'un point de vue plus narratif, les tiers. En effet, puisque l'actant peut se démultiplier en plusieurs acteurs ou qu'un même acteur peut représenter des rôles actantiels différents, c'est sur ce brouillage

²⁷² *Idem.*, p.188.

²⁷³ *Ibid.*, p.144.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.189.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.118.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.161.

que va s'établir et entrer en crise une véritable famille. La famille, chez Duras n'existe que dans la crise. La crise identitaire conditionnée par les glissements actantiels et par les tiers. Madeleine Borgomano, dans son ouvrage consacré au *Ravissement* s'attarde sur l'analyse de ce que Duras appelle « la triangulation » : « Il faut remarquer que le terme “triangulation” (par opposition à “triangle”) introduit la notion d'action et de mobilité. Il ne s'agit pas d'un triangle figé, mais d'une forme dynamique ». ²⁷⁷ :

« Elle [Lol] se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux [Michael Richardson et Anne-Marie Stretter] sont les termes éternels » ²⁷⁸.

C'est cette nouvelle configuration actantielle qui voit l'irruption d'un tiers, Anne-Marie Stretter, dans le couple que Michael Richardson forme avec Lol qui établit l'unité familiale. Une unité précaire car liée au caractère éphémère de l'instant du ravissement de Michael Richardson par Anne-Marie Stretter, mais en même temps éternelle, car figée dans la mémoire de Lol dont la remémoration donne à cette famille un caractère immuable.

Madeleine Borgomano souligne que le triangle de Lol prend parfois des airs de vaudeville. C'est qu'en effet d'une part, l'intrigue repose sur des quiproquos, mais des quiproquos dus aux glissements identitaires dont nous avons parlé plus haut et non à de simples malentendus ; et que d'autre part, Marguerite Duras s'amuse avec ironie du « jeu subtil de situations » ²⁷⁹ :

« La première soirée chez les Bedford (p.88-110) offre un bon exemple de scène traitée en comédie, par le télescopage des niveaux de savoir.

Lol, qui “joue avec [le] feu” (p.103), est la seule à détenir toutes les clés. Jacques Hold, voyeur, puis complice tacite, n'est qu'un demi-savant. Tatiana, manipulée, “ne s'aperçoit de rien” (p.91).

[...]

À travers ce jeu de cache-cache, la mondanité se manifeste comme un ballet de dupes, dont l'ordonnance visible n'est qu'une apparence trompeuse. De fait, il est réglé par le mensonge et la trahison généralisés. Ce jeu social comique, mais cruel, le texte le montre en actes, sans commentaires. » ²⁸⁰

²⁷⁷ Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, op.cit., p.119.

²⁷⁸ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p.119.

²⁷⁹ Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, op.cit., p.86.

²⁸⁰ *Idem.*, p.86-87.

La triangulation durassienne ne saurait toutefois être réduite à un adultère boulevardier : par exemple, si au cours de cette soirée chez les Bedford, Jacques Hold est placé, avec la collaboration de Lol, dans une position de spectateur, de voyeur même, c'est en tant qu'acteur. En fait, Lol fait opérer à Jacques Hold un glissement actantiel en l'amenant à prendre sa place. En effet, à plusieurs reprises dans le roman Lol assume le rôle d'observateur passif : au bal de T. Beach d'abord, puis sous la fenêtre de l'Hôtel des Bois et dans le scénario de son désir. Ce glissement de l'un dans le rôle de l'autre crée un lien familial entre Lol et Jacques Hold.

Christine Blot-Labarrère qui lit *Le ravisement* comme une métaphore de l'écriture observe que la structure triangulaire de la scène est moins signifiante que l'arrivée de l'aurore qui « fonctionne comme une figure de séparation »²⁸¹. En effet, le temps est suspendu et le moment où va s'opérer le ravisement, c'est-à-dire le glissement identitaire qui conduira Michael Richardson de la fusion amoureuse avec Lol à la fusion amoureuse avec Anne-Marie Stretter, se dilue. Une nouvelle famille se forme et se déchire à l'instant. La reconnaissance de cette nouvelle situation, de cette nouvelle famille, ne va pas sans bonheur. En effet, selon Christine Bolt-Labarrère :

« Le moment de bonheur de Lol ne tombe ni avant ni après le moment de sa séparation des deux amants, mais au point exact où la distinction entre séparation et fusion est elle-même inéluctablement effacée, quand elle est détachée de son fiancé, mais unie au spectacle des amants devant elle, les aimant encore apparemment comme une mère très âgée. »²⁸²

On le voit, ce qui compte c'est moins les personnages masculins et féminins de la triangulation que l'intrigue familiale – actantielle – qui s'y joue, dans laquelle il n'y a pas de positions fixes, mais une série de relations mobiles. La famille chez Duras est toujours en mouvement, elle se décompose aussi vite qu'elle s'est composée.

La force actantielle qui meut les personnages masculins et féminins du *Ravisement* c'est le désir, mais un désir qui a besoin de l'autre, d'un tiers comme par exemple pour Jean Bedford dont le narrateur nous révèle qu'il aurait « d'étranges inclinations pour les jeunes filles délaissées, par d'autres rendues folles ».²⁸³ Même phénomène pour Jacques Hold qui maîtrise son désir pour Lol en fonction de Tatiana : « ce que je trouve d'intéressant à Lol V.

²⁸¹ Christine Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Le Seuil, « Les contemporains », 1992, p.141.

²⁸² *Idem*.

²⁸³ Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, *op.cit.*, p.30-31.

Stein [...] n'est-ce pas elle [Tatiana] qui me l'a montré ? »²⁸⁴. Ce désir selon l'autre représenté par la triangulation durassienne, René Girard le nomme le désir « triangulaire », « mimétique »²⁸⁵ : il s'agit d'un désir qui a besoin d'un médiateur. Selon Girard, il s'agit de la forme la plus courante, mais la plus méconnue, des désirs humains, que nie le « mensonge romantique », mais que révèlent les grands romans. Le personnage de Lol est évidemment le personnage sur lequel se déploie de façon plus violente ce désir triangulaire qui inclut Tatiana : « Mais qu'est-ce que j'ignore de moi-même à ce point et qu'elle me met en demeure de connaître ? »²⁸⁶ « Qu'elle me broie avec le reste, je serai servile »²⁸⁷ ; « Son rêve me contamine ». ²⁸⁸

Marie-Thérèse Lignot constate que le chiffre trois dans *Un barrage contre le Pacifique* est particulièrement récurrent et s'impose comme un tic d'écriture :

« De la première phrase (« Il leur avait semblé à tous les trois » - p.13) à la dernière page, où Suzanne, Joseph et Lina partent tous les trois, en passant par la nuit avec Pierre, où les trois (Joseph, Lina et Pierre) font bloc contre le monde, les ensembles de trois personnes sont le groupe humain de base. »²⁸⁹

Ne retrouve-t-on pas également les trois agents de Kam et les trois familles de guetteurs sur le rac au moment des barrages ? Xavière Gauthier dans *Les Parleuses*, évoque, à propos de *Détruire*, dit-elle la possibilité d'un triangle oedipien entre les personnages :

« – M.D. : Mais qu'est-ce que c'est que cette troisième personne ? C'est seulement celle qui est informée, c'est celle qui provoque, non ?

– X.G. : Qui provoque et qui jouit aussi, non ?

– M.D. : Oui. Il y a une sorte de circulation, si vous voulez, de la jouissance.

X.G. : Oui[silence]. C'est vrai que, d'une certaine façon, l'amour ne se fait qu'à trois. C'est-à-dire que le tiers, même et surtout s'il n'est pas là, est-ce qu'il ne faut pas qu'il y en ait un, pour que ça continue à circuler, le désir ? Comme dans le triangle de *L'Amant*, le triangle qui se défait et se reforme.

– M.D. : Oui. Je voudrais bien qu'on l'éclucide, ça. [...] Et vous croyez que ce troisième personnage, ce n'est pas l'écriture ? Vous croyez qu'on le retrouve... ailleurs ?

²⁸⁴ *Idem.*, p.158.

²⁸⁵ René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Grasset, 1961, p.11-58.

²⁸⁶ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *op.cit.*, p.105.

²⁸⁷ *Idem.*, p.106.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.187.

²⁸⁹ Marie-Thérèse Lignot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p.118.

Cependant, dans le *Barrage*, lorsque Joseph séduit Lina au cinéma, le mari de cette dernière, Pierre, dort ; il est donc absent de la circulation du désir, exclu. Chaque personnage joue son rôle, mais peut se retrouver dans le désir de l'autre à en jouer un tout autre.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Joseph tient lieu de père, mais également de mari, notamment lors de sa rencontre avec Lina dans un cinéma en ville. Leur rencontre se produit en vis-à-vis du film qu'ils sont en train de voir : il s'agit d'une histoire à trois personnages – deux hommes, une femme – qui n'a *a priori* aucun rapport avec celle des trois spectateurs – Joseph, Lina et son mari – sauf qu'à la faveur d'une distorsion syntaxique s'opère la fusion de la situation du film avec la situation de la vie qui renvoient toutes deux au même schéma : « Lorsque la femme a sangloté sur l'homme mort, elle m'a dit tout bas : "C'est la fin du film". [...] » ²⁹¹. Le mari de Lina, Pierre, s'est endormi : Joseph s'y substitue. Il faut cependant souligner que Lina pourrait bien être aussi pour Joseph un succédané de sa mère, mieux le moyen par lequel il s'éloigne définitivement de l'emprise de sa mère. À propos de Lina, Joseph affirme qu'elle est « bien plus âgée que moi » ²⁹², elle pourrait donc être sa mère. Joseph prend une décision sur laquelle il ne reviendra pas : « même si elle meurt, je me suis dit, même si elle meurt, je m'en irai » ²⁹³.

Toutefois, lorsque Joseph fait l'amour avec Lina, il voit sa mère :

« Chaque fois qu'il avait fait l'amour avec cette femme, il avait pensé à elle [la mère], il s'était souvenu qu'elle, elle n'avait jamais fait l'amour depuis que leur père était mort parce qu'elle croyait, comme une imbécile, qu'elle n'en avait pas le droit, pour qu'ils puissent eux, le faire un jour » ²⁹⁴.

De la même façon, l'enfant dans *L'Amant* voit l'image de sa mère lorsqu'elle est dans les bras du chinois, mais pas seulement, elle voit également « l'ombre » de Paulo et celle aussi, sans doute, du frère aîné, comme si un tiers était toujours nécessaire à la réalisation de l'amour :

« L'ombre d'un autre homme aussi devait passer par la chambre, celle d'un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n'en apparaissait encore à mes yeux. Celle d'un jeune chasseur

²⁹⁰ Marguerite Duras, *Les parleuses*, Paris, ed. de Minuit, 1974, p.47-48.

²⁹¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p. 260.

²⁹² *Idem.*, p. 260.

²⁹³ *Ibid.*, p. 275.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 281-282.

aussi devait passer par la chambre, mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires. »²⁹⁵

Lol a besoin du truchement de Tatiana pour établir une relation avec Jacques Hold. Mais, selon Madeleine Borgomano : « ce n'est pas l'homme aimé par son amie qu'elle veut : c'est leur couple, pour qu'il l'exclue ». ²⁹⁶

Ces effets de concurrence et de compétition entre les personnages participent de l'unité familiale, mieux la structure familiale est régie par ces rivalités. Anne-Marie Stretter, dans *Le vice-consul*, est un exemple frappant de cette situation. Stéphane Patrice observe d'ailleurs qu'Anne-Marie Stretter « règne sans en avoir l'air sur les sujets dont son époux a la charge. Lorsque le mariage remplace la compétence, subsiste une sensibilité irréductible, celle de la faveur et du désir [...] Anne-Marie Stretter suscite à son insu des tournois ou des épreuves ». ²⁹⁷ Il y a donc un processus d'exclusion qui soude un nouveau noyau familial ou qui fortifie l'ancien. Arrêtons-nous un instant sur ce processus.

2.2.2. Processus d'exclusion et la question de l'inceste et de l'interdit

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, le processus d'exclusion de M. Jo souligne l'unité familiale de Suzanne, de Joseph et de leur mère, il produit ce que Marie-Thérèse Ligot appelle un « effet de clan » vérifiable dès la première ligne du roman : « Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval » ²⁹⁸. Si la famille est un lieu de violences physiques et psychologiques, elle est aussi un lieu d'entente et de complicité qui s'impose dans une opposition totale entre « nous » et « les autres ». ²⁹⁹ C'est à la fin de la première partie que culmine l'union du clan, lorsque l'espoir d'une richesse à venir réussit à se former de nouveau. Le fou rire qui s'empare de la famille à la mention par Joseph des barrages, exclut définitivement M. Jo. L'unité se défait cependant lorsque la mère reconsidère ses choix passés à propos du barrage : « Il aurait fallu, dit la mère, du ciment armé... Mais où

²⁹⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, op.cit., p.122.

²⁹⁶ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p.121.

²⁹⁷ Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Puf, 2003, p.26.

²⁹⁸ Marguerite Duras, *Un barrage conte le Pacifique*, op.cit., p.13.

²⁹⁹ *Idem.*, p.164.

le trouver ? »³⁰⁰ Les enfants cependant continuent de rire, Joseph continue à dire « nous », et « on »³⁰¹ comme pour maintenir l'unité, brutalement rompue par la mère qui invective sa fille : « Tais-toi, dit-elle à Suzanne, ou je te fous une gifle »³⁰².

Lorsque M. Jo et Joseph sont amenés à parler des performances de la Citroën B.12 de la famille et de la Maurice³⁰³ Léon Bollée de M. Jo, Joseph éclate de rire face au délabrement de son automobile qui s'oppose au luxe de celle de M. Jo, mais surtout ce qui provoque le fou rire de Joseph, c'est la démonstration dans laquelle il se lance pour établir la supériorité absolue de la B.12 sur la Léon Bollée, en s'attachant aux notions d'utilité, de moindre coût à la consommation, etc. De la même façon, lorsque l'agent du cadastre vient inspecter la concession, Joseph, contre l'évidence, affirme que les barrages ont tenu, et que la récolte est « formidable »³⁰⁴, ce qui provoque une fois de plus le fou rire familial, c'est-à-dire, l'union.

Le fou rire nous est donné à voir comme le souvenir d'un comportement tribal, un code propre à la famille qui crée immédiatement un lien entre tous les membres de la communauté.

Ce fou rire qui manifeste l'unité de la famille et contribue à l'exclusion des autres se retrouve également dans *Détruire, dit-elle* au cours de la scène de repas. Dans cette scène, Max Thor et Stein s'approprient Elisabeth Alione en excluant son mari, Bernard, qui est venu la chercher :

« - Vous vous intéressez beaucoup à elle, décidément, dit Bernard Alione.

- Oui.

- On peut savoir pourquoi ? – la voix a repris de la force.

- Pour des raisons littéraires, dit Stein.

Il rit.

Stein rit. Alissa le regarde rire dans l'éblouissement »³⁰⁵.

L'autre est toujours indigne d'être membre du groupe familial. Bien sûr, c'est le cas de M. Jo par exemple, il ne renonce jamais à en faire partie : il va « de l'un à l'autre, cherchant à être enfin admis comme le bienfaiteur de la famille ».³⁰⁶

³⁰⁰ *Ibid.*, p.58.

³⁰¹ *Ibid.*, p.59.

³⁰² *Ibid.*, p.59.

³⁰³ *Sic.* Dans *L'Amant*, l'orthographe est rétablie : Morris Léon Bollée.

³⁰⁴ Marguerite Duras, *Un barrage conte le Pacifique*, *op.cit.*, p.35.

³⁰⁵ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, ed. de Minuit, 1969 p.118.

À ce processus d'exclusion, il faut cependant ajouter que l'union de la famille repose souvent, pour le moins dans les premiers romans de Marguerite Duras, sur une coloration nettement sexuelle et incestueuse de la relation affective qu'entretiennent le(s) frère(s) et la sœur. Dans *La vie tranquille*, Francine ne cache pas son attirance physique pour son frère Nicolas :

« Pour la première fois, je trouvais de la grandeur à mon frère Nicolas. Sa chaleur sortait en vapeur de son corps et je sentais l'odeur de sa sueur. Elle était la nouvelle odeur de Nicolas [...] J'avais envie de le prendre dans mes bras, de connaître de plus près l'odeur de sa force. Moi seule pouvais l'aimer à ce moment-là, l'enlacer, embrasser sa bouche, lui dire : "Nicolas, mon petit frère, mon frère" [...] Je sens encore l'odeur de sueur de Nicolas qui se mêlait à celle de la forêt endormie. J'ai encore envie de sa bouche fumante, tellement ignorante, tellement incapable de dire ce qui venait de se passer. »³⁰⁷

Dans *Un barrage*, le rapport de Suzanne et de Joseph est de cet ordre là. Il faudra attendre l'écriture d'*Agatha* et de *Savannah Bay*, pour que l'amour incestueux se montre au premier plan. La lecture, en 1980, du roman de Musil, *L'homme sans qualité*, qui raconte l'amour d'un couple fraternel – Hans Ulrich et Agatha – n'est pas sans rapport avec justement l'écriture d'*Agatha*. Au-delà de l'inceste, ce sur quoi se construisent les relations amoureuses chez Marguerite Duras, c'est en fait l'interdit, donc quelque part le tabou.

De même qu'une relation véritable entre M. Jo et Suzanne est inconcevable autrement que sur le plan du marchandage – à cause de la différence ethnique, notamment –, l'amour entre Chauvin et Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile* constitue une telle transgression des codes sociaux – les amants n'appartiennent pas à la même classe sociale – qu'il suscite la réprobation de la patronne du café. L'amour entre la jeune fille de Nevers et le soldat allemand dans *Hiroshima mon amour* est également un amour empêché, et seul l'amant japonais, succédané de l'amour de jeunesse de l'héroïne, lui permettra de dépasser cet interdit. Nous le verrons dans la dernière partie.

³⁰⁶ Marguerite Duras, *Un barrage conte le Pacifique*, *op.cit.*, p.84.

³⁰⁷ Marguerite Duras, *La vie tranquille*, *op.cit.*, p.13 et p.151.

2.2.3 Le couple et la question de l'adultère dans *Les petits chevaux de Tarquinia* et *Dix heures et demie du soir en été*

La présentation des problèmes du couple constitue le fil conducteur des *Petits chevaux de Tarquinia*. À travers l'observation psychologique des protagonistes formant trois couples différents – Gina et Ludi, Sara et Jacques, et l'épicier et sa femme – Marguerite Duras élabore une nouvelle conception du couple qui va à l'encontre de la représentation traditionnelle.

Le couple de Gina et Ludi semble ne pas poser de problème. Après avoir été longtemps liés par « un long et exclusif amour »³⁰⁸, ils se disputent fréquemment, mais se raccommodent aussitôt comme si leur harmonie était basée sur cette alternance de conflits et de réconciliations. Un détail signifiant nous apprend que Ludi est attaché à sa femme par la gourmandise : cette dernière prépare en effet, admirablement les pâtes aux vongoles, or Ludi ne saurait vivre sans en manger ! Moins que la passion, c'est un attachement profond qui unit les deux amants italiens. Leur couple semble un bon compromis entre le couple de l'épicier et de sa femme, dont Marguerite Duras va dénoncer l'ineptie ; et le couple formé par Jacques et Sara qui vont se faire les porteurs d'une conception nouvelle du couple et de l'amour.

Le couple qui va servir à l'auteur pour dénoncer l'institution juridique du mariage c'est celui de l'épicier et de sa femme. Il s'agit d'un mariage arrangé par les familles. L'épicier, veuf depuis deux ans, raconte que son existence fut un enfer lorsqu'il s'aperçut que sa femme ne l'aimait pas et qu'elle n'était avec lui que pour l'argent du commerce :

« ... vingt ans avec une femme qui ne change pas du tout, avoue-t-il maintenant, on ne s'en sort pas comme ça. On est abîmé pour toujours [...]. Très vite, ajoute-t-il à propos de la défunte, elle a fait de moi un homme qu'on ne pouvait plus aimer, qu'aucune femme n'aurait plus aimé, ni elle ni une autre. »³⁰⁹

Le couple de l'épicier et de sa femme illustre ce qu'aurait pu devenir l'existence du narrateur et de Jacqueline dans *Le marin de Gibraltar*, si le narrateur n'avait pas eu le courage de rompre. L'erreur est de croire que le mariage puisse pérenniser l'amour, une relation affective par essence passagère. Pourtant, à un certain moment, l'épicier semble avoir entrevu une solution pour faire sortir son couple de la stérilité dans laquelle il se trouve et avoue avoir songé, par amour pour sa femme, « à la mettre dans les bras d'un autre

³⁰⁸ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op.cit., p.213.

³⁰⁹ *Idem.*, p.140-142.

homme »³¹⁰. Sa femme lui est restée fidèle malgré tout et leur couple, leur existence entière fut un échec complet. À donner du poids à la dénonciation durassienne de l'institution juridique du mariage il faudrait ajouter encore, avec Jean Pierrot qu' « il n'est pas [...] sans signification que l'action ait été située par l'auteur en Italie, c'est-à-dire dans un pays qui attendra encore de nombreuses années avant d'autoriser le divorce »³¹¹. Cette réflexion sociologique est très intéressante pour notre étude, car il ne faut pas oublier le contexte dans lequel Natalia Ginzburg écrivait : on mesure ainsi d'une part, ce que pouvaient avoir de choquant les premiers écrits de Natalia Ginzburg au moment de leur parution en Italie, et d'autre part le caractère avant-gardiste de la dénonciation féministe qu'elle fit des valeurs bourgeoises et notamment du mariage.

Ce qui fait l'intérêt des *Petits chevaux de Tarquinia* c'est évidemment la crise conjugale que traverse le couple, jusque-là modèle, formé par Sara et par Jacques. À la faveur des vacances et de la canicule, Sara a une défaillance passagère et trompe son mari. Alors qu'elle était persuadée que « l'amour ne pouvait pas vieillir »³¹², force lui est de constater qu'une usure s'est installée dans son couple et que Diana a raison lorsqu'elle affirme que « tout amour vécu est une dégradation de l'amour »³¹³. Même si à la fin du récit tout semble rentrer dans l'ordre de la morale traditionnelle, puisque Sara décide de suivre son mari à Tarquinia et d'interrompre sa relation avec son amant ; Marguerite Duras pose en principe le caractère inévitablement temporaire de toute relation amoureuse. Il s'agit d'échapper à ce qu'elle appelle « les prisons en or des grandes amours »³¹⁴, c'est-à-dire refuser toute installation permanente, donc le confort-prison d'un foyer. Comme l'illustre Anna dans le *Marin de Gibraltar*, l'unique solution pour préserver l'amour serait de s'abandonner aux amours de passage. À travers le couple de Sara et de Jacques, Marguerite Duras cherche à rendre compte des problèmes moraux et psychologiques de la réalité quotidienne. Déjà se dessine ce qui sera la conséquence logique de cette conception de l'amour. En effet, Marguerite Duras ira jusqu'à affirmer, paradoxalement, que pour continuer à exister, la passion a besoin d'être réactivée grâce à l'adultère. On sent bien que Marguerite Duras ne pouvait pas encore affirmer cela dans *Les petits chevaux de Tarquinia*. Elle se borne en effet à montrer une infidélité temporaire et presque accidentelle ; d'ailleurs, c'est la première fois

³¹⁰ *Ibid.*, p.194.

³¹¹ Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op.cit.*, p.73.

³¹² Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia, op.cit.*, p.55.

³¹³ *Idem.*, p.88.

³¹⁴ *Ibid.*, p.210.

que Sara trompe son mari.³¹⁵ Notons que ce dernier au contraire a de nombreuses aventures que la morale traditionnelle accepte. L'auteur réussit à illustrer cette nécessité pour la femme de rompre cette prison stérile de la fidélité au nom de l'amour. Cependant, prendre conscience du caractère fortement relatif et temporaire de l'amour ne dissuade pas le couple de s'engager dans l'aventure amoureuse, mais l'invite – conclusion logique – à accepter de vivre cet amour jusqu'au bout, c'est-à-dire, le cas échéant, jusqu'à l'adultère. C'est le mari, à l'occasion d'un dernier dialogue avec sa femme, qui tire la conclusion de l'histoire de son couple :

« Il n'y a pas, dit-il, de vacances à l'amour, ça n'existe pas. L'amour, il faut le vivre complètement, avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça. »³¹⁶

Un autre récit de Marguerite Duras, une autre histoire de couple, est à mettre en parallèle avec celle des *Petits chevaux de Tarquinia*, il s'agit de *Dix heures et demie du soir en été*, qui raconte l'histoire de la fin d'un couple coïncidant avec la formation d'un autre. Nous ne sommes plus en Italie, mais en Espagne. La dimension romanesque est toutefois plus forte que dans *Les petits chevaux*, car à peine les personnages principaux – des touristes français similaires à Sara et Jacques – descendent à l'hôtel, ils apprennent que le jour même, un habitant du nom de Rodrigo Paestra, trouvant sa jeune femme, âgée de dix-neuf ans, dans les bras d'un amant, les a tués tous les deux. Le roman qui se déroule en pleine époque franquiste, captive l'attention du lecteur qui s'interroge sur l'avenir du meurtrier, traqué par la Guardia Civil, qui fouille de façon brutale la ville entière, y compris l'hôtel où sont descendus, Pierre et Maria, le couple français, accompagné par Claire, une amie, et Judith, leur fille.

Ce récit donne à voir la crise sentimentale qui s'abat sur le couple de Maria – à travers le regard de laquelle d'ailleurs la narration est focalisée – lorsqu'elle découvre l'amour naissant entre son mari et Claire. En effet, elle voit qu'ils se prennent la main dans la voiture, elle surprend des regards qui ne trompent pas ; surtout, alors qu'elle n'arrive pas à dormir et qu'elle contemple la ville et le ciel depuis l'un des balcons de l'hôtel, elle aperçoit, sur un autre balcon en contrebas du sien, Pierre et Claire qui, se croyant seuls et à l'abri de tout regard, commencent à s'embrasser. Il est dix heures et demie du soir. On se souvient que dans *Les petits chevaux*, après la brève aventure avec Jean, Sara accepte de vivre aux côtés de

³¹⁵ *Ibid.*, p.155.

³¹⁶ *Ibid.*, p.219.

Jacques, et même, selon les conceptions durassiennes, cela semblait consolider leur amour. Ici au contraire, l'écart de Pierre conduit à la rupture définitive et à la séparation du couple.

Il faut dire que cette crise sentimentale, qui se déroule en vingt-quatre heures, paraît frappée du sceau de la même fatalité que l'intrigue policière qui se développe en parallèle. À dix heures et demie du soir, en plus de surprendre son mari en flagrant délit d'adultère – encore relativement chaste – Maria, depuis son balcon, aperçoit, agrippée à une cheminée en face d'elle, la forme d'un homme qu'elle présume être Rodrigo. Elle décide de l'aider à s'enfuir et, après une rocambolesque évasion, entreprend de le cacher dans un champ de blé où elle entend venir le récupérer le lendemain pour l'aider à passer la frontière. Le lendemain, Maria révèle à Pierre et à Claire qu'elle est au courant de leur relation et les informe de ce qu'elle a fait pendant la nuit. Pierre décide d'épauler sa femme dans le sauvetage de Rodrigo, mais lorsqu'ils arrivent à la cachette du champ de blé, Rodrigo s'est suicidé.

L'amour entre Pierre et Claire, dans ce cadre romanesque, n'en est que plus passionnel. Ils semblent attirés par une force qui les dépasse, au point qu'à l'occasion d'une pause déjeuner, tandis que Maria et l'enfant somnolent sur une banquette, Claire décide de louer une chambre à l'hôtel et d'y entraîner Pierre pour y faire l'amour. La place du corps et de l'attirance charnelle est capitale dans cet amour naissant. Le lecteur assiste à ce que l'auteur appelle « l'émerveillement de leur foudroyant désir »³¹⁷.

Comment expliquer cependant la résignation de Maria ? Pourquoi ne tente-t-elle pas de préserver la vie conjugale ? Sa vie familiale même, puisque, ne l'oublions pas, elle a un enfant de Pierre, Judith ? En fait, selon Jean Pierrot, « l'explication principale réside [...] dans la philosophie de l'amour qui est celle de l'auteur, et qu'elle fait partager à l'héroïne, une philosophie qui se situe dans une perspective de fatalité absolue irrésistible »³¹⁸. En effet, Maria ne déclare-t-elle pas à propos de cet adultère : « Je n'y peux rien. Personne, personne. » Si Maria n'est animée d'aucun ressentiment, ni d'aucune jalousie envers Claire, c'est qu'elle a intégré l'idée que l'amour est éphémère, aussi prend-elle acte de la transition sentimentale opérée par son mari :

« À qui s'en prendre quand change le sentiment ? À personne surtout. Et quoi faire ? Ne pas empêcher que l'amour soit vécu, car c'est encore la meilleure chose à faire ici-bas, aimer. Ne rien faire, même si cela fait souffrir ? Oui, mais il y a un moyen de faire que cette souffrance soit

³¹⁷ Marguerite Duras, *Dix heures et demie un soir en été*, Paris, Gallimard, 1960, p.18-19.

³¹⁸ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.134.

supportable, c'est d'en être l'auteur. Je te donnerai Claire, dirait Maria – si elle parlait de cela – je te donnerai ta seconde femme et de cette façon je participerai à votre amour »³¹⁹.

Là, une étape a été franchie par rapport aux *Petits chevaux de Tarquinia*. Maria ne se contente pas de constater que son mari et en train de vivre avec Claire la même explosion d'amour qu'eux-mêmes avaient connue, sept ans auparavant à Vérone, dont d'ailleurs la veille Pierre avait évoqué le souvenir – « il a parlé de Vérone. De l'amour toute la nuit, entre eux, dans une salle de bain de Vérone. »³²⁰ – ; elle en vient à désirer que cet amour naisse, à vouloir en favoriser l'éclosion, elle avoue d'ailleurs « l'épi [er] depuis des mois »³²¹, jusqu'au jour où enfin Pierre et Claire décident de faire l'amour, ce qui procure à Maria un sentiment de communion nouveau – un amour nouveau – pour son mari Pierre :

« Maria referme de nouveau les yeux. Ça va être fait. Dans une demie-heure. Dans une heure. Et puis la conjugaison de leurs amours s'inversera. Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme, depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit. »³²²

Comment interpréter à présent le rôle de Rodrigo Paestra et la solidarité de Maria à son endroit. De nombreux critiques ont remarqué le parallélisme qui relie les deux partis. En effet, Maria se trouve, vis-à-vis de Pierre et de Claire, dans la même situation que celle de Rodrigo vis-à-vis de sa femme et de l'amant de cette dernière. Toute la différence réside évidemment dans la nature exactement opposée de leurs réactions. C'est ça qui fait l'intérêt du roman de Marguerite Duras et qui est fondamental pour notre recherche, car si l'on ne comprend pas cette différence dans la conception durassienne du couple et de l'amour on ne peut rien comprendre aux tensions des relations familiales ni même aux solutions que l'auteur propose pour les résoudre, ou encore les enjeux narratifs que supposent de telles conceptions morales et philosophiques. En somme, Rodrigo réagit selon la morale traditionnelle de l'honneur, qui veut qu'un tel affront – l'infidélité du partenaire – soit vengé dans le sang. Jean Pierrot souligne à ce propos que « le choix d'un cadre espagnol [...] rend plus vraisemblable

³¹⁹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie un soir en été*, op.cit., p.238.

³²⁰ *Idem.*, p.58-59.

³²¹ *Ibid.*, p.238.

³²² *Ibid.*, p.169.

le double meurtre »³²³. Maria accepte l'inéluctable éloignement de son mari, faisant preuve d'une parfaite compréhension de la logique amoureuse.

2.2.4 *La mère, injustice et incompréhensibilité*

La description des rapports fondamentalement ambigus, de domination et de révolte feutrée ou violente, entre une mère et un fils est au cœur de la nouvelle *Des journées entières dans les arbres* et de la pièce de théâtre éponyme. On y retrouve ce qui déjà faisait nœud dans *Les impudents* : le sentiment d'une incompréhensible et injuste préférence accordée par la mère à un fils aîné auquel sont réservées toutes les attentions et toutes les complaisances. La nouvelle illustre en effet – mais de façon plus apaisée – ce contentieux familial à l'occasion de la venue de la mère à Paris. L'intérêt repose sur les rapports des deux personnages, le fils aîné et la mère. D'ailleurs, elle ne rencontrera pas ses deux autres enfants, bourgeoisement installés, pour lesquels elle éprouve, dit-elle, un « insurmontable dégoût »³²⁴. Elle est venue proposer à son fils aîné, Jacques, de prendre la direction de l'entreprise familiale. Celui-ci refusera à cause de son tempérament, dont nous avons déjà eu un aperçu dans *Les impudents* : fils scandaleux, amant du jeu et des femmes, cause de la ruine familiale qui soumet sa mère à un chantage éhonté, etc. L'auteur s'attache à montrer comment cette mère est « dévorée d'amour »³²⁵ pour ce fils qui manifeste à l'endroit de sa mère une forte ingratitude et lui dérobe ses bijoux le soir même de son arrivée. Cet amour préférentiel presque irrationnel est un problème affectif et familial majeur dans l'œuvre de Marguerite Duras. On ne le retrouve pas dans l'œuvre de Natalia Ginzburg. En effet, les parents Levi, le père comme la mère, aiment également chacun de leurs enfants. Tout au plus peut-on envisager un rapport privilégié entre Natalia et sa mère, mais cela tient davantage à une complicité de sexe par rapport à ses frères qu'à une préférence affective.

La mère, bien que crainte – « la mère fait peur » – est bravée par les deux enfants qui résistent et luttent contre l'omnipotence maternelle. Dans le *Barrage* Suzanne et Joseph ne se rebellent pas ouvertement. Si dans *L'Amant* la mère bat sa fille « avec raison », dans le *Barrage* elle la bat « pour rien ». Il s'agit d'une mère nourricière, mais terrible, excessive.

³²³ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.136.

³²⁴ Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres*, *op.cit.*, p.73.

³²⁵ *Idem.*, p.63.

Une mère qui finit par se résigner à accepter la mort des enfants : « Et il fallait bien qu'il en meure »³²⁶.

Dans *L'Amant*, la mère représente la censure : « Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère »³²⁷. En fait, ce que nous savons depuis le *Barrage*, c'est que la mère est l'instigatrice de la prostitution de sa fille. L'interdit dont parle la narratrice de *L'Amant*, ne se joue pas sur la question sexuelle, morale, mais sur la question de la race : ce qui est interdit c'est de coucher avec un chinois, pour le reste c'est la mère qui « donne » Jean Agosti à Suzanne.³²⁸ Selon Jean Pierrot, Suzanne choisit le fils Agosti, plutôt que M.Jo ou que Barner : « parce qu'il est comme elle un petit blanc ; parce que sa famille, comme celle de Suzanne, a été victime de la même escroquerie et du même déni de justice, et qu'elle éprouve à son égard, par delà l'indifférence individuelle, un profond sentiment de solidarité sociale et économique ».³²⁹ Effectivement, une interpénétration politique est possible, surtout si l'on s'arrête sur la contestation de la morale traditionnelle qui fait de la femme une simple marchandise ; mais l'essentiel est tout de même dans l'émancipation de la fille par rapport à la mère. En effet, Suzanne n'aspire qu'à sortir d'une situation sans issue, c'est son action qui provoque la tragédie, la crise.

Les deux romancières pour rendre compte de la crise du cadre familial sont ainsi conduites à faire entrer en crise la narrativité même. C'est ce que nous allons nous employer à étudier dans le chapitre suivant.

Chapitre II. Crise de la narrativité

1. Natalia Ginzburg

Introduction

Si la clé de voûte du concept de famille est le lien de parenté qui unit l'ensemble des membres qui la compose, l'étude du statut du narrateur est une étape indispensable qui permettra de cerner, dans chaque roman de Natalia Ginzburg, l'instance en charge de la

³²⁶ Marguerite Duras, *Un barrage conte le Pacifique*, op.cit., p.118.

³²⁷ Marguerite Duras, *L'Amant*, op.cit., p.51.

³²⁸ Marguerite Duras, *Un barrage conte le Pacifique*, op.cit., p.360.

³²⁹ Jean Pierrot, op.cit., p.49.

production et de la gestion de cette information essentielle. En effet, comment est transmise l'indication du lien de parenté, et d'où vient-elle ? Est-elle donnée par les personnages dans leurs dialogues ? Ou par le narrateur ?

L'intérêt que Natalia Ginzburg porte à la famille n'est pas réductif à la multitude d'actions qu'elle propose ; c'est avant tout un lieu de parole, un lieu où la langue circule, un espace de communication. Giorgio Barberi Squarotti conclut d'ailleurs ainsi son intervention lors du colloque *La casa, la città, la storia* consacré à Natalia Ginzburg :

« [...] molte delle opere narrative e di memoria hanno come luogo centrale la famiglia non solo come microcosmo di situazioni, personaggi, aspirazioni, sentimenti, ma soprattutto come spazio perfettamente riferibile nello stile medio-basso, della continua confidenza e relazione parlata nell'interminabile e un poco insensato chiacchiericcio della comunicazione per eccellenza, che è quella quotidiana di chi si ritrova a contatto costante, e nel parlare cela e rivela anche le angosce e le paure e l'ansia e l'abisso di dolore o di crudeltà »³³⁰.

La prose de Natalia Ginzburg est attentive aux dynamiques psychologiques, d'ailleurs G. Barberi Squarotti la définit comme « narrativa sciolta da ricerche liriche e da indugi introspettivi per l'espressione essenziale dei dati di una ricerca di rapporti umani »³³¹.

L'écriture de Natalia Ginzburg consiste, ainsi, à multiplier les points de vue des personnages ; à faire varier les angles d'attaque des différentes psychologies individuelles de sorte que chaque information nécessaire à l'intérêt de l'intrigue romanesque se recoupe dans les jugements et les sentences que les personnages ont l'habitude de prononcer. Selon Franco Pappalardo La Rosa, ce goût du jugement lapidaire, cette manie de classer et de définir son prochain que l'on retrouve de façon excessive dans *Caro Michele* est « la traccia, quasi, di una regola di comportamento, che i componenti della piccola tribù un tempo dovevano osservare in comune e che, esaurita l'originaria importanza, l'originaria funzione, continua a permanere impressa, indelebilmente, nel deserto delle loro attuali esistenze. »³³² Il faudra

³³⁰ G. Barberi Squarotti, "Tavola rotonda", in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.163. « [...] Les oeuvres narratives et de mémoire ont souvent la famille comme lieu central, non seulement en tant que microcosme de situations, personnages, aspirations, sentiments, mais surtout en tant qu'espace référentiel, dans un style moyen-bas, de la confiance continue et de la liaison parlée dans le bavardage interminable et un peu insensé de la communication par excellence, qui est la communication quotidienne de celui qui se retrouve en contact constant, et qui, dans ces mots, cache et révèle aussi les angoisses, les peurs, l'anxiété et le gouffre de douleur ou de cruauté. »

³³¹ G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, p.238. « narration débarassée de recherches lyriques et d'atermoiments introspectifs grâce à l'expression essentielle des données issues d'une recherche de rapports humains. »

³³² Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.78. « presque la trace d'une règle de comportement que les

revenir sur cette observation dans la troisième partie afin d'étudier, justement, comment se corrode le *lessico familiare* – les mots de la tribu – et comment se dissout avec eux, à travers eux, l'unité familiale. Pour l'heure, observons que les psychologies individuelles émergent grâce à la manière dont les événements de la fiction sont présentés ; on s'apercevra que même la communication non verbale, l'évolution de la représentation des émotions, contribuent à l'élaboration d'une poétique du « dialogue », si par « dialogue » on entend non pas le sens courant d'une interaction entre deux personnages (qu'Isabelle Doneux-Daussaint³³³ propose d'appeler « dilogue » à côté du « trilogue », interaction à trois personnes et du « polylogue », interaction à plusieurs personnes). Par « dialogue », nous désignerons l'ensemble des interactions entre les personnages romanesques. Nous ne réduirons pas non plus le concept de « dialogue romanesque » aux paroles de personnages rapportées en style direct. Ce serait confondre l'objet et ses modalités de mise en texte que Genette divisait en trois discours selon les modes de reproduction : direct, indirect (dont l'indirect libre, d'après lui, n'est qu'une variante) et narrativisé.

Certes, le discours direct occupe une place importante dans l'œuvre de Ginzburg, en effet, c'est grâce à lui que chaque personnage a une façon de parler qui lui est propre, une « voix » pour reprendre le titre d'un roman de Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*. Cette voix s'inscrit, nous le verrons plus loin, dans le *lessico familiare* sous l'influence duquel chaque personnage se trouve.

1.1 Statut du narrateur

Deux romans de Natalia Ginzburg sont extrêmement proches d'un point de vue structurel et ont, sur le plan narratif, des caractéristiques communes : *Tutti i nostri ieri* et *Le voci della sera*. Ces deux romans mettent en scène réciproquement deux familles, mais tandis que dans le premier qui date de 1952, l'histoire des deux familles nous est racontée à la troisième personne par un narrateur omniscient ; dans le second qui date de 1961, l'histoire de la deuxième famille nous est racontée à la première personne par un narrateur appartenant à la première famille. Natalia Ginzburg, neuf ans après *Tutti i nostri ieri*, renouvelle l'expérience

membres de la petite tribu devaient autrefois observer tous ensemble et qui, épuisée l'importance originale, l'originale fonction, continue d'être inscrite, indélébilement, dans le désert de leur existence actuelle. »

³³³ Isabelle Doneux-Daussaint, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative*, Thèse de doctorat, dirigée par Catherine Kerbbat-Orecchioni, Université Lumière-Lyon2, Décembre 2001.

de l'écriture à la première personne. Les deux histoires se ressemblent en cela qu'elles donnent à voir les nombreuses interactions qui unissent – ou séparent – deux familles. Les deux noyaux familiaux se tissent l'un à l'autre, se déchirent, se retrouvent, s'interpénètrent. Dans *Le voci della sera* l'enchevêtrement des membres de deux familles différentes s'accomplit grâce à l'union affective qui lie la narratrice Elsa, à Tommasino. Dans *Tutti i nostri ieri*, Ippolito et Emanuele sont amis : « E poi a un tratto successe che Emanuele e Ippolito diventarono amici »³³⁴, et Anna aura un enfant de Giuma :

« Giuma non sapeva niente del bambino che era in lei. Si sdraiavano a fare l'amore nei cespugli sul fiume, e poi tacevano col viso nell'erba e Anna cercava delle parole per dirgli del bambino che era in lei ». ³³⁵

Deux familles, un destin : voilà ce qu'entend illustrer Natalia Ginzburg. Tous les personnages sont pris dans l'histoire et conditionnés par elle ; ils trouvent pourtant, dans la famille, un refuge solide contre les affronts de la guerre et les meurtrissures de la vie. Les membres de chaque famille se mêlent les uns aux autres, comme les doigts de deux mains s'unissent pour prier.

Afin de saisir le parallélisme interne qui se joue entre les deux familles dans les deux romans, nous aurons recours à une fiche présentant les personnages. Ensuite, nous observerons quel est le statut du narrateur de *Tutti i nostri ieri*.

Famille n°1	Famille n°2 « de la maison d'en face »
<p>Le couple fondateur</p> <ul style="list-style-type: none"> - La mère, dont le portrait est accroché au mur du salon - Le père, qui écrit ses mémoires après avoir quitté la magistrature 	<p>Le couple fondateur</p> <ul style="list-style-type: none"> - le vieux directeur de l'usine de savon - sa femme Mammina
<p>Leurs fils</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ippolito - Concettina - Giustino - Anna 	<p>Leurs fils</p> <ul style="list-style-type: none"> - Amalia - Giuma - Emanuele

³³⁴ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Natalia Ginzburg opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p.293 « Et puis, tout à coup, il advint qu'Emanuele et Ippolito devirent amis. »

³³⁵ *Idem.*, p.383 « Giuma ne savait rien de l'enfant qui était en elle. Ils s'allongeaient pour faire l'amour dans les buissons près de la rivière, et puis se taisaient, le visage dans l'herbe et Anna cherchait des mots pour lui parler de l'enfant qui était en elle. »

<p>Leur dame de service :</p> <ul style="list-style-type: none"> - La signora Maria <p>Personnages périphériques :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Danilo, d'abord fiancé de Concettina, mari de Marisa. - Cenzo Rena, ami du père - « La Maschiona », dame de service de Cenzo Rena - Emilio Sbrancagna, mari de Concettina - le fils de Concettina et Emilio Sbrancagna - Silvana, la fille d'Anna et Giума, reconnue par Cenzo Rena - « la nonna », la mère du père 	<p>Personnages périphériques:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Franz, amant de Mammina et d'Amalia, puis mari d'Amalia - Fiametta, fiancée de Giума
--	--

Le narrateur de *Tutti i nostro ieri* occupe une position extradiégétique-hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il raconte en récit premier une histoire d'où il est absent. Il s'agit donc d'un narrateur omniscient et d'une focalisation zéro. Le narrateur nous raconte l'histoire des deux familles avec la même distance.

Les deux familles de *Le voci della sera* présentent des similitudes avec celles de *Tutti i nostri ieri*. Dans les deux romans, une des deux familles appartient à une classe sociale supérieure à l'autre ; en effet, les romans mettent en scène deux patrons d'usine : la famille de la « casa di fronte » – « la maison d'en face », dans *Tutti i nostri ieri*, possède une usine de savon, tandis que la famille De Francisci, dans *Le voci della sera* possède une usine de textile : « La fabbrica produce stoffe »³³⁶.

<p>Famille de la narratrice</p> <ul style="list-style-type: none"> - la narratrice, Elsa, 27 ans - sa mère, Matilde - son père, Ignazio, notaire de l'usine - sa tante, Ottavia, sœur de Matilde - sa sœur aînée, Teresina, qui vit à Johannesburg 	<p>Famille De Francisci (patron de l'usine)</p> <p>Couple central :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le vieux Balotta - son épouse, Cecilia <p>5 enfants :</p>
--	---

³³⁶ Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*, Opere vol. 1, coll. I Meridiani, Milano, Mondadori, p.674. « l'usine produit des étoffes. »

<ul style="list-style-type: none"> - son petit frère, Giampiero, qui travaille au Venezuela - la dame de service de sa famille, Antonia <p>Personnages périphériques :</p> <ul style="list-style-type: none"> - I Terenzi - Ninetta Bottiglia, amie de Matilde - L'avocat Bottiglia, administrateur de l'usine - « Le bimbe Bottiglia », Giuliana et sa soeur - Carola, dame de service des Bottiglia - le général Sartorio - le fil du général Sartorio, Gigi - Cesare Maderna, frère de Matilde et Ottavia 	<ul style="list-style-type: none"> - Gemmina - Vincenzo - Mario - Raffaella - Tommasino <p>1 fils adoptif (lointain parent) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fausto Guascogna, dit «il Purillo» <p>Petits enfants :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le fils de Raffaella et Purillo, Pepé - les deux fils de Mario et Xenia - les trois fils de Vincenzo et Cate <p>Fratricie du vieux Balotta :</p> <ul style="list-style-type: none"> - sa sœur, Magna Maria - son frère, Barba Tommasso <p>Personnages périphériques :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nebbia - « la Pupazzina », la femme de Nebbia - Xenia, la femme de Mario - Cate, la femme de Vincenzo
---	---

Dans *Le voci della sera*, Natalia Ginzburg semble octroyer au narrateur le privilège de livrer l'information du lien de parenté de façon brutale. Ainsi, la présentation des familles protagonistes de chaque roman se fait de façon extrêmement abrupte. Chaque personnage est situé grâce à l'attribution d'une parentèle qui se réfère toujours à la narratrice pour ce qui concerne la famille de la narratrice : « mia madre »³³⁷, « mia zia Ottavia »³³⁸, « la nostra serva

³³⁷ *Idem.*, p.669. « ma mère »

³³⁸ *Ibid.*, p.671. « tante Ottavia »

Antonia »³³⁹, ou au membre dominant pour ce qui concerne les autres familles présentes dans le roman : « il figlio del generale Sartorio »³⁴⁰, « La moglie del dottore »³⁴¹.

Le voci della sera par exemple met en scène deux familles, dont celle de la narratrice. En plus du récit de la vie de sa famille, la narratrice nous fait celui de la famille De Francisci, qu'elle présente de la façon suivante :

« I padroni della fabbrica sono i De Francisci. Il vecchio De Francisci lo chiamavano il vecchio Balotta. [...] diceva a sua moglie, la signora Cecilia : “-Che puzza, però”[...] Il vecchio Balotta tirò su un ragazzo, suo lontano parente, rimasto orfano da piccolo ; e lo fece studiare, insieme ai suoi figli. Si chiamava Fausto, ma lo chiamano tutti il Purillo »³⁴².

« il vecchio Balotta aveva comprato per i suoi due fratelli, il Barba Tommaso e la Magna Maria, un luogo che [...] considérait comme una specie di confino »³⁴³.

« I figli del Balotta sono cinque. La maggiore è Gemmina [...] Dopo la Gemmina, il Vincenzino. Poi il Mario, la Raffaella, e ultimo Tommasino. I figli del Balotta, eccoli »³⁴⁴.

Elsa, la narratrice de *Le voci della sera*, occupe une position extradiégétique-homodiégétique, c'est-à-dire qu'elle raconte en récit premier une histoire où elle est présente. En effet, elle raconte l'histoire de sa famille et de celle de son fiancé Tommasino. Lorsque la narratrice raconte les faits arrivés à sa famille, elle prend soin de souligner son statut de témoin : « È molto educato, – disse mia madre a mio padre, quando furono soli nella loro stanza. Io, di là dalla parete, sentivo »³⁴⁵. Ce n'est que lorsqu'elle raconte l'histoire de sa belle-famille, la famille De Francisci, que l'on peut se demander si elle n'assume pas une posture hétérodiégétique. En effet, l'information semble n'être ni sélectionnée, ni porteuse de

³³⁹ *Ibid.*, p.671. « notre servante Antonia »

³⁴⁰ *Ibid.*, p.669. « la fille du général Sartotio »

³⁴¹ *Ibid.*, p.670. « la femme du docteur »

³⁴² *Ibid.*, p.674-675. « Les De Francisci sont les patrons de l'usine. Le vieux De Francisci était surnommé le vieux Balotta. [...] Il disait à sa femme, Madame Cecilia: “Quel puanteur, ma fois” [...] Le vieux Balotta éleva un jeune garçon, un parent éloigné, resté orphelin tout petit, et il lui fit faire des études, avec ses fils. Il s'appela Fausto, mais tout le monde l'appelle le Purillo. »

³⁴³ *Ibid.*, p.677. « Le vieux Balotta avait acheté pour ces deux frères, le Barba Tommaso et la Magna Maria, un lieu qu'il [...] considérait comme une espèce d'exil. »

³⁴⁴ *Ibid.*, p.688-695. « Les fils de Balotta sont cinq. L'aînée est Gemmina [...]. Après Gemmina, Vincenzino. Puis Mario, Raffaella, et Tommasino est le dernier. Voici les fils de Balotta. »

³⁴⁵ *Ibid.*, p.756. « Il est très poli – dit ma mère à mon père quand ils furent seuls dans leur chambre. Moi, de l'autre côté du mur, j'entendais. »

jugement de la part d'Elsa : « La moglie del Vincenzino si chiamava Cate »³⁴⁶ et pourtant en respectant l'ordre des naissances dans l'énumération des membres de la fratrie, le narrateur en même temps qu'il se fait le porteur d'une information précise, nous fait part de son degré de connaissance qui induit le lecteur à penser qu'Elsa est liée de très près à cette famille. Elsa se veut le témoin fidèle de ce qui s'est passé, avec une attention constante à l'ordre dans lequel cela s'est produit : « Poi, ebbero bambini. Nacque un maschio, poi una bambina, e poi ancora un maschio »³⁴⁷.

1.1.1 Gestion de l'information

Dans *Tutti i nostri ieri*, le narrateur en sait plus que les personnages. À propos de la relation qu'entretiennent Franz et Mammina, le narrateur nous informe du degré de connaissance de certains personnages :

« Intanto tutta la città mormorava sul conto di mammina e di Franz, ma Emanuele questo non lo sapeva o non dava a vedere di saperlo. Lo sapeva invece la signora Maria, e quando non c'era Emanuele si metteva a parlare di quei due sempre insieme senza vergogna. »³⁴⁸

Lorsque l'information est gérée par le biais de la parole des personnages, elle s'adresse aussi bien au personnage qu'au lecteur, c'est pourquoi elle se doit, à l'inverse des propos quotidiens, d'être concise et claire. Dans *Tutti i nostri ieri*, c'est par un dialogue au discours direct que le lecteur saisit le dédain qu'Emanuele éprouve à l'endroit de son frère Giума, lorsque ce dernier attache Anna à un arbre et la laisse jusqu'à la nuit tombée : « Allora uscì fuori Emanuele e tagliò il nodo col suo temperino, e la condusse nel bagno e le unse le braccia con la vaselina perché erano viola e spellate. Disse : -Quella carogna di moi fratello.³⁴⁹ De la même façon, les demandes d'union qui sont à la base de la famille sont restituées au discours direct : « Emanuele diceva : -Se non trovi nessuno che ti sposa, Concettina, ti sposerò io. »³⁵⁰

³⁴⁶ *Ibid.*, p.707. « La femme de Vincenzino s'appellait Cate. »

³⁴⁷ *Ibid.*, p.710. « Puis, ils eurent des enfants. Naquirent un garçon et une fille et puis encore un autre garçon. »

³⁴⁸ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Opere vol. 1, coll. op.cit., p.309. « En attendant toute la ville murmurait sur le compte de maman et de Franz, mais Emanuele ne le savait pas ou il faisait semblant de ne pas le savoir. Toutefois Madame Marie le savait, et quand Emanuele n'était pas là, elle commençait à parler de ces deux-là qui étaient toujours ensemble sans vergogne. »

³⁴⁹ *Idem.*, p.290. « Alors Emanuele sortit et coupa le nœud avec son canif et la conduisit dans la salle de bains et il lui frictionna les bras avec de la vaseline parce qu'ils étaient violets et pelés. Il dit : cette charogne mon frère! »

³⁵⁰ *Ibid.*, p.224. « Emanuele disait : si tu ne trouves personne qui veuille se marier avec toi, Concettina, moi je t'épouserai. »

La demande en mariage de Cenzo Rena à Anna se fait au discours narrativisé : « Le chiese se lo voleva sposare [...] Disse di sì, che lo voleva sposare »³⁵¹.

1.2 Physionomie des voix.

La prose romanesque de Natalia Ginzburg est un enchevêtrement de mots et de voix capable de rendre compte du passage du temps et de la tension lyrique que ce passage implique. Pour insister sur le caractère concret et absolu des mots ; mieux, pour insister sur le dire considéré dans sa dimension pragmatique, Natalia Ginzburg réduit l'emploi qu'elle avait l'habitude de faire du discours indirect libre, au profit du discours direct, ou bien du discours indirect devenant *verbum dicendi*, seuls énoncés permettant une autodéfinition des personnages. Aussi utilise-t-elle presque toujours le verbe introducteur : « disse » – « il dit », mis également parfois à l'imparfait de continuité ou de répétition, « diceva » – « il disait », et même, à la fin de *Voci della sera*, au présent de l'indicatif, « dice » – « il dit » :

« *Dice mia madre : - M'è venuto il torcicollo [...]*

Dice : - Questa nostra nuova contadina, non mi ricordo mai il nome [...]

Dice : - Non sembrano male. [...]

Dice : - Chissà se ci saranno armadi a muro? [...] »³⁵².

Dans cet extrait final, on compte une vingtaine de « dice », disposés comme les didascalies d'une pièce de théâtre. Les deux points et le tiret mettent l'accent sur les paroles par lesquelles le personnage existe. Ce procédé de reprise anaphorique du verbe introducteur revient trois fois de façon significative dans le roman ; mais c'est aussi une technique largement diffusée que l'on retrouve de façon ponctuelle à peu près chaque fois que l'auteur entend faire entendre au lecteur la voix de l'un des personnages :

« *- Si fa per fare un po' di conversazione, - disse mia madre. - Vuoi mica che stiamo qui tutta la sera a guardarci negli occhi ? Si racconta, si parla. Chi dice una cosa, chi un'altra.*

Disse : - Tommasino, vuoi che tu cucia quel bottone, lì alla manica ? Lo perderai sennò.

³⁵¹ *Ibid.*, p.417-418. « Il lui demanda si elle voulait l'épouser [...] Elle dit que oui, qu'elle voulait l'épouser. »

³⁵² Natalia Ginzburg, *Voci della sera, op.cit.*, p.779. « Ma mère dit: - J'ai attrapé un torticolis [...]

Elle dit: - Cette nouvelle paysanne, je ne me rappelle jamais son prénom [...]

Elle dit: - Ils ne semblent pas mal [...]

Elle dit: - Qui sait s'il y aura des armoires murales? [...] »

Disse : – Questo cappotto è un pochino sciupato [...]

Disse : – Non sei mica offeso se ti ho detto così ? Non sono una mamma ? »³⁵³

Dans la première occurrence du verbe introducteur, le narrateur précise l'identité du narrateur ; ensuite, on n'entend plus que la voix du personnage, scandée par les « dice » du narrateur sans lesquels nous serions en présence d'un monologue ininterrompu :

« Dice la Betta : – Un ragazzo come te, non dovrebbe mai trovarsi solo. Un ragazzo come te, tanto ricco, dovrebbe avere amici, ragazze, sempre rumore.

Dice : – Se li avessi io tanti soldi, non me ne starei qui. Andrei sempre in giro, a godere il mondo, a viaggiare. Non starei mai ferma, viaggierei sempre.

Dice : – Tanto la fabbrica te l'ha soffiata il Purillo.

Dice : – I soldi ce li hai, ma comandare, comanda lui. [...]

Dice : – Ma tanto a te non te ne importa, così non hai rogne, e i soldi, alla fine del mese, li vedi lo stesso.

Dice : – Tu sei buono, fine, gentile, e non hai muscoli per combattere col Purillo.

Dice : – Ora vado a casa mia, mi metto vicino alla stufa, che sto calda, e mi accomodo un vestito. [...] »³⁵⁴

Cette technique permet de rendre écrasant le dire d'un personnage. En effet, si l'on observe le deuxième exemple, on s'aperçoit que l'objet de la discussion est métalinguistique, car il s'agit pour la mère de défendre le bien fondé de la parole gratuite, du parler pour parler. Dans *Caro Michele*, c'est le discours indirect qui permet de rendre, au contraire, un échange

³⁵³ *Idem.*, p.756. « - C'est juste pour bavarder un peu - dit ma mère...Tu veux rester ici toute la soirée à nous regarder dans les yeux? On raconte, on parle. Qui dit une chose, qui une autre.

Elle dit: - Tommasino, veux-tu que je te couse ce bouton, là sur la manche? Sinon tu vas la perdre.

Elle dit: - Ce manteau est un peu abîmé [...]

Elle dit: - Tu ne t'es pas vexé si je t'ai parlé comme ça? Je ne suis pas une maman ? »

³⁵⁴ *Ibid.*, p.733. « Betta dit: - Un jeune comme toi ne devrait jamais se retrouver seul. Un jeune comme toi, si riche, devrait avoir des amis, des filles, toujours du bruit autour de lui.

Elle dit: - Si c'était moi à avoir autant d'argent, je ne resterais pas ici. Je flânerais toujours, en profitant du monde, en voyageant. Je ne resterais pas bloquée, je voyagerais toujours.

Elle dit: - De toute façon l'usine, Purillo te l'a piquée.

Elle dit: - l'argent est pour toi, mais question de commander c'est lui qui commande.

Elle dit: - Mais de toute façon tu t'en fiches, comme ça t'as pas d'ennuis, et l'argent, à la fin du mois, tu le touche quand même.

Elle dit: - Toi, tu es bon, fin, gentil, et tu n'as pas de muscles pour te battre avec Purillo.

Elle dit: - Maintenant je vais chez moi, je m'assoie près du poêle, comme ça je suis au chaud, et je raccommode un vêtement. [...] »

verbal très dynamique. Par exemple, lorsque Viola et sa sœur Angelica se disputent à propos de l'homosexualité de leur frère, Michel :

« "Michele non ci andrà mai" disse Viola. « Non si sposerà mai, non avrà mai una famiglia sua, Michele. E' un omosessuale.» « Te lo sogni » disse Angelica. « E' un omosessuale » disse Viola « Non l'avevi capito che lui e Osvaldo erano amanti.» « Te lo sogni » disse Angelica. Mentre diceva « te lo sogni » si accorse che invece l'aveva pensato sempre. « Michele aveva qui una ragazza e il bambino di questa ragazza probabilmente è suo » disse. « Perché è ambidestro » disse Viola. « Osvaldo ha una figlia » disse Angelica « è anche lui ambidestro? » « Ambidestro » disse Viola. »³⁵⁵

Le discours indirect non seulement permet de faire accoucher cette vérité de façon relativement réaliste, en reproduisant la vitalité du dialogue ; mais surtout, il permet d'observer le décalage entre la pensée d'Angelica et ses paroles. En effet, alors que l'intuition de l'homosexualité de son frère la saisit, elle s'obstine encore à la nier, en évoquant l'argument de la famille ; argument pulvérisé par Viola qui affirme que son frère est « ambidextre ». Evidemment, Viola se trompe d'adjectif. Sa pudeur lui interdit-elle d'employer l'adjectif « bisexuel » ? Cette substitution d'un adjectif par un autre n'est-elle pas une convention tacite de bienséance ? Faut-il y voir une métaphore de l'amour comme écriture, si en effet l'on entend par ambidextre se servir des deux mains avec une égale facilité notamment pour écrire ? Selon Franco Pappalardo La Rosa, « il raffinato uso del discorso indiretto libero, come nelle straordinarie pagine in cui Angelica rievoca l'ultimo incontro con il padre »³⁵⁶ permet d'entrevoir la main de l'auteur qui, pareille à celle de Dieu, meut les personnages, provoque leurs rencontres et leurs discussions.

La dimension orale des mots est mise en avant, notamment lorsqu'elle permet d'identifier tel ou tel personnage. C'est pourquoi les niveaux de langue se mélangent, et l'italien le plus substantiellement dialectal côtoie le style soutenu d'un langage littéraire parfois même oratoire. En effet, il ne faut pas perdre de vue que tous les auteurs italiens se confrontent à cette nécessité d'intégrer à la langue italienne officielle et interrégionale, cette lympe vitale que sont les dialectes.

³⁵⁵ Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, op.cit., p.102. « Michele n'y ira jamais » dit Viola. « Il ne se mariera jamais, il n'aura jamais une famille à lui, Michele. Il est un homosexuel. » « Tu rêves » dit Angelica. « Il est un homosexuel » dit Viola. « Tu n'avais pas compris que lui et Osvaldo étaient amants. » « Tu rêves » dit Angelica. Pendant qu'elle disait « tu rêves » elle s'aperçut que au contraire elle l'avait toujours pensé. « Michele avait ici une fille et probablement l'enfant de cette fille est le sien » dit. « Parce que il est ambidextre » dit Viola. « Osvaldo a un fille » dit Angelica « Est-il aussi ambidextre? » « Ambidextre » dit Viola.

³⁵⁶ Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.86. « l'emploi raffiné du discours indirect libre, comme dans les pages extraordinaires où Angelica évoque la dernière rencontre avec son père. »

Les dispositions psychologiques des personnages sont donc rendues, certes par leur langage, mais aussi par des constantes rhétoriques dont la plus fréquente, selon Giorgio Bertone³⁵⁷, est la syllepse, c'est-à-dire la connexion entre deux champs sémantiques et idéologiques de deux niveaux différents, généralement l'un plus bas que l'autre :

« *In assoluto e relativamente la figura più frequente mi pare quella esemplificata dal tipo : « Credeva che Danilo venisse in casa per dare fastidio a Concettina e per mangiare il formaggio ». Nelle pagine della Ginzburg le cose paiono venirci incontro sempre a due a due. Chiameremo sillessi questa connessione tra due campi semantici [...] Anche un'intero brano può essere sillettico [...] »³⁵⁸.*

Un extrait entier peut donc être sylleptique, comme par exemple l'incipit de *Lessico familiare* qui réunit deux sphères sémantiques différentes autour des deux termes employés par le père de la narratrice « sbrodeghezzi e potacci » :

« *Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava : - Non leccate i piatti ! Non fate sbrodeghezzi ! non fate potacci ! Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni che non poteva soffrire ».*³⁵⁹

Selon Giorgio Bertone, Natalia Ginzburg est à la recherche d'une physionomie des voix qui se dessine grâce à la circulation et la répétition des mots dans les dialogues ; ainsi « *la sua opera omnia* pare una gigantesca *annomiatio* del verbo dire » – « *son opera omnia* semble une gigantesque *annonimatio* du verbe dire ». En effet, la conscience de la réalité est le fruit, selon Natalia Ginzburg, de l'abondance et de la prolifération des voix des autres. Au niveau de la narration, l'auteur se retrouve face à une interrogation phénoménologique majeure, à savoir que la réalité d'autrui, et en particulier la réalité de sa voix, pourrait bien conditionner le rapport au monde des personnages. Dans un article des *Piccole virtù*, intitulé *I rapporti umani*, Natalia Ginzburg, se demande, dans la lignée de Jean-Paul Sartre ou de Maurice Merleau-Ponty, ce que sont les autres pour l'individu qui dit « je », quelle est leur identité et comment ils affectent notre perception du réel :

³⁵⁷ Giorgio Bertone, *Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli *op.cit.*, p.122.

³⁵⁸ *Idem.*, p.125. « En absolu et de façon relative, il me semble que la figure de style la plus fréquente soit celle représentée par l'exemple: « Il croyait que Danilo venait dans la maison pour embêter Concettina et pour manger le fromage ». Dans les pages de Ginzburg les choses semblent se montrer toujours par deux. Nous appellerons syllepse cette connexion entre deux champs sémantiques [...] Même un passage entier peut être sylleptique [...] ».

³⁵⁹ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.5. « Si nous trompions le pain dans la sauce, il criait: - Ne léchez pas les assiettes! Ne faites pas des saletés! Trêve de gabegie! Saletés et gabegie s'appliquaient aussi, pour mon père, aux tableaux modernes, qu'il ne supportait pas. »

« Chi sono gli altri e chi siamo noi ? ci chiediamo. Restiamo a volte tutto un pomeriggio soli nella nostra stanza, a pensare ; con un vago senso di vertigine, ci chiediamo se gli altri esistono veramente, o se siamo noi che li inventiamo. Ci diciamo che forse, in nostra assenza, tutti gli altri cessano di esistere, scompaiono in un soffio : e miracolosamente risorgono, scaturiti d'un tratto dalla terra, non appena guardiamo. Non ci potrà succedere forse che un giorno, voltandoci d'improvviso, non troveremo niente, nessuno, sporgeremo la testa sul vuoto ? »³⁶⁰

Giorgio Bertone, dans son article *Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino*, fait l'hypothèse que cette image poétique qui consiste à se retourner sur soi-même à l'improviste et à ne plus trouver rien ni personne, ait été inspirée par le poème « Forse un mattino andando » d'Eugenio Montale, poète dont d'ailleurs Anna et Giума dans *Tutti i nostri ieri* lisent ensemble à plusieurs reprises les vers :

« Ma sarà troppo tardi, ed io me ne andrò zitto/ Tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto/ [...] il nulla alla mie spalle, il vuoto dietro di me. »³⁶¹

Natalia Ginzburg met sur pied une théorie de la connaissance selon laquelle la perception du monde est réglée par la réalité dialogique des hommes ; ainsi lorsque les personnages se retournent, ce n'est pas le néant du monde qu'ils perçoivent, mais l'absence des autres et de leurs voix, c'est-à-dire une réalité quotidienne qui n'a plus de raison d'être, car la conscience se compose simultanément des propres mots du sujet et de ceux des autres. Le plus souvent, la voix des autres se manifeste aux jeunes personnages de Natalia Ginzburg – souvent des adolescents – sous la forme de jugements tranchants qu'il s'agit d'intégrer, puisqu'il faut, dit Natalia Ginzburg « imparare a muoverci nello sguardo degli altri » – « apprendre à se mouvoir dans le regard des autres. » Cela demande un effort d'acceptation qui conduit le personnage à s'interroger sur la nature de l'autre.

« Ama il prossimo tuo come te stesso, ha detto Dio. A noi questo sembra assurdo : Dio ha detto una cosa assurda, ha imposto agli uomini una cosa che è impossibile attuare. Come amare il nostro

³⁶⁰ « Qui sont les autres et qui sommes-nous ? se demande-t-on. Des fois nous restons seuls tout l'après midi dans notre chambre à réfléchir ; avec un sens vague de vertige, nous nous demandons si les autres existent vraiment, ou si c'est nous qui les inventons. On se dit que peut-être, pendant notre absence, tous les autres cessent d'exister, disparaissent en un souffle : et miraculeusement réapparaissent d'emblée de la terre, dès que nous les regardons. Arrivera-t-il peut être qu'un jour, nous tournant à l'improviste, nous ne trouverons rien, personne, en penchant la tête sur le vide ? »

³⁶¹ « Mais ce sera trop tard, et je m'en irai en silence / Parmi les hommes qui ne se tournent pas, avec mon secret / [...] le néant derrière mes épaules, le vide derrière moi. »

*prossimo, che ci disprezza e non si lascia amare ? [...] Come amare il nostro prossimo, che non c'è forse ed è solo una folla di ombre ».*³⁶²

Les citations de l'énoncé d'autrui dans le discours direct peuvent être signalées graphiquement par les guillemets ou l'italique qui manifestent visuellement l'irruption d'une seconde voix dans l'énoncé du narrateur. Il s'agit d'un cas de polyphonie car la parole appartient simultanément à plusieurs parlants, qui se l'approprient et la personnalisent en la prononçant chacun avec un accent particulier et dans une situation d'énonciation différente de l'originale :

*« Quando la responsabilità degli atti illocutivi che compaiono in un discorso sia attribuita a un enunciato diverso da L, Ducrot propone che si parli, con un termine usato da Michail Bachtin, di « polifonia » o « pluralità di voci » [...]. Il corsivo [...], il corsivo virgolettato [...], la spaziatura, le virgolette semplici o doppie sono i segnali espliciti coi quali si autorizza alla lettura polifonica ; sono gli indicatori materiali dello « scarico di responsabilità » da parte di L riguardo alla parola d'altri ».*³⁶³

Michaïl Bakhtine affirme cependant que l'insertion d'un énoncé second – appartenant à un autre personnage – dans un énoncé premier a quelque chose d'« irrationnel du point de vue de la langue comme système ». À l'oral, c'est l'intonation qui signale « l'alternance des sujets du discours transférée à l'intérieur de l'énonciation. »³⁶⁴ Le personnage auteur d'un discours rapporté englobe dans son propre discours l'énoncé original – porteur de sens – d'un autre personnage dont il reproduit la forme linguistique pure. Ainsi, un personnage qui en cite un autre peut imiter un tic linguistique, une façon de parler particulière ou encore un certain type de prononciation :

« [La Frances] Parlava d'una sua cognata ch'era in Argentina, la moglie dello zio Mauro, e diceva, rifacendole il verso :

³⁶² Natalia Ginzburg, « I rapporti umani », *Le piccole virtù, op.cit.*, p.866. « Aime ton prochain comme toi même, a dit Dieu. À nous, ça nous semble absurde: Dieu a dit une chose absurde, il a imposé aux hommes une chose qui est impossible à appliquer. Comment aimer notre prochain, qui nous méprise et ne se laisse pas aimer? [...] Comment aimer notre prochain; qu'il n'est peut-être pas là et qu'il est seulement une foule d'ombres? »

³⁶³ Bice Mortasa Garavelli, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985, p.57, dove con L l'autrice indica il soggetto dell'enunciazione, mentre chiama L1 l'individuo di cui si riportano le parole. L désigne pour l'auteur le sujet de l'énonciation, tandis que L1 désigne l'individu dont les paroles sont rapportées. « Quand la responsabilité des actes illocutoires qui apparaissent dans un discours est attribuée à une énonciation différente de L, Ducrot propose qu'on parle, avec un terme emprunté par Mikhaïl Bakhtine, de "polyphonie" ou de "pluralité de voix" [...] l'italique [...], l'italique entre guillemets [...], l'espace, les guillemets simples ou doubles sont les signes explicites avec lesquels on autorise la lecture polyphonique; ce sont les indicateurs matériels du "déchargement de responsabilité" de la part de L envers la parole des autres.»

³⁶⁴ « L'alternanza dei soggetti del discorso trasferita all'interno di un'enunciazione », Michail Bachtin, *Il problema dei generi del discorso*, in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 282.

– *Commo no!*

Mio padre le diceva :

– *Si ricorda quando da giovani andavamo in gita con la Paola Carrara, e la Paola Carrara i crepacci li chiamava “Quelle buche dove ci si casca dentro” ?*

E mia madre diceva :

– *E ti ricordi quando Lucio era piccolo, e gli avevamo spiegato che in gita non bisogna mai dire d’aver sete, e lui diceva : “Ho sete ma non lo dico” ?*

E la Frances diceva :

– *Commo no ! »*³⁶⁵

Ailleurs, les guillemets à l’intérieur du discours direct servent moins à isoler le discours d’autrui, qu’à souligner la particularité d’un terme propre au répertoire du personnage dont le narrateur reproduit l’énoncé. Ceci confirme le caractère représentatif du discours direct qui appelle une intervention de la part du narrateur qui peut choisir de montrer ou non sa divergence d’avec les paroles d’autrui. Par exemple, le père de la narratrice invective son fils Alberto: « – un tuo amico ! Mascalzone che non sei altro ! È il “tocco” passato ! »³⁶⁶ ; la mère de la narratrice promet à sa fille : « – Se sei buona ti porto al cinematografo. Vediamo se c’è un film “adattato” per te »³⁶⁷ ; ou bien elle s’exclame toute seule : « – Ma guarda che brutta “vegia” che sono diventata »³⁶⁸. Le mot « vegia », issu du dialecte milanais est mis entre guillemets par la narratrice pour souligner la particularité linguistique de sa mère qui consiste à intégrer à l’italien neutre des termes dialectaux. Les guillemets deviennent un indice, une trace du *lessico familiare*. Nous le verrons dans la troisième partie.

³⁶⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare, op.cit.*, p.1021. « [Frances] parlait d’une de ses belles-soeurs qui vivait en Argentine, la femme de l’oncle Mauro, et disait, en la singeant:

- Mais bien sûr!

Mon père lui disait:

- Vous vous rappelez quand nous étions jeunes et nous allions en excursion avec Paola Carrara, et Paola Carrara appelait les crevasses “Ces trucs où on tombe dedans” ?

Et ma mère disait:

- Et tu te rappelles quand Lucio était petit, et nous lui avions expliqué que pendant l’excursion il ne faut jamais dire qu’on a soif, et il disait: “J’ai soif mais je ne le dis pas” ?

Et Frances disait:

- Mais bien sûr! »

³⁶⁶ *Idem.*, p.962. « Un de tes amis ! Idiot que tu es ! c’est une touche du passé ! »

³⁶⁷ *Ibid.*, p.972. « Si tu es sage, je t’amène au cinématographe. Nous verrons s’il y a une film fait pour toi. »

³⁶⁸ *Ibid.*, p.1041. « Mais regarde qu’elle vieille “mémé” je suis devenue. »

En alternative à la forme directe, le narrateur peut paraphraser l'énoncé des personnages au discours indirect. Dans ce cas, la physionomie linguistique du personnage se confond avec celle du narrateur qui ne reproduit plus littéralement le discours d'autrui. L'idiolecte d'un personnage particulier est absorbé par le narrateur et intégré à l'idiolecte de ce dernier, qui peut toutefois recourir aux guillemets s'il souhaite rétablir les frontières entre sa propre voix et celle du personnage. Des exemples de ce type de discours indirect sont nombreux dans *Lessico familiare* :

« [Terni] *Di ogni donna che vedeva, diceva che aveva « un viso interessante »*³⁶⁹

[...] [Il padre] [...] *quando ci sentiva declamare insieme a mia madre, si arrabbiava e diceva che facevamo « il teatrino »*³⁷⁰

[...] [Mario alla Paola] [...] *disse che sembrava, con quel vestito, « la moglie d'un prefetto »*.³⁷¹

Par ailleurs, Natalia Ginzburg, en tant que narratrice, a recours à ce que Doritt Cohn appelle, dans *La transparence intérieure*, le « monologue narrativisé », c'est-à-dire qu'elle entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage. En effet, cette technique, selon Doritt Cohn, « fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur »³⁷² ; c'est ce qu'illustre le passage suivant issu de *Tutti i nostri ieri*, lorsque Anna annonce à Giума qu'elle est enceinte :

« *Lei gli chiese se non potevano dirlo a Emanuele, che spiegasse cosa bisognava fare. Giума allora fu preso dalla rabbia, che sciocchezze diceva, guai se si lasciava scappare una parola con Emanuele o con qualcun altro, a Emanuele aveva pensato di dirlo, a Emanuele, proprio.* »³⁷³

Ou encore, lorsque Anna et Giustino demandent à la femme de Danilo si elle n'a pas des nouvelles de leur frère Ippolito, sa réponse est rendue ainsi : « *Aspettarono un poco sulla porta e venne fuori la moglie di Danilo che andava alla fonderia, no, da loro Ippolito non era venuto.* »³⁷⁴

³⁶⁹ *Ibid.*, p.913. « [Terni] À chaque fois qu'il voyait une femme, il disait qu'elle avait "un visage intéressant" . »

³⁷⁰ *Ibid.*, p.925. [...] [Le père] [...] quand il nous écoutait déclamer avec ma mère, il se fâchait et il disait que nous jouions "la comédie" . »

³⁷¹ *Ibid.*, p.1012. « [...] [Mario à Paola] [...] dit qu'elle semblait, avec ces habits, "la femme d'un préfet" . »

³⁷² Doritt Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, éd. du Seuil, collection Poétique, 1981, p.129.

³⁷³ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Opere vol. 1, *op.cit.*, p.391. « Elle lui demanda s'ils ne pouvaient pas le dire à Emanuele, qu'il explique ce qu'il fallait faire. Alors Giума se mit en colère, quelles bêtises disait-elles, gare à elle si elle se laissait échapper un mot avec Emanuele ou avec quelqu'un d'autre, elle avait pensé de le dire à Emanuele, à Emanuele en personne. »

³⁷⁴ *Idem.*, p.398. « Ils attendirent un peu à la porte et la femme de Danilo sortit pour aller à la fonderie ; non, Ippolito n'était pas venu chez eux. »

Il arrive même que l'énoncé d'un personnage, circonscrit par les guillemets, fasse irruption dans le discours indirect du narrateur sans tenir compte de la syntaxe propre à la structure propositionnelle d'ordinaire mise en œuvre dans les constructions grammaticales de ce type. Par exemple, les formes verbales et pronominales de la deuxième personne du singulier – propres au discours direct – sont maintenues dans cette forme hybride dont Valeria Barani nous dit qu'elle conserve « l'immediatazza del parlato »³⁷⁵ :

« *Se i Lopez fossero più ricchi o più poveri di noi, non si sapeva bene : mia madre diceva che erano molto più ricchi ; ma mio padre diceva di no, che erano come noi senza tanti soldi, soltanto la Frances "sapeva più fare", e non era "mica un impiastro come siete voi altri"* »³⁷⁶.

Il s'agit là, évidemment, d'un cas de discours indirect libre. Un autre type de polyphonie très diffusée dans *Lessico familiare* se manifeste lorsque la parole d'un personnage intègre le discours du narrateur. La narratrice, en effet, emprunte souvent des mots issus du vocabulaire de ses personnages, et les signale, le plus souvent, comme nous l'avons déjà observé, grâce aux guillemets :

« [...] *guardavamo con invidia « i negri » che andavan su leggeri in scarpette da tennis, o sedevano a mangiar la panna ai tavolini degli chalet* ».³⁷⁷

« [...] *Al mattino l'Adela si alzava presto, per fare i conti col fattore, o per dipingere; oppure se ne andava sui prati « a erborizzare », piccola, magra, col naso puntuto, col suo cappello di paglia.* »³⁷⁸

Enfin, il arrive que la narratrice, en tant qu'elle appartient au groupe familial dont elle partage inévitablement le lexique, accueille dans son discours les expressions caractéristiques de sa famille. Nous explorerons davantage cette piste dans la troisième et dernière partie. Pour l'heure, il est tout de même opportun de signaler l'importance narrative d'un tel procédé que l'on retrouve dans les exemples suivants :

³⁷⁵ Valeria Barani, *Il "latino" polifonico della famiglia Levi nel "Lessico familiare" di Natalia Ginzburg*, in "Otto-Novecento", n°6, novembre-décembre, 1990, p.153 « l'immédiateté du parler. »

³⁷⁶ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare, op.cit.*, p.912. « Si les Lopez étaient plus riches ou plus pauvres que nous, ce n'était pas clair: Ma mère disait que nous étions beaucoup plus riches; mais mon père disait que non, qu'ils étaient comme nous sans trop d'argent, seulement Frances "savait faire mieux", et elle n'était pas "une casse-pieds comme vous autres". »

³⁷⁷ *Idem.*, p.902. « [...] nous observions avec envie les "nègres" qui bondissaient légers en chaussures de tennis, ou restaient assis aux petites tables des chalets en train de manger la crème fouettée. »

³⁷⁸ *Ibid.*, p.946. « [...] Le matin Adela se levait tôt, pour faire les comptes avec le fermier, ou pour peindre; ou elle s'en allait sur dans les prés "à herboriser", petite, maigre, le nez pointu, avec son chapeau en paille.»

« Quando s'avvicinava l'ora di cena, dal suo studio, mio padre urlava a gran voce : – Lidia ! Lidia ! Sono andate via tutte quelle babe ? – Allora si vedeva l'ultima baba, sgomentata, scivolare nel corridoio e sgusciare via dalla porta.³⁷⁹

[...]

E mia madre diceva : – Ma no Beppino! Era una baslettona!

Sporgeva in fuori il mento e il labbro di sotto, per mostrare che gran basletta che aveva quella Regina ». ³⁸⁰

[...]

Le barzellette si chiamavano, in casa nostra, “scherzettini”, e noi provavamo, a raccontarne e a sentirne, il più grande piacere. Ma mio padre s'arrabbiava. Tra gli scherzettini, lui tollerava soltanto quelli antifascisti; e poi certi scherzettini della sua epoca. »³⁸¹

Dans ce dernier exemple, le terme « scherzettini » est d'abord mis entre guillemets parce qu'il appartient au *lessico familiare* de la famille de la narratrice, mais lorsqu'il revient à distance de quelques lignes, il n'est plus nécessaire de l'isoler du reste du discours de la narratrice qui imperceptiblement le fait sien en lui ôtant les guillemets. Juste avant, le terme « basletta » n'est même pas signalé comme dialectal ; la narratrice l'a tellement incorporé qu'il s'amalgame totalement à son discours.

Intérioriser les mots d'autrui est donc une nécessité ontologique. D'un point de vue narratif, les rapports intérieurs entre le « je » et l'autre renvoient, selon Bakhtine, aux rapports esthétiques qu'entretient l'auteur avec ses héros. Il est donc temps d'observer à présent comment les rapports intersubjectifs conditionnent la perception de la réalité quotidienne des personnages.

1.2.1 Dialogisme

Le rapport entre l'instance narrative et la voix des personnages, nœud fondamental de la production ginzburghienne, est particulièrement sollicité dans une œuvre comme *Lessico familiare* qui se veut autobiographique. C'est pourquoi, il est intéressant d'étudier les

³⁷⁹ *Ibid.*, p.911. « Quand l'heure du dîner s'approchait, mon père criait à pleine voix depuis son bureau: - Lidia! Lidia! Elles sont parties toutes ces ballotes? - Alors on voyait la dernière ballote, effarée, glisser dans le couloir et s'éclipser par la porte. »

³⁸⁰ *Ibid.*, p.950 Et ma mère disait: - Mais non Beppino! C'était une guenon ! Elle tendait en avant le menton et la lèvre du bas, pour montrer quelle grande galoche avait cette Regina »

³⁸¹ *Ibid.*, p.929. Les blagues s'appelaient, chez nous, “petites plaisanteries ”, et nous éprouvions le plus grand plaisir à en raconter et à en écouter. Mais mon père se fâchait. Parmi les petites plaisanteries, il tolérait seulement celles antifascistes, et puis certaines petites plaisanteries de son époque.»

différentes stratégies narratives mises en œuvre pour établir ce rapport entre le « je » narrant et les autres.

Selon Giorgio Bertone, « Natalia Ginzburg sembra realizzare nella sua narrativa delle parole riferite, almeno la sostanza dello statuto antropologico di Bachtin »³⁸² ; en effet, la vie, le monde, la réalité quotidienne sont pour Natalia Ginzburg étroitement liés aux valeurs de la communauté des autres. Ainsi, le récit d'une existence individuelle est lié au récit de la collectivité. Bakhtine écrit d'ailleurs :

« Una parte notevole della mia biografia viene conosciuta da me attraverso le parole altrui delle persone a me vicine e nella loro tonalità emotiva : la mia nascita, le mie origini, gli eventi della vita familiare [...] Tutti questi momenti sono necessari per ricostruire un quadro in qualche misura comprensibile e coerente della mia vita e del mondo di questa vita [...] Senza questi racconti degli altri la mia vita non soltanto sarebbe incompleta e oscura nel suo contenuto, ma resterebbe anche intenzionalmente disparata, priva dei valori che assicurano l'unità biografica. »³⁸³

Il s'agit de définir les héros non seulement à travers le lexique qu'ils emploient et leur tonalité expressive, mais aussi à travers ce que les autres disent d'eux ; mieux, à travers le dire des autres en eux, auquel ils accèdent lorsqu'ils réalisent l'idéal utopique qui consiste à parler de soi à la troisième personne, c'est-à-dire à s'entendre soi-même parler le langage des autres. C'est ce que le narrateur de *Lessico familiare* explique dans l'incipit :

« Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero : e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase : [...] Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. »³⁸⁴

³⁸² Giorgio Bertone, *Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.127. « Natalia Ginzburg semble réaliser dans sa prose de paroles rapportées, pour le moins la substance du statut anthropologique de Bakhtine. »

³⁸³ « Une part considérable de ma biographie est connue de moi-même grâce aux paroles des personnes proches de moi et dans leur tonalité émotive: ma naissance, mes origines, les événements de la vie familiale [...] Tous ces moments sont nécessaires pour reconstruire un cadre en quelque sorte compréhensible et cohérent de ma vie et du monde de cette vie [...] Sans ces récits des autres, ma vie ne serait pas seulement incomplète et obscure dans son contenu, mais elle serait aussi intentionnellement disparate, dépourvue des valeurs qui assurent l'unité biographique.»

³⁸⁴ « Nous sommes cinq frères. Nous habitons dans des villes différentes, certains parmi nous sont à l'étranger: et on ne s'écrit pas souvent. Quand on se croise, nous pouvons être, l'un envers l'autre, indifférents ou distracts. Mais il suffit, entre nous, d'une parole. Il suffit d'une parole, d'une phrase : [...] Une de ces phrases ou paroles, nous ferait reconnaître l'un en face de l'autre, nous les frères, dans le noir d'une grotte, parmi des millions de personnes.»

Après avoir longtemps écrit à la première personne, Natalia Ginzburg s'aperçoit que la troisième personne est plus à même de représenter l'union intime du sujet et des autres. D'ailleurs, d'un point de vue critique, elle expose ses conceptions dans un article consacré au roman *La Storia* d'Elsa Morante :

« *La Storia* è un romanzo scritto per gli altri. Ora da moltissimi anni, l'idea d'un romanzo scritto per gli altri sembrava volata via dalla terra. L'idea degli altri [...] è un'idea che genera angoscia, perché gli altri appaiono irraggiungibili.[...]

La Storia è un romanzo scritto in terza persona. Un romanziere oggi, della terza persona, ha paura come di una tigre. Egli sa che nella terza persona, nell'egli, si nasconde ogni specie di pericolo. »³⁸⁵

L'écrivain dispose de plusieurs techniques pour faire parler ses personnages : le discours direct est le plus immédiat et semble reproduire le discours rapporté avec fidélité, en délimitant graphiquement la voix du narrateur de la voix du personnage. Cependant, bien qu'étant une forme de représentation citationnelle, fortement mimétique, le discours direct reste une représentation du dire d'autrui dans une situation d'énonciation différente de l'originale. Ainsi, l'énoncé du personnage n'est pas autonome mais est inclus dans celui du narrateur. Dans *Lessico familiare*, le discours direct reproduit mimétiquement les différentes « parlures » des personnages — ce qui fait l'originalité du roman — qui perdraient sans doute de leur intensité si elles étaient paraphrasées au discours indirect. Puisque le dialogue est une interaction entre parlants, l'un structure son intervention par rapport à celle de l'autre, en renverse la signification, en conteste la portée. Il s'agit de ce que Bakhtine appelle une parole *dialogique*, porteuse des intentions du personnage qui la produit, à laquelle se superposent les différentes intentions de tous ceux qui la reprennent dans leur propre discours. Le roman *Le voci della sera* repose sur cette technique de reprise du discours d'autrui de la part des personnages *in praesentia* :

« - Ho a casa, - disse il Tommasino, - delle pastiglie alla penicillina, per il mal di gola. Domani gliele porto, se crede.

- Ah alla penicillina ? - disse mia madre. - lo sono un po' contraria alla penicillina, per dirti la verità. Forse perché so che è fatta di muffa. Curano la gente con la muffa ora, è strano.

³⁸⁵ Natalia Ginzburg, « Appunti sulla "Storia" », in *Vita immaginaria, op.cit.*, p.579-581. « *La Storia* est un roman écrit pour les autres. Depuis plusieurs années, l'idée d'un roman écrit pour les autres semblait disparue de la terre. L'idée des autres [...] est une idée qui produit de l'angoisse, parce que les autres apparaissent inaccessibles. [...] *La Storia* est un roman écrit à la troisième personne. Un romancier aujourd'hui a peur de la troisième personne comme d'un tigre. Il sait que dans la troisième personne, dans le "il", se cache toute sorte de danger.

- Disse : -Perché non vieni a cena, domani ? Portami quelle pastiglie, le proverò, forse mi fanno bene. »³⁸⁶

Le discours direct n'est jamais exploité dans de longs dialogues fortement coordonnés et articulés, mais dans le cadre d'un court échange d'invectives, de boutades, d'exclamations et d'apostrophes. Il a été dit plus haut que le *verbum dicendi* le plus utilisé par Natalia Ginzburg est le verbe « dire » aux temps de l'imparfait et du passé simple. Ajoutons simplement que l'on relève exceptionnellement les occurrences suivantes : « tuonare », « gridare » et « urlare », ce qui rapproche Natalia Ginzburg de Marguerite Duras. En effet, les personnages de Marguerite Duras sont, comme nous l'avons dit, caractérisés par leurs cris.

Lessico familiare offre un exemple de microdialogue au cours duquel les paroles d'un premier personnage sont reprises dans le discours d'un deuxième personnage ; il s'agit d'un échange entre la mère de la narratrice et madame Donati dans lequel les réponses de la première sont construites en fonction des questions inquisitoriales de l'interlocutrice :

« - Ma tu, - diceva la signora Donati a mia madre, - tu non senti i colori ? - Sì, - diceva mia madre, - mi pare che sento i colori. - E i volumi, - continuava la signora Donati, - i volumi li senti ? - No. Non sento i volumi, - rispondeva mia madre. - Non senti i volumi ? - No. - Ma i colori ! I colori li senti ! »³⁸⁷

Il y a un article, dans *Mai devi domandami*, intitulé *Sul credere e non credere in Dio*, dans lequel Natalia Ginzburg a tellement intégré la gnoséologie selon laquelle la voix de l'autre participe de la représentation du monde que chaque sujet conçoit dans l'intimité de sa conscience, que même la mort, l'au-delà, sont pensés comme l'accueil définitif des voix des autres en-soi :

³⁸⁶ Natalia Ginzburg, *Voci della sera*, *op.cit.*, p.750. « - J'ai chez moi - dit Tommasino - des pastilles à la pénicilline, pour les maux de gorge. Demain je les lui amène, s'il veut.

- Ah, à la pénicilline ? - dit ma mère - Je suis un peu contraire à la pénicilline, à vrai dire. Peut-être parce que je sais qu'elle est faite de moisissure. Ils soignent les gens avec la moisissure maintenant, c'est bizarre.

- Elle dit : - Pourquoi ne viens-tu pas pour le dîner, demain ? Amène-moi ces pastilles, je les essayerai, peut-être qu'elles me feront du bien. »

³⁸⁷ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.990. « - Mais toi, disait Madame Donati à ma mère, tu ne sens pas les couleurs ? - Oui, disait ma mère, il me semble que je sens les couleurs. - Et les volumes, continuait Madame Donati, tu sens les volumes ? - Non. Je ne sens pas les volumes, répondait ma mère - Tu ne sens pas les volumes ? - Non. - Mais les couleurs ! Tu les sens les couleurs ! »

« È da escludere che chi crede abbia le idee chiare, a proposito della morte. Egli non sa con chiarezza cosa vuole. Quello che più desidera, è di poter stare con le persone che ha amato nella sua vita ; pensa che esser lo accoglieranno là con i volti, le voci, i gesti che avevano in vita. »³⁸⁸

Puisque, d'une part, les personnages – vivants ou morts – sont caractérisés par le lexique qu'ils emploient, et non pas tant par les descriptions que le narrateur fait d'eux ; et que, d'autre part, la voix d'autrui qui participe de leur être et qu'ils citent abondamment, les définit sur un plan narratif, Natalia Ginzburg se doit de refuser le principe de Bakhtine selon lequel « io, come protagonista principale della mia vita, sia di quella reale che di quella immaginaria, vivo me stesso su un piano che, per principio, è diverso da quello di tutti gli altri protagonisti della mia vita e della mia fantasia » – « Comme protagoniste principal de ma vie, réelle ou imaginaire, je me vis moi même sur un plan qui, par principe, est différent de celui de tous les personnages de ma vie et de mon imagination. »

Le « je » et le « tu » n'agissent pas sur deux plans séparés et différents. C'est d'ailleurs pour cela que Natalia Ginzburg se méfie de l'artificialité du « tu », et même du *lector in fabula*. Le monde et les actions humaines se fixent dans des stéréotypes verbaux et les échanges dialogiques n'ont plus de signification aucune.

Dans une lettre, datée du 12 mai 1961, Italo Calvino écrit à Natalia Ginzburg, qui vient à peine de publier *Le voci della sera*, qu'il considère la conduite narrative de ce roman comme un véritable modèle de rigueur. Il souligne en particulier les qualités du dialogue, terme générique qui désigne l'ensemble des interactions entre les personnages :

« Tutta la storia del fidanzamento, e quell'addio così raccontato bene, tutto il morire della cosa, solo attraverso le battute del dialogo, senza mai una battuta d'introspezione o commento psicologico. Un modello di condotta narrativa, di un rigore perfetta. »³⁸⁹

Le roman s'ouvre en effet sur un dialogue, et d'entrée de jeu on comprend que ce dialogue obéit, comme dit Murat, à « une double logique », étant en effet, d'une part une conversation, un « dilogue » entre une mère et sa fille – « dilogue » dans lequel cependant la

³⁸⁸ Natalia Ginzburg, « Sul credere e non credere in Dio », in *Mai devi domandarmi*, *op.cit.*, p.169. « Il faut exclure que le croyant ait les idées claires à propos de la mort. Il ne sait pas clairement ce qu'il veut. Ce qu'il désire le plus c'est de pouvoir être avec les personnes qu'il a aimé dans sa vie; il pense qu'elles l'accueilleront là avec les visages, les voix, les gestes qu'elles avaient quand elles étaient en vie. »

³⁸⁹ Italo Calvino, *Lettere editoriali*, riunite da Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991. « Toute l'histoire des fiançailles, et cet adieu si bien raconté seulement à travers les répliques du dialogue, la mort de toute chose, sans jamais un mot d'introspection ou un commentaire psychologique. Un modèle de conduite narrative, d'une rigueur parfaite. »

filles, qui est aussi la narratrice, n'intervient presque pas et qui, par conséquent, devient une sorte de monologue de la mère – ; et d'autre part, un fragment narratif, capable de transmettre des informations. La scène, unité englobante du dialogue, est la suivante : une mère et sa fille reviennent d'une visite chez le médecin, sur le chemin du retour, elles croisent successivement le général Sartorio et son fils qui porte un saladier dans ses bras. La mère déduit qu'ils se rendent à une fête à laquelle sa fille n'a pas été invitée. Au début de l'échange, l'acte de langage de la mère ne produit pas d'effet perlocutoire sur sa fille déchiffrable en termes d'actions ou de pensées, aussi la mère perd-elle patience et finit par s'écrier : « Ma possibile che non si possa avere da te, qualche volta, il miracolo d'una parola ? » – « Mais est-ce possible qu'on ne puisse obtenir de toi, de temps en temps, le miracle d'une parole ? ». Voici un extrait de l'incipit de *Le voci della sera*, et en particulier du dialogue qui précède cette intervention de la mère :

« Avevo accompagnato mia madre dal dottore ; e tornavamo a casa [...] »

Disse mia madre : – Sento come un nocciolo nella gola. Se inghiotto, mi duole.

Disse : Generale, buonasera.

Il generale Sartorio era passato accanto da noi [...]

Mia madre disse : – Che bella capigliatura ancora, a quell'età !

Disse : – Hai visto com'è diventato brutto il cane ? – Ora sento in gola come un sapore d'aceto.

E quel nodo, sempre, che mi duole. »³⁹⁰

Des trois possibilités du code romanesque pour restituer les échanges verbaux, Natalia Ginzburg, dans ce dialogue, choisit de reproduire au plus près ce qui se dit dans la vie, c'est-à-dire de produire une confusion mimétique grâce à un « effet de réel ». Bien entendu, l'idée d'un dialogue littéraire qui serait en rapport mimétique avec les conversations réelles a été réfutée depuis longtemps ; d'ailleurs, bien que la mère parle de ses maux de gorge, et se plaise aux commérages, la scène semble à la limite de l'absurde. Lorsque la narratrice, la fille,

³⁹⁰ Natalia Ginzburg, *Voci della sera*, op.cit., p.669. « J'avais accompagné ma mère chez le médecin; et nous rentrions chez nous [...]

Ma mère dit: - C'est comme si j'avais un noyau dans la gorge. Si j'avale, ça me fait mal.

Elle dit: - Bonsoir général.

Le général Sartorio était passé à côté de nous [...]

Ma mère dit: - Quelle jolie chevelure, à son âge! -

Elle dit: - T'as vu comme il est devenu laid le chien? - Maintenant je sens dans la gorge comme un goût de vinaigre. Et ce nœud, toujours, qui me fait mal.»

intervient dans le « dialogue », le dialogue assume enfin sa propre dimension fictionnelle, en permettant sinon à l'intrigue d'avancer du moins de connaître d'autres personnages.

« Disse : [...] *Hai visto com'è brutta la moglie ? [...]*

– *Che moglie ? – dissi.*

– *la moglie del dottore*

– *Quella che è venuta a aprire, – dissi, – non era la moglie. Era l'infermiera. La figlia del sarto di Castello. Non l'hai riconosciuta ?*

– *La figlia del sarto di Castello ? Che brutta che è. – E come mai non aveva il camice ? – disse.*

– *Gli farà da serva, non da infermiera, ecco qua.*

– *[...] Il dottore non ha né serva, né moglie. E' scapolo, e mangia alla Concordia.*

– *Scapolo, è ?*

Mia madre subito nel suo pensiero mi sposò col dottore. »³⁹¹

Cette scène n'est pas nécessaire dans l'économie du récit, mais elle fournit de précieuses informations sur l'écriture de Natalia Ginzburg qui préfère à l'expression d'un savoir constitué, la vision éclatée apparaissant au fil des dialogues fictionnels. Nous avons vu plus haut comment l'homosexualité du principal protagoniste de *Caro Michele* est révélée dans un dialogue. En effet, la plupart des informations s'acquièrent au fil des dialogues rapportés dans le texte sous quelque forme que ce soit : direct, indirect ou narrativisé. La manière dont est gérée l'information dépendant étroitement du statut du narrateur. Il faut donc s'y arrêter un instant.

Le narrateur de *Le voci della sera* occupe une position extradiégétique-homodiégétique, c'est-à-dire qu'il raconte en récit premier une histoire où il est présent. En effet, Elsa raconte l'histoire de sa famille et de celle de son fiancé Tommasino. Il y a donc deux familles au centre de ce roman dont la clé de voûte est le couple de la narratrice. Lorsque cette dernière raconte l'histoire des frères et sœurs de Tommasino, ne peut-on dire qu'elle

391 *Idem.*, p.670. « Elle dit : [...] T'as vu comme elle est laide sa femme?

- Quelle femme? – dis-je

- La femme du docteur

- Celle qui nous a ouvert la porte, - dis-je, - ce n'était pas sa femme. C'était l'infirmière. La fille du tailleur de Castello. Tu ne l'as pas reconnue?

- La fille du tailleur de Castello? Qu'est-ce qu'elle est laide. - Comment ça se fait qu'elle n'avait pas de blouse? – dit-elle - Elle lui sert peut-être de domestique, pas d'infirmière, voilà.

- [...] le docteur n'a ni de domestique, ni de femme. Il est célibataire, et il mange à la Concordia.

- Il est célibataire?

Dans sa pensée ma mère me maria aussitôt avec le docteur.»

assume également une posture hétérodiégétique ? Toujours est-il que lorsqu'elle raconte les faits arrivés à sa famille, elle prend soin de souligner son statut de témoin : « È molto educato, -disse mia madre a mio padre, quando furono soli nella loro stanza. Io, di là dalla parete, sentivo »³⁹² ; mais pour le reste, en particulier en ce qui concerne la situation d'énonciation, il n'est pas donné au lecteur l'opportunité de connaître les motivations qui poussent Elsa à raconter son histoire. C'est une voix qui écarte tout ce qui précède à son commencement. On ne sait pas d'où elle vient. Si Käte Hamburger excluait de la catégorie de la fiction narrative le récit à la première personne que la narratrice fait de sa vie ; elle serait toutefois obligée d'y inclure le récit que la narratrice fait de la vie familiale de son fiancé puisque cette dernière y dépeint le *je* d'une personne tierce en respectant son statut de personne tierce.

Le statut du narrateur influe sur la nature de l'information, or les dialogues sont reproduits à travers la conscience d'Elsa et ne sont donc pas tous directs ; ainsi, une double sélection a lieu. En effet, l'information n'est pas livrée de manière brutale au lecteur parce que, d'une part, elle émerge d'une multiplicité de dialogues ; et que, d'autre part, tous ces dialogues sont filtrés par la conscience du narrateur qui opère des choix.

Avant d'observer le fonctionnement d'autres interactions verbales entre les personnages, soucieux de ne pas réduire le dialogue romanesque aux seules scènes dialoguées, analysons, dès à présent, l'attention que la narratrice accorde aux interactions non verbales entre les personnages, notamment l'importance des gestes.

1.2.2 *Les interactions non verbales*

Dans *Le voci della sera*, il y a plusieurs gestes qui retiennent l'attention de la narratrice, notamment ceux qui ont un sens particulier pour les membres de sa famille et qui, en quelque sorte, en préservent l'unité. Ces gestes sont des signes paraverbaux ou non verbaux qui interviennent dans le processus de communication. Il se pose cependant, d'entrée de jeu, un problème méthodologique pour l'écrivain ; en effet, comment rendre par un code verbal des phénomènes relevant du code inverse ? Frey constate qu'« il n'existe pas de solution pour décrire la gestualité en elle-même », car un geste, mouvement insaisissable et fuyant, ne saurait être traduit en mot. Le texte littéraire linéaire peut-il rendre compte du caractère simultané d'un code qui se perçoit visuellement, acoustiquement, olfactivement et

³⁹² *Ibid.*, p.756. « Il est très poli – dit ma mère à mon père quand ils furent seuls dans leur chambre. Moi, de l'autre côté du mur, j'entendais. »

tactilement ? Si dans la réalité ces signes communicatifs s'interpénètrent les uns les autres, de sorte que l'information soit la somme de leur addition, comment l'écrivain, par le truchement du narrateur, s'y prend-il pour intégrer dans l'échange verbal des personnages, l'échange non verbal sans lequel le dialogue ne serait pas complet ?

Selon Kerbat-Orecchioni, d'une part, les signes paraverbaux, constituent une catégorie à la fois visuelle et acoustique, vocale et prosodique ; d'autre part, les unités non verbales constituent une catégorie mimo-gestuelle et posturale ; or pour restituer au lecteur les dialogues relevant de ces catégories, l'auteur charge le narrateur de faire un véritable commentaire de l'interaction verbale. Le texte ainsi produit, séparé linéairement et comme dégagé des propos, relève alors de l'ordre du métadiscursif :

« E la sera che se n'era andato [il Purillo], la signora Cecilia, a tavola, piangeva, non che avesse un tenero speciale per il Purillo, ma le faceva senso non averlo più in casa, perché l'aveva avuto sempre, fin da bambino. E il vecchio Balotta disse :

- Non vorrai mica sciupar le tue lacrime per il Purillo ? Io, senza quel brutto muso; mangio meglio la cena.

Né al Barba Tommaso né alla Magna Maria fu chiesto se erano contenti d'avere insieme il Purillo; d'altronde né all'uno né all'altra il vecchio Balotta chiedeva mai un consenso o un'opinione di qualche specie.

Diceva :

- Mio fratello il Barba Tommaso, con rispetto parlando, è una ciula.

- Mia sorella la Magna Maria, con rispetto parlando, è una scema. »³⁹³

Les commentaires du narrateur, bien que séparés des propos, ont pour fonction de les introduire ; en effet, le narrateur y souligne l'indifférence du vieux Balotta à l'égard de son fils adoptif, de son frère et de sa sœur ; indifférence perceptible grâce à l'oralité des propos. Il faut noter d'ailleurs comment Natalia Ginzburg détache le verbe introducteur « diceva » des

³⁹³ *Ibid.*, p.677. «Et le soir où il était parti [le Purillo], Madame Cecilia, à table, pleurait, non parce qu'elle avait un penchant pour le Purillo, mais ça lui faisait une drôle d'impression de ne plus le voir à la maison, parce qu'elle l'avait toujours eu, depuis qu'il était petit. Et le vieux Balotta dit:

- Tu ne vaudras pas gaspiller tes larmes pour le Purillo? Moi, sans cette sale trogne, je mange mieux au souper.

Ni à Barba Tommaso ni à Magna Maria il fut demandé s'ils étaient contents d'avoir avec eux le Purillo; d'ailleurs le vieux Balotta ne demandait ni à l'un ni à l'autre son consentement ou son opinion.

Il disait:

- Mon frère, le Barba Tommaso, sauf le respect, est une buse.

- Ma soeur, la Magna Maria, sauf le respect, est bête.»

propos au style direct de son personnage. La symétrie des deux phrases et la répétitions de l'antiphrase « con rispetto parlando » se référant à l'insulte du vieux Balotta à l'endroit de son frère et de sa soeur, soulignent une forte ironie, agressive et mordante, caractéristique des dialogues familiaux lorsque les familles sont en crise. D'ailleurs, on ignore qui est le destinataire de ces propos. Vraisemblablement, le cercle réduit de sa famille : sa femme et ses cinq enfants, dont Tommasino qui l'aurait dit à la narratrice, Elsa. Toutefois, connaissant le caractère truculent du personnage, il est possible d'imaginer qu'il n'ait jamais caché à personne ce qu'il pensait de son frère et de sa soeur.

Il arrive parfois que le narrateur ait besoin d'encadrer un geste particulier, c'est-à-dire d'interrompre un échange verbal au discours direct pour souligner une action importante d'un point de vue narratif et symbolique pour la famille. Ainsi, l'ouverture du portail d'entrée de la maison de la famille de la narratrice revient deux fois, avec une volonté d'accentuer le geste d'ouverture qui consiste à laisser entrer l'autre chez soi ; l'entrée de l'autre étant toujours susceptible de bouleverser le climat familial à l'intérieur de la tanière :

« Suonarono al cancello.

- E chi può essere, a quest'ora ? – disse mia madre.

- Sono quasi le undici. Dio mio, sarà un telegramma.

L'Antonia staccò dal chiodo la grossa chiave rugginosa, e andò ad aprire il cancello.

- Presto, presto, – diceva mia madre, – sarà un telegramma.

- E' il signore della Casa Tonda, – disse Antonia riappendendo al chiodo la chiave. – L'ho fatto passare in salotto. »³⁹⁴

Lorsque Tommasino – il signore della Casa Tonda – franchit la porte d'entrée de la maison de la narratrice, le récit fait un bon en avant. En effet, cette visite de Tommasino chez la famille d'Elsa, mettra en crise leur couple. Elsa reprochera à Tommasino d'avoir voulu tester son adaptabilité à la vie familiale. D'ailleurs, à la fin de la rencontre, les deux fiancés

³⁹⁴ Ibid., p.747. « Quelqu'un sonna la sonnette.

- Et qui cela peut être à cette heure-ci ? - dit ma mère.

- C'est presque onze heures. Mon dieu, il s'agira d'un télégramme.

Antonia enleva du clou la grande clef rouillée, et elle s'en alla ouvrir le portail.

- Vite, vite, - disait ma mère, - ça va être un télégramme.

- C'est le monsieur de la Maison Ronde, - dit Antonia en raccrochant la clef au clou. - je l'ai fait passer dans le salon.»

quittent la maison ; la narratrice insiste de nouveau sur le geste de détacher la clé du clou : « Staccai dal chiodo la chiave, me ne andai col Tommasino al cancello. »³⁹⁵

Il convient d'examiner les fonctions que la communication non verbale dans son ensemble peut revêtir à travers la crise du couple Tommasino/Elsa, ce qui nous permettra de réfléchir sur la nature des choix narratifs opérés par Natalia Ginzburg. Tout d'abord, la narratrice accompagne la révélation de son histoire d'amour avec Tommasino, du compte-rendu de leur rencontre. Elle explique, au présent de narration, comment se déroulent chacune de leurs rencontres :

« Ci incontriamo, il Tommasino e io, tutti i mercoledì in città.

Mi aspetta davanti alla biblioteca «Selecta». E' là, col suo cappotto vecchio, un po' liso, con le mani in tasca, appoggiato al muro.

Mi saluta, portandosi la mano alla fronte e staccandola con molle sussiego.

*Ci vediamo solo in città. Al paese, evitiamo d'incontrarci. Lui vuole così. »*³⁹⁶

On le voit, Natalia Ginzburg tente de rendre le non verbal par des procédés très littéraires. La rencontre des amants est purement visuelle, le rythme du discours, posé. Il n'est pas donné immédiatement au lecteur la possibilité d'assister à un échange verbal entre Tommasino et Elsa comme si leur entente était parfaitement muette. En effet, leur union est fondée sur le secret, le non-dit et le silence, c'est pourquoi l'introduction des mots dans leur relation leur sera fatale. D'ailleurs, dès leur première conversation, ils se disputent sur la nature de l'adjectif « pauvre » appliqué aux personnes. Voici comment s'opère le passage de la narration au dialogue :

« Ci sediamo su una panchina ; c'è dietro a noi, nel mezzo del parco, il castello con le sue torrette rosse, le guglie, e il ponte levatoio... [...]

E c'è il fiume, davanti a noi, silenzioso, con le sue acque verdi, con le barche legate alla riva, con casotto dell'imbarcatoio piantato su palafitte... [...]

Lui mi fa una carezza sul viso. Mi dice :

- Povera Elsa !

- Perché Povera? – dico. – Perché ti sembro povera ?

³⁹⁵ *Ibid.*, p.750. « Je retirerai la clé du clou et m'en allais au portail avec Tommasino. »

³⁹⁶ *Ibid.*, p.736. « Nous nous rencontrons, le Tommasino et moi, tous les mercredi en ville.

Il m'attend en face de la bibliothèque " Selecta". Il est là, avec son vieux manteau, un peu usé, les mains dans les poches, appuyé contre le mur.

Il me salue, en portant la main au front et en la détachant avec un dédain languissant.

On se voit seulement en ville. Au village, nous évitons de nous rencontrer. Il veut comme ça. »

- *Perché sei capitata con me, che sono uno sciagurato*

[...]

Gli dico : - Perché facciamo finta di non conoscerci, quando siamo al paese ?

Dice : -Perché siamo buffi.

Dice : -Per la tua reputazione. Non devo comprometterti, visto che non ti sposo.

Rido, e dico : -Della mia reputazione, me ne infischio, io.

[...]

- *Non dico mica che sia l'ideale, per te, così, - dice.*

- *E per te? – gli dico. – E' l'ideale per te?*

- *Io, -dice, -io sono senza ideali.*

- *Rido, e gli dico : -Povero Tommasino*

- *Perché povero, che ho tutti quei soldi ? »³⁹⁷*

Elsa et Tommasino représentent vraiment le couple moderne, qui subvertit tous les modèles familiaux préexistants. Il s'agit pour eux de vivre une histoire sentimentale en dehors des liens du mariage, une relation fondée sur l'amour physique qu'ils entretiennent chaque mercredi et chaque samedi, dans une chambre en ville louée spécialement, « via Gorizia ». Bien que renversant les codes moraux, ils sont obligés d'en tenir compte, c'est pourquoi, afin de préserver la réputation d'Elsa, ils ne se rencontrent jamais au village. Le pacte secret qui les unit éclate au grand jour à cause d'une maladresse de Tommasino, qui, chez Elsa,

³⁹⁷ *Ibid.*, p.741. «Nous nous asseyons sur un banc; il y a derrière nous, au milieu du parc, la château avec ses petites tours rouges, les créneaux, et le pont-levis ... [...]

Et il y a le fleuve, devant nous, silencieux, avec ses eaux vertes, avec les bateaux attachés au rivage, la cabane du ponton plantée sur des pilotis... [...]

Il me fait une caresse sur le visage. Il me dit:

-Pauvre Elsa!

-Pourquoi pauvre? – dis-je - Je te semble pauvre?

- Parce que t'es tombée sur quelqu'un de malheureux comme moi

[...]

Je lui dis: - Pourquoi fait-on semblant de ne pas nous connaître, quand nous sommes au village?

Il dit: - Parce nous sommes ridicules.

Il dit: - Pour ta réputation. Je ne dois pas te compromettre, vu que je ne t'épouse pas.

Je ris et je lui dis: Moi, de ma réputation je m'en fiche.

[...]

- Je ne dis pas que ce soit l'idéal pour toi comme ça, - dit-il.

- Et pour toi, lui dis-je, c'est idéal ?

- Moi, - dit-il, - je n'ai pas d'idéaux

- Je ris, et je lui dit: - Pauvre Tommasino

- Pourquoi pauvre, si j'ai tout cet argent?»

commente des livres qu'ils ont empruntés ensemble à la bibliothèque. La mère d'Elsa relève tout de suite cette légère incongruité :

« *-Andavano bene i libri che abbiamo preso ? disse il Tommasino.*

- Ah ma siete stati insieme anche alla "Selecta" ? disse mia madre [...] »³⁹⁸

Pour rendre les hésitations de natures diverses, les ruptures tonales, les changements de rythme, les interruptions, les silences, les accents d'intensité, le détachement d'un terme, l'auteur ne dispose que d'un nombre restreint de signes. Force lui est donc de commenter, de spécifier par l'écrit l'interprétation qui doit être faite. Or dans le dialogue entre Tommasino et la famille d'Elsa, l'interaction non verbale avec cette dernière n'est pas mentionnée : aucun signe de confidentialité, aucune marque extérieure d'intelligence partagée, aucun geste complice. Ce n'est que se retrouvant seule avec Tommasino, dans l'intimité, après avoir passée de nouveau le portail, que la narratrice se livre non pas tout de suite à un commentaire, mais à une sorte de métadiscours sous forme de « dialogue » avec Tommasino, sur l'échange qui vient d'avoir lieu :

« *- Mi sono comportato bene ? – disse.*

- Bene, sì. Eri buffo.

- Ero buffo ? Non eri contenta ?

- Perché sei venuto ? – dissi.

Disse : -Per portare il lievito di birra.

- Sono venuto, -disse, -per provare.

- Per provare ?

- Per provare, sì.

- Provare a vedermi, nella mia cornice ?

- Sì

- E che effetto ti ho fatto nella mia cornice ?

- E io? che effetto ti ho fatto, nella tua cornice, io ? »³⁹⁹

³⁹⁸ *Ibid.*, p.749. «- Ils allaient bien les livres que nous avons pris? dit le Tommasino.

- Ah mais vous êtes allés ensemble aussi à la “ Selecta” ? dit ma mère [...]»

³⁹⁹ *Ibid.*, p.751. «-Je me suis bien comporté? - dit-il.

- Bien, oui. Tu étais drôle.

- J'étais drôle? tu n'étais pas contente?

- Pourquoi es-tu venu? - dis-je.

Le contenu de ce « dialogue » est repris quelques pages plus loin où Elsa tient à son fiancé un très beau discours, qui est en fait un commentaire, sur comment l'être aimé envahit les objets quotidiens. Malheureusement, les sentiments de Tommasino à son égard ne sont pas réciproques, car il refuse le « cadre » d'Elsa, c'est-à-dire sa famille. Tommasino rejette sa belle-famille comme il a rejeté la sienne propre :

« - E allora che effetto ti faccio, nella mia cornice ? - dissi.

Eravamo là nella stanza di via Gorizia, e io stavo sdraiata sul letto, e il Tommasino era seduto al tavolo, coi due gomiti appoggiati al tavolo, e fumava.

- Un effetto sinistro, no ? - dissi.

- E io ? - disse. - Che effetto ti faccio, nella tua cornice, io ?

- Tu, - dissi, - ci sei sempre nella mia cornice. Non te ne vai mai

- Ti tengo sempre là con me, - dissi, - fra le cose mie, e ti parlo, e tutto continua, come quando siamo insieme qui. Tu invece, mi stacchi da te. [...]

- Io, -dissi, -non ti stacco mai da me. Ti tengo là, fra le cose mie. Se no certe volte, la mia cornice, non potrei sopportarla.

- Disse : - [...] Vorrei non saper niente di te, niente dei tuoi parenti, e non incontrarli mai. »⁴⁰⁰

Elsa accepte le choix de Tommasino de n'avoir ni famille, ni parents ; mais en repensant à la soirée à laquelle Tommasino était venu pour « provare » – « essayer », elle comprend qu'il voulait se tester lui-même, ce qu'elle ne supporte pas. Leur couple entre en crise. Ils se disputent, jusqu'à ce qu'ils décident de ne plus se parler :

Il dit: - pour apporter la levure de bière.

- Je suis venu, - dit-il, - pour essayer.

- Pour essayer?

- Pour essayer, oui.

-Essayer de me voir dans mon cadre?

- Oui

- Et quel effet ça t'as fait de me voir dans mon cadre?

- Et moi? Quel effet je t'ai fait, moi, dans ton cadre?»

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.757. «- Et alors quel effet je te fais, dans mon cadre? - dis-je

Nous étions dans la chambre de la rue Gorizia, et j'étais allongée sur le lit, le Tommasino était assis à table, avec les deux coudes appuyés sur la table, et il fumait.

- Un effet sinistre, n'est-ce pas? - dis-je

- Et moi? -dit-il - Quel effet je te fais, dans ton cadre, moi?

- Toi, - dis-je, - t'es toujours dans mon cadre. Tu ne t'en vas jamais

- Je te tiens toujours là avec moi, - dis-je, - parmi mes choses, et je te parle, et tout continue, comme quand nous sommes ensemble ici. Mais toi, tu me détaches de toi. [...]

- Moi, - dis-je, - je ne te détache jamais de moi. Je te tiens là, parmi mes choses. Sinon des fois, mon cadre, je ne pourrais pas le supporter.

-Il dit: - [...] Je ne voudrais rien savoir de toi, rien de tes parents, et ne jamais les rencontrer.»

« - Quando sei venuto a casa mia, l'altra sera [...] Cosa volevi provare ?

- Volevi provare, -dissi, - a essere il mio fidanzato ? e hai visto che non ti riesce ? che non ti piace ?

- Ho visto, -disse, -che mi è un po' difficile.

-E così ora non sarà più bello nemmeno venire qui, -dissi.- [...] Perché sempre penserò questo, che hai voluto provare a essere il mio fidanzato, e non t'è riuscito, non t'è piaciuto. »⁴⁰¹

Pour tenter de reproduire des phénomènes d'oralité, Natalia Ginzburg a recours à certaines modifications orthographiques qui rendent compte des prononciations : « Il Tommasino rifaceva il verso al sarto, che parlava con le *e* al posto delle *a*, essendo barese »⁴⁰², mais le plus souvent, la narratrice se contente de décrire les particularités linguistiques de tel ou tel personnage. Ainsi, au lieu de transcrire à l'aide d'un code les phénomènes d'oralité, par exemple un « h » pour mentionner une inspiration audible, ou certaines modifications orthographiques, elle préfère expliquer les caractéristiques de la prononciation des personnages, de façon rationnelle. Elle nous informe de la teneur de la voix du vieux Balotta :

« Solo a volte, nei periodi che era un po' affaticato, gli veniva una parlantina rapida, nervosa, balbettante, come infrenabile, e non si riusciva a farlo star zitto ». ⁴⁰³

Dans le cas d'Elsa et de Tommasino, il ne nous est pas donné de savoir comment sont prononcées les paroles qui les conduisent à la séparation. Entre eux règne désormais le silence :

« Stiamo quasi sempre zitti, ora, insieme. Ce ne stiamo quasi sempre zitti, perché abbiamo cominciato a sotterrare i nostri pensieri, bene in fondo, bene in fondo dentro di noi. Poi, quando riprendiamo a parlare, diremo solo delle cose inutili.

Prima, -disse, - mi veniva di dirti tutto quello che mi passava per la testa. Ora non più. Ora m'è sparita la voglia di raccontarti le cose.[...]

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.759. « - Quand t'es venu chez moi, l'autre soir [...] Qu'est-ce que voulais-tu essayer?

- Tu voulais essayer, - dis-je, - d'être mon fiancé? et t'as vu que tu n'y arrive pas? que ça ne te plait pas? -J'ai vu, - dit-il, - que c'est un peu difficile pour moi.

- Et donc maintenant même venir ici ne sera plus beau, - dis-je, - [...] Parce que je penserai toujours à cela, que tu as voulu essayer d'être mon fiancé, que t'as pas réussi, que ça t'a pas plu.»

⁴⁰² *Ibid.*, p.765. « Tommasino imitait le couturier, qui parlait avec les *e* au lieu de *a* étant de Bari. »

⁴⁰³ *Ibid.*, p.702. «Seulement des fois, dans les périodes où il était un peu fatigué, ça lui arrivait d'avoir un bagou rapide, nerveux, bégayant, presque incontrôlable, et on arrivait pas à le faire taire».

- Prima, -lui disse, - quando ci trovavamo là in quella stanza, in via Gorizia, avevo sempre voglia di raccontarti quello che pensavo. [...]

- Prima, -disse, - potevo scegliere, se trovarmi con te un pomeriggio, o no. Ora invece, in questi mesi, ho sentito che non potevo più scegliere, là a casa tua [...] Dovevo fare quello che tutti aspettavano che io facessi, quello che anche tu, con gli altri, ti aspettavi da me. Così ho preso a sotterrare i miei pensieri.[...]

- Ma allora, -dissi, - perché ci siamo fidanzati ? Perché ci sposiamo ?

- Per essere come tutti, - disse, - e per fare quello che tutti s'aspettano che facciamo. [...]

Andammo a prendere l'autobus. [...] Era quasi vuoto, l'autobus, a quell'ora. Sedemmo l'uno accanto all'altra. Non parlammo più. »⁴⁰⁴

Le silence l'emporte sur l'amour et le couple se déchire. Deux éléments entrent en crise, le couple et leur langage. Le langage serait-il facteur d'unité du couple ? Nous verrons, dans la troisième partie, que tel ou tel *lessico familiare* peut rendre homogène l'ensemble des individus qui le partagent ; mais comment entre en crise la narrativité lorsque le silence vient troubler les échanges verbaux ? Comment s'intègre-t-il aux dialogues et quelles sont ses fonctions ?

Une famille se reconnaît au pouvoir *baptismal*⁴⁰⁵ de ses propres paroles : les objets comme les personnes sont nommés et désignés par des termes dont seul un dialogue entre membres d'une même famille peut restituer au lecteur la véritable signification et la véritable portée *nominale*. Giorgio Bertone montre comment les caractéristiques animales de certains personnages de Natalia Ginzburg, n'existent bien souvent que de nom, et pas en réalité. De même que dans la culture homérique, comme dit Bertone, « c'è sempre un « piè veloce »,

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.768-769. «Nous restons presque toujours en silence, maintenant, ensemble. Nous restons en silence, parce que nous avons commencé à enterrer nos pensées, bien au fond, bien au fond à l'intérieur de nous. Puis, quand nous recommençons à parler, c'est seulement pour dire des choses inutiles.

Avant, -dit-il, - je te disais tout ce qui me passait par la tête. Maintenant ce n'est plus le cas. Maintenant l'envie de te raconter les choses a disparu. [...]

- Avant, - dit-il, - quand nous étions là dans cette chambre, rue Gorizia, j'avais toujours envie de te raconter tout ce que je pensais. [...]

- Avant, - dit-il, - je pouvais choisir, si me retrouver avec toi l'après-midi ou non. Maintenant au contraire, durant ces mois, j'ai senti que je ne pouvais plus choisir, là dans ta maison [...] Je devais faire ce que tout le monde attendait de moi, ce que toi aussi, avec les autres, tu attendais de moi. Comme ça j'ai appris à enterrer mes pensées. [...]

- Mais alors, - dis-je, - pourquoi nous sommes-nous fiancés? Pourquoi nous marions-nous?

- Pour être comme tout le monde, -dit-il, - et pour faire ce que tout le monde attend de nous. [...]

Nous allâmes prendre le bus. [...] Il était presque vide, le bus, à cette heure-là. Nous nous assîmes l'un à côté de l'autre. Nous ne parlâmes plus.»

⁴⁰⁵ J'emprunte le terme à Giorgio Bertone qui parle de « potere battesimale della parlata del clan » – « pouvoir baptismal du parler du clan », Giorgio Bertone, *Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.129.

[che] resta « piè veloce » anche quando è seduto e scioperante »⁴⁰⁶, chez Natalia Ginzburg les qualités des personnages et des objets se préservent davantage dans les mots que dans les faits.

Avant d'illustrer davantage ce pouvoir *baptismal* des mots, disons aussi, entre parenthèses, que Natalia Ginzburg prête souvent à ses personnages des qualités ou des traits animaux, comme par exemple l'instinct, pour souligner l'idée de famille considérée comme tribu, troupeau, meute vivant dans une tanière : « Ma forse ogni casa, ogni casa, col tempo poteva diventare una tana ? e accogliermi nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante ? » – « Mais sans doute chaque maison, chaque maison, avec le temps pouvait devenir un tanière ? et m'accueillir dans sa pénombre bienveillante, tiède, rassurante ? ». Ainsi, Bertone s'aperçoit que les attributions comparatives – par exemple Giума « con i suoi denti da volpe » – « avec ses dents de renard », etc. – se répètent dans le temps de l'histoire à de nombreuses reprises et sans tenir compte du passage des années, de sorte qu'elles deviennent, en quelque sorte, de véritables épithètes homériques : « il dottore dai capelli di piume di pulcino » – « le docteur aux cheveux de plumes de poussin » ; ou des surnoms pour toute la vie :

« C'era poi una vecchia olandese pazza, che in paese chiamavano Stinchi Leggeri perché aveva le caviglie magre. Stinchi leggeri aveva pubblicato, negli anni precedenti alla guerra, volumi di poesie in lode di Mussolini. »⁴⁰⁷

C'est un dialogue entre Elsa et Tommasino, portant sur un lien de parenté, qui provoque la séparation du couple et la fin du roman. Tommasino fait exprès d'appeler « zia Ottavia », « nonna Ottavia », ce qui froisse Elsa. Le roman cherchait à montrer comment deux familles s'interpénètrent ; or en faisant semblant de se tromper, Tommasino condamne son couple. Plus qu'une vexation faite aux personnes, il s'agit d'une offense faite aux mots, car en modifiant volontairement le grade de parenté, c'est tout l'univers représentatif de la famille que Tommasino met en crise :

«-[...] Non è stufa di leggere tanti romanzi, tua nonna ?

- Non è mia nonna, -dissi, è mia zia.

⁴⁰⁶ Giorgio Bertone, *Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, p.129. « Il y a toujours un "pied agile" qui reste "pied agile" même quand il est assis ou en grève. »

⁴⁰⁷ « Puis il y avait une vieille hollandaise folle, qu'au village nous appelions Tibias Légers parce qu'elle avait de maigres chevilles. Tibias Légers avait publié, dans les années d'avant guerre, des volumes de poésies à la louange de Mussolini. »

- Zia o nonna, -disse,- quello che è.

- Sai benissimo che è mia zia, -dissi.- Sei preciso come un impiegato del catasto, e hai una diabolica memoria. Hai detto così per farmi male.

- È vero, -disse, e rise.- Lo so che non è tua nonna, è tua zia. L'ho detto per rabbia, perché ho aspettato, e non mi piace aspettare. »⁴⁰⁸

Un élément fondamental de la prose dialogique de Natalia Ginzburg, c'est le silence, « il silenzio, non come mutismo, ma come azzeramento di ogni volontà »⁴⁰⁹ dit Bertone. Aux pulsions de vie contenues par les mots répond une mise entre parenthèses du monde objectif, une *epochê* du monde, qui sous la forme d'un renoncement radical devient un vice suprême, « una pigrizia » – « une paresse » : le silence.

2. Marguerite Duras

Introduction

L'enlèvement de la famille du barrage dans ce lieu stérile – la plaine – duquel il s'agit pour les enfants de s'échapper au plus vite, produit le sentiment chez le lecteur d'être au-delà du temps de l'action, le sentiment d'être dans un temps déjà accompli. Dès lors, comme dit Marie-Thérèse Lignot, il s'agit de « contempler rétrospectivement les efforts en sachant qu'ils ont été vains. »⁴¹⁰ Pour rendre compte des effets de cause à conséquence qui se jouent dans la vie familiale, Marguerite Duras a recours d'une part, au brouillage étudié de la chronologie, et s'interroge, d'autre part, sur le statut du narrateur et la neutralité de la langue. Elle partage sur ces points essentiels de son écriture les mêmes préoccupations que les écrivains du Nouveau Roman. Notons en passant qu'entre 1981 et 1985, avec la publication simultanée des

⁴⁰⁸ Natalia Ginzburg, *Voci della sera*, Opere vol. 1, *op.cit.*, p.745. « - [...] Elle n'en a pas marre de lire tous ces romans, ta grand-mère?

- Ce n'est pas ma grand-mère, dis-je, - c'est ma tante.

- Tante ou grand-mère, dit-il, - c'est pareil.

- Tu sais très bien que c'est ma tante, - dis-je, - tu es précis comme un employé du cadastre, et t'as une mémoire diabolique. T'as dit comme ça pour me vexer.

- C'est vrai, - dit-il, et il rit. - je sais que c'est pas ta grand-mère, c'est ta tante. Je l'ai dit par colère, parce que j'ai attendu, et que je n'aime pas attendre.»

⁴⁰⁹ Giorgio Bertone, *Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.130. « le silence, non comme mutisme mais comme annulation de toute volonté. »

⁴¹⁰ Marie-Thérèse Lignot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p.18.

Géorgiques, d'*Enfance*, de l'*Amant* et du *Miroir qui revient*, l'autobiographie s'impose comme un genre capable de résoudre les nombreuses interrogations situées au centre de la réflexion intellectuelle de la seconde moitié du vingtième siècle.

2.1 Un brouillage étudié de la chronologie

Tous les romans de Marguerite Duras, à partir de *Moderato Cantabile*, procèdent par remaniement du point de vue narratif et des temps du récit ; en effet, il s'agit pour Duras de ménager dans l'espace du texte romanesque l'apparition de scènes dont l'enjeu se situe en dehors de l'économie propre du récit. Ces scènes sont d'ailleurs souvent symboliques. Ainsi, si dans le *Barrage*, les éléments obligatoires de la composition romanesque sont encore bien présents, ils sont néanmoins relativement perturbés par d'autres principes de composition. Par exemple, la chronologie, ponctuée d'analepses tout à fait classiques, tend à favoriser l'émergence de scènes ponctuant l'ensemble du texte. Il s'agit de ce que Marie-Thérèse Lignot appelle des « unités de parcours »⁴¹¹, des scènes auxquelles, précise-t-elle, « la prise en charge narrative s'efforce de laisser [...] toute leur énergie [...] tout en les étayant par la rhétorique du texte romanesque. »⁴¹² Dans le *Barrage* il y a, par exemple, la scène du phonographe, celle du diamant, la visite de l'agent cadastral, etc.

2.1.1 Indistinction entre les actions cardinales et les catalyses

La chronologie du *Barrage* est fort détaillée, mais sans distinction entre les actions narratives en apparence importantes, c'est-à-dire douées d'une grande densité romanesque – celles auxquelles Roland Barthes attribue une fonction cardinale, noyaux – et les actions plus futiles – les catalyses –. En effet, souvent les scènes les plus symboliques et donc les plus importantes ne sont, d'un point de vue narratif, que de simples catalyses. Marie Thérèse Lignot établit la chronologie du *Barrage* de la manière suivante :

« Ainsi, on sait que Suzanne, Joseph et la mère vont à Ram le lendemain de la mort du cheval ; que le phono leur est donné par M. Jo un mois après la rencontre à la cantine, le lendemain de la première fois où il peut voir Suzanne nue dans la salle de bains ; par ailleurs, on sait que M. Jo est

⁴¹¹ *Idem.*, p.125.

⁴¹² *Ibid.*, p.125.

congédié le lendemain du jour où il donne le diamant à Suzanne. Mais entre-temps, la durée se fait indéterminée. C'est « peu après » le phono que Joseph décide de parler à M. Jo ; on sait que la scène de la salle de bains se reproduit « tous les soirs » depuis le phono, mais on ne sait pas pendant combien de jours... »

Même les actions les plus ténues du récit intègrent un ordre qui se brouille le plus souvent proportionnellement au degré de risque encouru par le récit. Ainsi, les durées dans le *Barrage* se brouillent lorsqu'il s'agit d'évoquer des actions subsidiaires du récit qui occupent en réalité des fonctions cardinales. Par exemple, on apprend que Suzanne attend depuis un mois « de pouvoir impunément relever sa robe et se tremper les jambes dans la mare »⁴¹³. Ce mois ne semble correspondre à rien dans le récit sauf que s'y joue chez Suzanne une certaine montée des désirs. Désir d'émancipation et désir sexuel notamment. Pareillement lorsque M. Jo déclare : « Depuis quinze jours je fais un peu ce que j'aime faire », ⁴¹⁴ il est impossible de savoir à quoi correspondent ces quinze jours, et d'ailleurs Marie-Thérèse Lignot s'interroge :

« S'agit-il [...] du nombre des jours où il a pu voir Suzanne nue ? Ou d'autre chose que nous ne saurons jamais ? Ou d'une indication purement hasardeuse, une sorte de sentiment de la durée ? »⁴¹⁵

Dans la deuxième partie du roman également la logique chronologique est mise à mal par la logique causale. Si l'on se borne à observer les actions à l'intérieur du cadre familial, on observe qu'il y a ce que Roland Barthes appelle une « déconnexion » entre ces deux logiques. En effet, bien que quelques repères précis nous soient donnés – la mère fait le tour des diamantaires pendant cinq jours ; au bout de deux jours, Joseph abandonne puis il disparaît pendant huit jours, temps que dure l'attente de la mère, etc. – bien que ces repères soient précis, ils ne sont pas moins incertains. Sans dissimuler le caractère rétrospectif de sa narration, le narrateur, dont nous allons définir le statut, grâce à l'auto-récit, n'attire pas l'attention du lecteur sur ses connaissances ultérieures. Ces indéterminations ne sont-elles pas le propre d'une vie intérieure s'abstenant de toute analyse gnomique et de toute généralisation ? Par exemple, on nous dit que Joseph rentre à l'hôtel, après avoir abandonné la mère à ses recherches, pendant « quelques jours »⁴¹⁶. Et, alors que le texte a évoqué la disparition de Joseph, on se retrouve, selon Marie-Thérèse Lignot « reporté en arrière sans

⁴¹³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p.155.

⁴¹⁴ *Idem.*, p.97.

⁴¹⁵ Marie-Thérèse Lignot, op.cit., p.127.

⁴¹⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p.129.

précaution, au moment de la promenade de Suzanne dans le « haut quartier » : « Joseph. À ce moment-là, il rentrait encore chaque soir à l'hôtel. »⁴¹⁷ Ainsi, les durées semblent se recouvrir au lieu de se cumuler. La narratrice se borne à enregistrer les événements dans une succession donnant lieu à des juxtapositions incongrues, sans chercher à définir des liens de causes à effets, d'où cette déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale dont nous parlions plus haut.

2.1.2 Un chapelet symbolique comme logique narrative

Certes, on ne saurait nier la cohérence chronologique et narrative d'*Un barrage contre le Pacifique*, cependant la structure qui régit l'organisation des chapitres entre eux est moins narrative que symbolique : des scènes, au centre desquelles se trouve l'un des membres de la famille de Suzanne, ponctuent le roman comme des grains de chapelet. La fréquence des scènes détermine le rythme du récit : la récurrence de certains énoncés, de certaines répliques scandent le texte en lui donnant sa forme. L'analyse de l'incipit de *Nos années d'hier* de Natalia Ginzburg nous a conduits à définir son rythme comme celui d'un orgue de barbarie où le retour incessant des mêmes mots et des mêmes phrases finit par donner au texte une unité mélodique et tonale signifiante sur le plan sémantique : elle représentait en effet la circulation de l'anecdote familiale comme fondement unitaire. Chez Marguerite Duras, l'agencement des images et des répliques rappelle la disposition d'un chapelet où chaque grain fait échos à celui qui précède et à celui qui suit. Ainsi, dans le premier chapitre les mots de Joseph sont repris deux fois : « Puis elle allait se remettre à ses comptes, “ses comptes de cinglée”, comme disait Joseph »⁴¹⁸ ; et plus loin : « La mère commença à desservir puis elle se mit à “ses comptes de cinglée”, comme disait Joseph »⁴¹⁹ Le discours du personnage intègre celui du narrateur. Si l'on admet que le narrateur est l'un des membres de la famille, il n'y a rien de surprenant ; en effet, une famille ne se définit-elle pas – nous l'avons vu avec Natalia Ginzburg – par la circulation des mots et des phrases d'un membre à l'autre ? Ce système de résonance à l'œuvre dans de nombreux ouvrages, comme *India Song* ou *Le Navire Night*, Marguerite Duras en est consciente lorsqu'elle affirme à Xavière Gauthier : « je suis peut-être une chambre d'écho »⁴²⁰.

⁴¹⁷ Marie-Thérèse Lignot, *op.cit.*, p.129.

⁴¹⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p.34.

⁴¹⁹ *Idem.*, p.38.

⁴²⁰ Marguerite Duras, *Les parleuses*, *op.cit.*, p.218.

Les expressions temporelles – huit jours, trois jours, un mois – forment une armature structurée capable d'accueillir des scènes symboliques, atemporelles qui définissent chacune des étapes successives de la subjectivité familiale.

Nous parlions, à propos de Natalia Ginzburg, d'unité tonale ; chez Marguerite Duras il ne faut pas hésiter à parler d'unité musicale, symphonique. Marie-Thérèse Lignot, étudiant l'organisation symétrique du *Barrage*, observe que la partie consacrée à Suzanne est le « reflet inversé »⁴²¹ de celle consacrée à Joseph : le « côté » de Suzanne comporte en effet des temps flous, c'est-à-dire du flottement dans la précision chronologique ; tandis que du « côté » de Joseph les temps sont nets. Comment expliquer ces fluctuations dans la gestion du temps du récit sinon par les déplacements du narrateur qui passe insensiblement d'un regard extérieur à l'action, à un regard en sympathie avec les personnages ?

2.2 Le statut du narrateur à l'origine de nombreuses ambiguïtés narratives

Dans *La Vie tranquille*, dans *Le Marin de Gibraltar*, comme Natalia Ginzburg dans *La Strada che va in città*, Marguerite Duras a recours à la première personne. Si Delia, la narratrice du roman de Ginzburg, est une jeune fille de seize ans ; la narratrice de *La Vie tranquille* est une jeune femme de vingt-six ans et le narrateur du *Marin de Gibraltar* est un homme de trente-deux ans. Dans *Les Impudents*, ou dans *Les Petits Cheveux de Tarquinia*, comme Natalia Ginzburg dans *Tutti i nostri ieri*, Marguerite Duras met en place une narration de type impersonnel, à la troisième personne ; elle recourt à un regard plus ou moins omniscient, plus ou moins distant. Il faut dire que l'organisation des épisodes et le découpage des différentes séquences narratives sont des données qui varient d'un roman à l'autre. Dans son premier roman, *Les impudents*, l'entrée en matière est gauche, le lecteur apprend la mort de Muriel, qui est pourtant un événement essentiel à l'économie du récit, de façon fort allusive. À la fin, nous restons dans l'ignorance du sort qui attend le reste de la famille et les motivations des personnages ne sont jamais explicites malgré les indications psychologiques données par l'auteur. Déjà, dans *La vie tranquille* l'organisation narrative est mieux conduite. Mieux, à l'âpreté dans la peinture des conflits familiaux répond la présence d'éléments lyriques liés, à travers l'évocation des impressions de Maud – ampleur des phrases et délicatesse des impressions –, à la peinture du paysage, à la qualité d'une atmosphère. Nous

⁴²¹ Marie-Thérèse Lignot, *op.cit.*, p.130.

verrons dans la partie suivante comment cette irruption du poétique dans le narratif met en jeu des moments de risque du récit. Pour l'instant, observons simplement qu'à défaut de faire entrer en crise la narrativité, cette irruption semble en compenser la rudesse, liée à la violence de l'objet représenté – les conflits familiaux.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, une certaine souplesse narrative est mise en place qui permet d'aller d'un point de vue d'un personnage à la mise en scène d'un épisode particulier, en passant par l'omniscience d'un regard extérieur. En effet, si la position initiale du narrateur du *Barrage* – narrateur qui d'ailleurs n'est pas représenté – est d'abord omnisciente, elle va très vite glisser à la limite d'une focalisation interne en investissant les pensées de Joseph, de la mère ou, de plus souvent, de Suzanne. De là dérive une crise narrative : comment, en effet, le narrateur, absent comme personnage de l'action, réussit-il à intégrer le point de vue de l'un des personnages, de Suzanne par exemple, jusqu'à la limite du monologue intérieur ? « Ah ! Cette tête que va faire Joseph devant le phono... »⁴²² Cette phrase semble moins appartenir au narrateur qu'à Suzanne et pourtant c'est bien le narrateur qui parle à ce moment-là puisqu'il remet un peu de distance entre ses personnages et lui à la faveur d'un changement brutal de temps : de la transcription immédiate par le présent (« que va faire Joseph ») à la transcription plus lointaine qu'opère l'imparfait dans la phrase suivante : « Maintenant, ils ne pouvaient plus tarder à monter ».⁴²³

La place du narrateur est parfois très étrange dans le *Barrage*, et Marie-Thérèse Lignot d'ajouter : « tout se passe, à certains endroits, comme si le regard était à la fois en coïncidence avec les personnages, et à distance de ceux-ci »⁴²⁴. C'est l'emploi récurrent du pronom « on » dont les valeurs sont multiples et qui peut représenter tout à la fois « vous » et « moi », « vous » et « nous », « eux » et « moi », ou « eux » et « nous » qui perturbe la narration en créant des zones d'ambiguïté, notamment lorsque le texte réclame nécessairement que le narrateur soit intégré au récit. Ainsi, considérons l'extrait suivant :

« La mère l'engueulait parce qu'il gâchait des balles à tuer des biches qu'on jetait dans le rac au bout de trois jours. Mais Joseph ne pouvait pas se résigner à revenir bredouille de la forêt. Et on faisait toujours comme si on mangeait les biches, on les accrochait toujours sous le bungalow et on attendait qu'elles pourrissent avant de les jeter dans le rac. Tout le monde était dégoûté d'en manger. Depuis quelque temps, on mangeait plus volontiers des échassiers à chair noire que Joseph tuait à

⁴²² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op.cit.*, p.77.

⁴²³ *Idem.*, p.77.

⁴²⁴ Marie-Thérèse Lignot, *op.cit.*, p.133.

l'embouchure du rac, dans les grands marécages salés qui bordaient la concession du côté de la mer »⁴²⁵.

Si Suzanne était la narratrice, ce « on » serait valable d'un point de vue narratif ; mais puisque le narrateur est extérieur, le pronom personnel « ils » serait plus approprié. Ce « on » qui introduit une coïncidence partielle entre la famille de Suzanne et le regard du narrateur, suppose ici que ce dernier soit un des membres de la famille, en tout cas il s'y trouve syntaxiquement intégré.

Il est presque impossible de nier l'appartenance du narrateur à la famille de Suzanne. En effet, comment expliquer autrement la précision du narrateur lorsqu'il raconte, par exemple, les réactions de la mère à l'effondrement des barrages, ou cette énonciation insituable au moment où la mère s'apprête à battre Suzanne :

« Ni Suzanne ni Joseph n'osaient la regarder ni lui répondre. Elle était malade d'avoir pris la bague comme elle l'avait prise, et de l'avoir gardée. Car il lui était déjà impossible de la rendre, c'était sûr. Elle répétait comme une idiote les mêmes choses, les yeux au plancher, honteuse. C'était difficile de la regarder. Qu'avait donc fait Suzanne en lui montrant la bague ? Quelle jeunesse, quelle vieille ardeur refoulée, quel regain de quelle concupiscence jusque-là insoupçonnée s'étaient donc réveillés en elle à la vue de la bague ? Déjà, elle avait décidé de la garder. »⁴²⁶

Cette longue réflexion est facilement attribuable à Suzanne ou à Joseph, puisqu'ils sont deux témoins, deux acteurs même, de la scène représentée. Cependant, une phrase comme « C'était difficile de la regarder » semble englober Suzanne et Joseph dans une instance supérieure – le narrateur – qui assoit, comme ils auraient pu le faire, son processus narratif sur un processus de remémoration, mais avec une distance telle qu'elle pose directement la rage de la mère en spectacle. Il s'agit pour Marguerite Duras de donner à voir sa famille. Elle ne peut se résoudre à choisir entre une représentation externe et une représentation interne : elle opte donc pour une construction mixte, hésitante, mais harmonieuse. En effet, ne déclare-t-elle pas à Xavière Gauthier, à propos de l'écriture du *Barrage* : « Évidemment [...] je ne voulais pas raconter tout. Je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit : « Il faut que ce soit harmonieux. » C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence. »⁴²⁷

⁴²⁵ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p.19.

⁴²⁶ *Idem.*, p.136.

⁴²⁷ Marguerite Duras, *Les parleuses*, op.cit., p.139.

2.2.1 Vers l'incohérence narrative

Avec *Le marin de Gibraltar*, la structure spatiale et narrative de l'action ne se cantonne plus à la province française, ni même à une concession perdue au bord du golfe du Siam, mais s'ouvre à tous les continents et se montre féconde en rebondissements. Les personnages, beaucoup plus nombreux que dans les romans précédents sont constamment en déplacement. Le personnage principal n'est plus une jeune fille aux prises avec sa famille – comme Mude, Francine, Suzanne chez Duras ou Delia chez Ginzburg – mais une femme plus âgée, qui s'est déjà émancipée de sa mère et dont la famille n'est évoquée qu'à travers quelques souvenirs. Surtout, ce n'est plus ce personnage féminin qui est chargé de la narration, mais un homme, qui apparaît avant elle, et mobilise d'abord l'attention.

Cette fois-ci, c'est un couple qui entre en crise : le narrateur, âgé de 32 ans et sa compagne Jacqueline avec laquelle il vit depuis deux ans. Au cours d'un voyage en Italie, le narrateur confie à un maçon qui les a pris en stop pour les conduire jusqu'à Florence qu'il n'aime ni son métier, ni sa femme. Le maçon l'invite à quitter l'un et l'autre et à le rejoindre sur la plage voisine de Rocca. Le narrateur s'y rend. Il rencontre, à l'occasion d'un bal populaire, une jeune ouvrière de la région avec laquelle il fait l'amour. Jacqueline le quitte aussitôt et disparaît.

La deuxième partie du roman qui s'ouvre sur la rencontre du narrateur et d'une riche Américaine, prénommée Anna – laquelle occupe sa vie à rechercher à travers le monde l'homme qu'elle aime et qui a disparu – met en crise la narrativité en cela que le récit de l'histoire du passé d'Anna ne nous parvient que par fragments. En effet, alors qu'un certain Epasminondas informe Anna qu'il pense avoir reconnu « le marin de Gibraltar » en la personne du patron d'une petite station-service sur la route de Sète à Montpellier et que celle-ci prend la mer avec son yacht en direction de Sète ; le narrateur, qui s'est embarqué avec elle et est devenu son amant, profite du trajet pour obtenir d'Anna des précisions sur son passé et ses rapports avec le marin. Son insistance paye, mais les réponses d'Anna sont noyées dans la narration principale. Ainsi, l'histoire du marin de Gibraltar se construit peu à peu : légionnaire déserteur, recueilli au large de Gibraltar par l'équipage d'Anna, on apprend qu'il s'était engagé dans la Légion étrangère après avoir tué un milliardaire américain, nommé Nelson Nelson. Devenu l'amant d'Anna à bord, il disparut lors d'une escale à Shanghai à cause de sa passion pour le jeu. Au moment où Anna rencontre le narrateur, cela fait déjà trois ans qu'elle erre autour du monde. L'histoire du roman donne à voir Anna à la recherche du marin, à Sète

d'abord, puis à Tanger, puis à Léopoldville, puis aux Caraïbes. L'histoire du marin est donc donnée en filigrane de l'histoire principale, mais surtout ce qui va vraiment faire entrer en crise la narrativité, c'est la différence entre le début du roman – la première partie – baigné de réalisme et de vérité psychologique, et la deuxième partie, d'un romanesque flamboyant, complètement invraisemblable. Les deux personnages, Anna et le marin de Gibraltar sont en effet, hautement romanesques. Lui, tour à tour meurtrier, légionnaire, déserteur, matelot, joueur invétéré ; elle, milliardaire veuve et belle à la recherche de son grand amour, etc. Or, dans cette deuxième partie, où l'histoire du marin émerge progressivement à travers des confidences d'Anna, la quête actuelle d'Anna, qui constitue la trame principale – le voyage à Sète, puis en Afrique – apparaît presque comme secondaire par rapport justement à l'histoire du marin. Il faut dire qu'on ne saurait prendre au sérieux Pierrot, mécanicien de Sète que l'auteur nous présente comme un « bricoleur comme pas un »⁴²⁸ et qui est selon Jean Pierrot : « [le] symbole [...] du français moyen, avec son horizon et ses ambitions limitées »⁴²⁹ ; ainsi que Gégé « cette brute, ce vulgaire malfrat, ce criminel de basse envergure »⁴³⁰. En fait, la quête d'Anna semble presque fantastique. D'ailleurs, un des matelots de l'équipage affirme : « c'est [...] une histoire à dormir debout, comme on dit. On en raconte tant que ça ferait un roman. »⁴³¹

Comment rendre compte de ce passage de la première à la deuxième partie, c'est-à-dire de ce passage du réalisme et du quotidien au romanesque le plus invraisemblable ? D'abord, l'auteur s'efforce d'intégrer son récit dans un cadre chronologique assez précis, mais cette chronologie laisse apparaître certaines incohérences, notamment dans les narrations successives d'Epaminondas, ou même dans le récit rétrospectif qu'Anna fait de ses propres aventures. Surtout, selon Jean Pierrot : « tout se passe un peu comme si l'auteur reprenait et exagérait à dessein, pour mieux les contester, les conventions du romanesque traditionnel »⁴³². En effet, ne peut-on rapprocher les éléments parodiques à l'œuvre dans *Le marin de Gibraltar* des contestations formelles qu'entreprirent dans les années cinquante, les auteurs du « Nouveau Roman » ? D'ailleurs, un dialogue entre Anna et le narrateur, à la fin du récit, semble fournir lui-même un commentaire implicite :

« – Ah, j'aimerais bien que les gens prennent ça pour un récit de voyage

⁴²⁸ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1997, p.276.

⁴²⁹ Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op.cit.*, p.62.

⁴³⁰ *Idem.*, p.62.

⁴³¹ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar, op.cit.*, p.198.

⁴³² Jean Pierrot, *op.cit.*, p.64.

- Ils le prendront, puisque nous voyageons.
- Tous ?
- Peut-être pas tous. Une dizaine, peut-être pas.
- Et ceux-là, qu'est-ce qu'ils croiront ?
- Ce qu'ils voudront, tout ce qu'ils voudront ». ⁴³³

L'histoire du *Marin de Gibraltar* peut se résumer en deux histoires successives : celle d'un couple qui se défait et celle d'un couple qui se constitue. En fait, le narrateur saisit la leçon du maçon qui affirme au début du livre : « L'amour, c'est comme les autres choses, ça ne peut pas durer toujours. » ⁴³⁴, et il renonce à s'enfermer dans une vie de couple, sans amour, préférant la souffrance infligée d'une rupture, et pouvoir vivre librement :

« J'étais un homme libre, sans femme, et qui n'avait plus aucune autre obligation que de se rendre heureux [...] En somme, je ne tenais plus mon destin d'aucun autre que de moi-même, et désormais ma cause ne concernait que moi seul [...] Car c'était du vin de la liberté dont j'étais saoul. » ⁴³⁵

Duras propose ainsi une morale du couple totalement nouvelle en cela que le narrateur ne passe pas de Jacqueline à Anna, mais qu'il accepte le caractère éphémère et précaire de sa relation avec Anna, conditionnée par le retour du marin. Le narrateur accepte de vivre un amour fragile pouvant être rompu sans préavis d'un instant à l'autre.

⁴³³ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, op.cit., p.413.

⁴³⁴ *Idem.*, p.16.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.124.

Conclusion

L'enjeu de cette première partie, observé à travers la crise du cadre familial et la crise de la narrativité, consistait à passer en revue, aussi bien d'un point de vue thématique que narratif, l'ensemble des tensions familiales à l'œuvre dans les récits de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras. Il s'agissait, en effet, dans un premier temps, d'observer en quoi la famille est le lieu d'une crise existentielle « locale » qui tend à l'universalisme. Nous donnons, avec Natalia Ginzburg, une série d'illustration de la fragilité des liens familiaux, en particulier la précarité des mariages qui génère des situations représentatives des difficultés de l'existence. Les personnages semblent ne pas pouvoir réagir à l'accomplissement de leur destin ; ils se résignent à l'avènement de la crise. Comme Natalia Ginzburg, Marguerite Duras s'attache elle aussi à saisir l'instant de dérapage qui fait de la famille le simple résultat d'une désagrégation. De là dérive le sentiment de non appartenance des personnages à leur propre famille. La génération des fils accepte cette marginalité et ébauche les normes d'une nouvelle morale de l'amour en faisant de la sexualité un lieu d'émancipation des déchirements familiaux. Pour échapper au commerce érotique dont elles sont l'objet, les jeunes filles postulent, en effet, le don de soi, la prostitution volontaire comme un idéal amoureux.

La crise du cadre familial chez Marguerite Duras s'établit à partir du brouillage produit par le fait qu'un rôle actantielle peut se démultiplier en plusieurs acteurs et qu'un même auteur peut représenter de nombreux actants différents. La famille se définit désormais par les glissements actantiels qui s'y produisent et la conséquente perte d'identité des personnages qui ne se meuvent plus que sous l'effet d'une force actantielle indomptable : le désir. Ces effets de concurrence et de compétition entre les personnages participent de l'unité familiale et la préserve.

Marguerite Duras aboutit à une nouvelle conception de l'amour selon laquelle l'infidélité permet de maintenir la passion amoureuse et donc qu'être soi-même l'instituteur de l'adultère de son propre partenaire permet de le lier définitivement à soi.

À cette crise thématique du cadre familial répond une crise de la narrativité que Natalia Ginzburg exalte à travers, par exemple, la multiplication des points de vue et des interactions verbales lui permettant d'illustrer le fait que la connaissance de la réalité – et en particulier de la réalité familiale – dérive d'une prolifération de voix. La réalité dialogique d'une famille spécifique règle l'entière perception sinon du monde du moins de la totalité de

l'univers romanesque de la fiction. Se met en place, pour Natalia Ginzburg, une gnoséologie selon laquelle la voix de l'autre participe de la représentation du monde qui finit par se figer dans les stéréotypes verbaux.

Marguerite Duras, quant à elle, met en crise la narrativité par l'invention de nouveaux principes de compositions romanesques – brouillage des temps du récit et des points de vue – lui permettant de ménager l'apparition de scènes symboliques situées en dehors de l'économie du récit. Dans les œuvres romanesques de Marguerite Duras, l'ordre du récit se brouille proportionnellement au risque encouru par le récit lui-même. Cette souplesse narrative ira jusqu'à la fragmentation, ne laissant plus qu'à des scènes subsidiaires mais symboliques, le soin de ponctuer l'intrigue. Ne reste plus qu'un rythme musical et les résonances de l'écriture de Marguerite Duras.

Au terme de cette première partie une question se pose : quelles sont les implications, d'un point de vue structural, de cette narrativité empêchée qui met en échec toute reconstitution possible du cadre familial ? Sur quels plans se joue la crise qui affecte les compositions romanesques de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras ? Après avoir analysé les artifices narratifs permettant de rendre compte du chaos domestique, il nous faut, dans une seconde partie, nous arrêter sur la crise du roman qui passe, chez nos deux auteurs, d'une part, par la mise en crise de la structure romanesque, et, d'autre part, par la mise en crise de la syntaxe elle-même.

Quels concepts président aux choix structuraux et syntaxiques de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras ? Quelles conclusions tirent-elles du conflit poético-romanesque qui anime leurs écrits ? Y aura-t-il des prolongements à cet aller-retour dialectique entre roman de la crise et crise du roman ?

DEUXIEME PARTIE :

CRISE DU ROMAN

Introduction

Y a-t-il un rapport homologique entre les évènements domestiques – objets romanesques que nous venons d'étudier dans la première partie – et les choix syntaxiques opérés par Natalia Ginzburg et Marguerite Duras ? Pour le savoir, il nous faudra observer d'abord quels sont ces choix qui structurent l'ordre du récit – ce sera l'objet d'un premier chapitre – puis, dans un deuxième chapitre, tenter de cerner leur influence sur le langage romanesque.

Les romans de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras sont des romans de crise : crise des relations familiales, crise identitaire ; surtout, crise de la représentation de la vie psychique par la mise en place d'une certaine concurrence entre plusieurs systèmes narratifs. Or, de cette concurrence naît une crise de l'ordre du récit, crise structurale nouvelle qui se présente, nous allons le voir, de deux façons différentes : soit, d'un côté, par la déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale ; soit, d'un autre côté par l'émergence de paroles sans logique qui attestent d'une dissonance entre la chose ressentie et sa capacité à pouvoir être formulée.

Pourquoi est-il nécessaire de mettre en crise le roman pour rendre compte des tensions familiales ? Dans quelle mesure et pour quelles raisons la destruction des formes classiques de la communication, chez Natalia Ginzburg et Marguerite Duras, offrent-elles l'occasion de saisir une nouvelle dimension de la réalité familiale ?

L'étude narratologique de l'incipit de *Nos années d'hier*, suivi de l'analyse comparée avec *Le voci della sera* nous permettront de comprendre comment s'enchaînent les unités narratives et comment se produit parfois une confusion entre consécution et conséquence. En effet, la déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale se manifeste, tant chez Natalia Ginzburg que chez Marguerite Duras, soit, d'une part, par la représentation d'actions ténues, comme par exemple dans *Le Piccole Virtù* ; soit, d'autre part, par une temporalité chamboulée, dépendante des préoccupations des personnages, proprement

humaine, irréductible à la logique. Nous l'observerons dans *Le ravissement de Lol V. Stein* ou dans *E' stato così*.

Natalia Ginzburg ne s'attachant plus à dévoiler la logique interne des événements de l'intrigue, chaque roman semble constitué d'un réseau de récits liés les uns aux autres : c'est ce que l'on se propose de démontrer grâce à l'analyse de l'incipit de *Caro Michele*. Nous observerons comment, pour saisir l'unité du réel, Natalia Ginzburg observe le monde par morceau et rend compte de cette vision fragmentaire par une prose tout aussi fragmentaire. L'impossibilité de démêler l'enchevêtrement du réel ainsi que le caractère insaisissable d'autrui conduisent Natalia Ginzburg à recourir au destin comme principe mémoriel d'une restitution du passé.

Ce même destin, qui tend à se confondre à la résolution des personnages, est également à l'œuvre chez Marguerite Duras et c'est ce que nous nous attacherons à démontrer, dans la partie du premier chapitre qui lui est consacrée, en analysant les choix stylistiques structurants qui vont faire de son écriture un instrument d'accès privilégié à la mémoire.

Dans un deuxième chapitre, après avoir observé que l'inauthenticité du langage quotidien a des conséquences sur la structure du récit où la communication est impossible, nous étudierons, chez Natalia Ginzburg, la mise en place de deux types de communications nouvelles : la reproduction de fragments quotidiens dépourvus de signification d'un côté, et de l'autre la subversion des repères traditionnels.

En effet, la crise du langage que manifeste la dissonance nouvelle entre la chose ressentie et son expression logique s'observe, d'une part, par la reproduction de fragments de communication quotidienne apparemment dotés de signification, mais en réalité insignifiants, comme dans *Valentino* de Natalia Ginzburg ou *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras. D'autre part, et de façon plus spectaculaire, le langage entre en crise – notamment chez Duras – par l'accumulation chaotique de mots sans lien logique ni repère traditionnel de la communication. Pensons à *Moderato Cantabile* par exemple.

Ensuite, nous verrons chez Marguerite Duras comment l'émancipation de la réalité familiale s'opère par le langage dont les formes classiques sont détruites au profit d'un dire poétique qui n'admet plus aucune certitude ni aucune vérité.

Pour finir, nous essaierons de cerner les motivations de ce langage poétique et les enjeux qui sont les siens dans l'écriture durassienne.

Chapitre I. Moments de risque du récit

1. Natalia Ginzburg

Introduction

Dès 1949, la poétique de Natalia Ginzburg se caractérise par des choix thématiques cohérents notamment celui qui se manifeste à travers le renoncement, de la part des personnages, à comprendre le mécanisme de l'histoire, pour ne s'intéresser qu'aux épisodes les plus familiers de la vie quotidienne où se nouent plusieurs engrenages faits d'évènements ténus et imperceptibles. La conscience stylistique de Natalia Ginzburg s'accompagne d'une lucidité sans pitié, qui participe à la création d'une atmosphère inquiétante et dramatique, transformant ainsi des aventures médiocres et banales en destin commun à la limite de l'absurde.

« Mi sembra di seguire, nello scrivere, una cadenza o un metro musicale »⁴³⁶, voilà un aveu de Natalia Ginzburg, datant de 1962, qui ne laisse pas de solliciter la curiosité du lecteur. En effet, si Giovanni Tesio s'accorde avec Edwin Muir pour reconnaître que l'écriture de Natalia Ginzburg ressemble « più al movimento di una sinfonia che a un quadro »,⁴³⁷ il faut s'interroger sur le degré de détermination stylistique de cette musicalité et savoir quelle est la nature de son influence sur l'organisation du récit. Autrement dit, peut-on considérer la musicalité stylistique de Natalia Ginzburg comme relevant de sa poétique ?

1.1 Unité structurale et unité tonale

Natalia Ginzburg s'est interrogée, à de nombreuses reprises, sur les motivations de son écriture, aussi retrouve-t-on souvent dans son œuvre des déclarations poétiques relativement péremptoires. Dans un article issu du recueil *Vita immaginaria*, consacré au cinéaste suédois Ingmar Bergman, Natalia Ginzburg affirme que le désir de raconter la façon dont les hommes

⁴³⁶ Natalia Ginzburg, *Lui e io*, in *Le piccole virtù*, op.cit., p.826. « Il me semble de suivre, dans l'écriture, une cadence et un mètre musical. »

⁴³⁷ Giovanni Tesio, *Natalia Ginzburg*, in « Studi Piemontesi », XIII, op.cit., 1984. « plus au mouvement d'une symphonie qu'à un tableau. »

affrontent la vie, est le devoir de tout narrateur et que, par conséquent, chaque narrateur se doit de comprendre la vie et de l'organiser selon une double logique : logique structurale d'une part :

« So che a un certo momento ho pensato che in un mondo qual è il nostro dove il desiderio di raccontare sembra morto e pietrificato, Bergman era uno dei pochissimi narratori esistenti che prodigava con una generosità sterminata storie di persone e diceva l'unica cosa che è indispensabile dire, cioè il modo come le persone affrontano e sopportano il dolore e la felicità, la miseria, la paura e la morte. »⁴³⁸

Et logique tonale d'autre part. En effet, il y a une unité de ton qui traverse l'œuvre entière de Natalia Ginzburg, mieux, qui s'intègre à l'unité structurale du récit. Ainsi, les relations de cause à effet dans l'histoire et les déterminations narratives du récit sont englobées dans une musicalité qui les dépasse, les exalte, en quelque sorte, les reproduit. Il s'agit d'une unité tonale étroitement liée au thème de la mélancolie que l'on retrouve de façon diffuse dans l'ensemble des écrits de Natalia Ginzburg. Par exemple à propos du film de Marco Ferreri, *Dillinger è morto*, elle déclare :

« I tre personaggi [di Dillinger è morto] sono, come ho detto, antipatici, e anche in questo si sente una determinazione precisa. Sono antipatici, perché sono lo specchio d'una condizione umana dove i valori veri sono andati perduti. Siccome i valori veri sono andati perduti, la disperazione ha perduto i suoi veri connotati e i suoi tratti sono disegnati con mano trasandata e impietosa. Non è chiesta nessuna misericordia, né sdegno, né emozione, e se qualcosa è chiesto, non sia possibile dipingere un volto, o una condizione umana, senza usare e chiedere misericordia. »⁴³⁹

On appréciera dans cet extrait la rigueur logique du raisonnement, mais surtout il convient d'observer comment l'action de raconter est étroitement liée à ce que Giovanni Tesio, parodiant le titre d'un ouvrage de C. Segre⁴⁴⁰, appelle « le strutture della

⁴³⁸ Natalia Ginzburg, *Bergman*, in *Vita immaginaria*, op.cit., p.529 «Je sais qu'à un moment donné, j'ai pensé que dans un monde comme le nôtre, où le désir de raconter semble mort et pétrifié, Bergman était l'un des rares narrateurs existants qui prodiguait des histoires de personnages avec une générosité sans bornes et qui disait la seule chose indispensable à dire : la façon dont les personnes affrontent et supportent la douleur et le bonheur, la misère, la peur et la mort.»

⁴³⁹ Natalia Ginzburg, *Dillinger è morto*, in *Mai devi domandarmi*, op.cit., p.41 «Les trois personnages [de Dillinger est mort] sont, comme je l'ai dit, antipathiques, et aussi dans cela on aperçoit une détermination précise. Ils sont antipathiques, parce qu'ils sont le miroir d'une condition humaine où les vraies valeurs se sont perdues. Puisque les vraies valeurs se sont perdues, le désespoir a perdu ses vrais connotations et ses traits sont dessinés avec une main négligée et impitoyable. Aucune miséricorde n'est demandée, ni dédain, ni émotion, et si quelque chose est demandée, il ne sera pas possible de peindre un visage, ou une condition humaine, sans demander et sans se servir de la miséricorde. »

⁴⁴⁰ C. Segre, *Victor Sklovski o le strutture della pietà*, in *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.

malinconia »⁴⁴¹ – « les structures de la mélancolie ». En Italie, c'est Italo Calvino en 1959 qui fit de la mélancolie une trace symptomatique de la modernité d'après-guerre, en identifiant notamment la « malinconia della vita di provincia che si rinchiude sulle esistenze dopo il grande momento di verità rappresentato dalla Resistenza »,⁴⁴² or bien que Natalia Ginzburg ait écrit *Tutti i nostri ieri*, en 1952, et qu'elle ait reconnu dans *Vita immaginaria*, l'existence d'une déchirure sentimentale après l'expérience de la guerre (« c'è stato un momento della nostra esistenza, in cui abbiamo capito che non saremmo stati mai più felici, che il nostro destino poteva portarci tutto ma non più la felicità. Un simile momento segna nella nostra esistenza una linea di demarcazione, un solco nero e profondo. »⁴⁴³), sa mélancolie est antérieure à celle établie par Calvino, et a des origines plus profondes et plus lointaines :

« I miei rapporti con gli anni della mia giovinezza sono stati sempre cauti e tristi. La nostra generazione, cioè la generazione di quelli che sono cresciuti nel fascismo, è una generazione di malinconici. Perciò quando ripensiamo a quegli anni, incontriamo la nostra malinconia. »⁴⁴⁴

1.1.1 La causalité des liens familiaux

Le fil conducteur de chaque roman de Natalia Ginzburg c'est la mélancolie qu'entraîne le passage du temps dans le cadre de l'histoire d'un noyau familial ou d'une génération dont il s'agit de raconter les aventures, grâce à une narration capable d'organiser les événements entre eux. Raconter c'est donc, pour Natalia Ginzburg, rechercher la trame de certains événements. D'ailleurs, au nom d'une fidélité à la réalité du monde et des autres, Natalia Ginzburg refuse l'invention, et explique de la manière suivante le rejet de la fantaisie de la part de l'écrivain moderne :

« Non ha più nessuna voglia d'inventare. Non sa se è perché è stanco e la sua fantasia è morta – era sempre misera, gracile e malata, e adesso è morta – o se è invece perché ha capito che lui non

⁴⁴¹ Giovanni Tesio, *Natalia Ginzburg*, in « Studi Piemontesi », XIII, *op.cit.*, 1984, p.449.

⁴⁴² Italo Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p.52. « la mélancolie de la vie de province qui se referme sur les existences après le grand mouvement de vérité représenté par la Résistance. »

⁴⁴³ « Il y eut un moment dans notre existence où nous avons compris que nous n'aurions plus jamais été heureux, que notre destin pouvait tout nous amener mais non plus le bonheur. Un moment pareil marque dans notre existence, une ligne de démarcation, un sillon noir et profond. »

⁴⁴⁴ Natalia Ginzburg, *Amarcord*, in *Vita immaginaria*, *op.cit.*, p.83. « Mes rapports avec les années de ma jeunesse ont été toujours prudents et tristes. Notre génération, c'est-à-dire la génération de ceux qui ont grandi pendant le fascisme, est une génération de mélancoliques. Pour cela quand nous repensons à ces années, nous rencontrons notre mélancolie. »

era fatto per inventare ma per raccontare cose che aveva capito di altri o di sé o cose che gli erano realmente accadute ». ⁴⁴⁵

La modernité de Natalia Ginzburg se caractérise par cette volonté de raconter les faits tels qu'ils se sont produits, mais puisque chaque histoire est perçue à travers un noyau familial, avant d'analyser les relations logiques entre une action et l'autre, il faudrait savoir si, selon Natalia Ginzburg, les liens familiaux sont casuels ou non. Dans un article tiré du recueil *Mai devi domandarmi*, Natalia Ginzburg propose une réponse étonnante, un sophisme : « I legami famigliari [...] sono stati guidati dal caso e nel caso non crediamo » ⁴⁴⁶. Comment comprendre cette réponse, que veut nous dire l'auteur ? Elle croit au destin, cela ne fait aucun doute, mais il y a, au principe de ce destin, une part déterminante de hasard. Pour saisir l'influence de cette dose de hasard dans le destin de chaque famille, Natalia Ginzburg recourt par deux fois à un artifice narratif très efficace : mettre en scène deux familles et tenter d'ordonner leurs histoires respectives dans le cadre d'une architecture romanesque extrêmement rigide. Il s'agit d'une part de *Tutti i nostri ieri* dont Natalia Ginzburg admet que l'histoire est « troppo architettata » ⁴⁴⁷ ; et d'autre part de *Le voci della sera*, roman dans lequel, comme dit Giovanni Tesio, « il filo di appartenenza a una famiglia "minore" che s'intreccia con la "maggiore" famiglia dei De Francisci è lo stesso che connette le due famiglie di *Tutti i nostri ieri*. » ⁴⁴⁸ De nombreux points communs rapprochent, en effet, ces deux romans : la présence d'une usine d'étoffe dans *Le voci della sera*, et d'une usine de savon dans *Tutti i nostri ieri* qui servent tous les deux de point de repère ; la pâle histoire d'amour entre Elsa et Tommasino dans *Le voci della sera* et la relation sentimentale entre Anna et Giума adolescents, dans *Tutti i nostri ieri* ; peut-être d'ailleurs que la responsabilité de Cenzo Rena dans *Le voci della sera* rachète l'amour immature de Giума dans *Tutti i nostri ieri*. De la même manière, selon Giovanni Tesio : « Tommasino è un po' il corrispettivo, fatto adulto, di ciò che rappresenta Giума adolescente in *Tutti i nostri ieri*. » ⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Natalia Ginzburg, *Ritratto di uno scrittore*, in *Mai devi domandarmi*, *op.cit.*, p. 252-253. « Il n'a plus aucune envie d'inventer. Il ne sait pas si c'est parce qu'il est fatigué et que son imagination est morte – elle était toujours piètre, gracile et malade, et maintenant elle est morte – ou si au contraire il a compris qu'il n'était pas fait pour inventer mais pour raconter des choses qu'il avait comprises des autres ou de lui-même ou bien des choses qui lui étaient réellement arrivées. »

⁴⁴⁶ Natalia Ginzburg, *Il paese della Dickinson*, in *Mai devi domandarmi*, *op.cit.*, p.48. « Les liens familiaux ont été guidés par le hasard et on ne croit pas au hasard. »

⁴⁴⁷ Natalia Ginzburg, *Prefazione a Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, p.7-8. « trop architecturée »

⁴⁴⁸ G. Tesio, *op.cit.*, p. 452. « le fil d'appartenance à une famille "mineure" qui se noue avec la famille "majeure" des De Francisci est le même qui unit entre elles les deux familles de *Nos années d'hier*. »

⁴⁴⁹ *Idem*. « Tommasino est un peu l'équivalent, devenu adulte, de ce que représente Giума adolescent dans *Tutti i nostri ieri*. »

Tutti i nostri ieri et *Le voci della sera* sont deux romans fortement structurés. Comme nous l'avons vu dans la première partie, ils mettent chacun en scène deux familles dont les histoires se croisent et s'enchevêtrent. L'étude narratologique des procédés internes de ces textes littéraires nous permettra de comprendre, dans un premier temps, comment ces deux récits se présentent à la lecture ; et, dans un deuxième temps, comment fonctionne la logique de l'intrigue.

Le texte de *Le voci della sera* est découpé en onze segments séparés par des blancs. A l'intérieur de chaque segment, on retrouve plusieurs séquences secondaires. En effet, chaque segment est consacré à un membre de la famille dont il est question — celle du narrateur ou la famille De Francisci. Cependant, plusieurs séquences consacrées à d'autres personnages viennent s'y insérer. La structure narrative présente alternativement le récit de la famille de la narratrice et le récit de la famille De Francisci de la manière suivante :

Récit de la famille de la narratrice

p.669 → p.674 (5 pages)

p.683 → p.688 (5 pages)

p.736 → p.751 histoire de Tommasino et Elsa (15 pages)

p.751 → p.779 (28 pages)

Total de 63 pages

Récit de la famille De Francisci

p.674 → p.683 (9 pages)

p.688 → p.695 histoire de Gemmina (7 pages)

p.695 → p.701 histoire de Vincenzino (6 pages)

p.701 → p. 707 histoire de Mario (6 pages)

p.707 → p.720 histoire de Cate (13 pages)

p.720 → p.732 (12 pages)

p.732 → p.736 histoire de Tommasino (4 pages)

Total de 57 pages

De la même façon, Luigi Surdich invite le lecteur à prêter attention à la structure romanesque de *Tutti i nostri ieri* qui se divise en deux parties « con due collocazioni ambientali »⁴⁵⁰, d'abord dans la première partie à Turin, puis dans la seconde partie, à Borgo San Costanzo, le village de Cenzo Rena. Les histoires des deux familles se tissent les unes avec les autres jusqu'à former une trame tellement complexe que Natalia Ginzburg a pu dire : « il tessuto connettivo della storia era stretto, come una maglia lavorata troppa stretta e fitta ».⁴⁵¹

C'est ainsi que se mélangent différents registres expressifs au rythme uniforme de la prose de Natalia Ginzburg. Les intrigues se mélangent. Les relations s'entremêlent. La part déterminante de hasard se trouve soulignée par les différentes directions existentielles prises par chacun des personnages.

1.1.2 Etude narratologique de l'incipit de *Nos années d'hier*

Il convient d'observer comment fonctionne le premier chapitre de *Nos années d'hier*, qui est aussi l'incipit du roman, afin de voir ce qui y est semé, quelles sont les informations destinées à mûrir au cours du récit, comment s'opère la fonctionnalité des anecdotes qui le composent. Il s'agit, de distinguer les actions narratives importantes et les actions narratives subsidiaires. Par « importantes », il faut entendre avec Roland Barthes : « toute actions narratives engagées dans une suite cohérente et homogène (proaïrétisme) ». Il les appelle « noyaux », ou « fonctions cardinales » dans la mesure où elles constituent, en tant qu'unités narratives, de véritables charnières du récit. Les actions plus futiles, d'une fonctionnalité fort atténuée, sont appelées catalyses. Il convient d'observer les relations qu'entretiennent entre elles chaque séquence, qu'elles soient douées d'une grande densité romanesque ou au contraire très insignifiantes.

L'incipit de *Nos années d'hier* fonctionne comme un circuit d'anecdotes dont l'enjeu est de présenter les personnages principaux de la première famille du roman. En effet, loin de s'enchaîner de façon aléatoire, les anecdotes familiales, à l'ouverture du récit, se succèdent de façon combinatoire, dans le cadre d'une structure circulaire qui conditionne le retour des mêmes mots, voire des mêmes phrases.

⁴⁵⁰ Luigi Surdich, *op.cit.*, p.20. « avec deux localisations environnementales »

⁴⁵¹ Natalia Ginzburg, *Nota*, *op.cit.*, p.1131. « le tissu de connexion de l'histoire était étroit, comme un pull travaillé finement et astucieusement. »

Voici comment procède le discours : le portrait de la mère, accroché dans la salle à manger, fournit au narrateur l'occasion d'évoquer les fils de celle-ci. Ils sont quatre : Anna, Giustino, Concettina et Ippolito. Le narrateur nous apprend que les deux premiers se rendent parfois avec madame Maria, la dame de compagnie de leur grand-mère paternelle, au cimetière où leur mère est enterrée. L'histoire de madame Maria est l'occasion d'évoquer le passé fastueux de la famille. Revenu au temps de la narration, le narrateur s'attache à décrire Concettina dont s'occupe madame Maria, laquelle fournit, tout de suite après, l'occasion de parler du père. L'histoire du père est inséparable de celle d'Ippolito à propos duquel il est dit beaucoup de choses concernant son tempérament mélancolique.

Nos années d'hier se distingue des autres récits de Natalia Ginzburg à cause d'une part de son vaste horizon historique et d'autre part, à cause de l'emploi de la troisième personne du singulier. D'habitude, les histoires de Ginzburg sont toujours dictées par un « je » féminin et ont pour cadre de leur action, le monde familial. Ici, la dimension quotidienne se dévide grâce aux gestes, aux paroles, et aux pensées des personnages, mais elle entre en contact avec une réalité historique tragique et meurtrière que les destins individuels traversent ou affleurent.

L'incipit du roman offre l'occasion de comprendre comment fonctionne la structure du récit. Il s'agit d'observer les unités narratives qui se présentent comme point de départ d'une ou plusieurs corrélations d'événements à venir, c'est-à-dire, saisir le caractère fonctionnel de certains segments de l'histoire. Par exemple, c'est sur madame Maria que s'arrête, dans un premier temps, l'attention du narrateur. Ce dernier souligne un détail faiblement signifiant en apparence, mais qui trouve, sur le plan de l'écriture, une grande force de sens :

« [...] quand elle était assise, ses pieds ne touchaient pas le sol. Aussi, quand elle était assise, elle s'enveloppait dans une couverture parce qu'elle n'aimait pas qu'on voie ses pieds qui ne touchaient pas le sol. »⁴⁵²

Un paragraphe plus loin, on retrouve cette même couverture dans l'emploi qu'en faisait madame Maria autrefois « lorsqu'elle se promenait en voiture aux côtés de la grand-mère, avec les genoux bien au chaud dans la couverture et les gens qui la saluaient... »⁴⁵³ Une quinzaine de paragraphes plus loin, alors que la narratrice recommence à parler de madame Maria, il reprend ce détail caractérisant : « Elle assistait aux leçons, la couverture sur les

⁴⁵² Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, Paris, Plon, 1956, p.10.

⁴⁵³ *Idem.*, p.11.

genoux, son ouvrage de crochet à la main »⁴⁵⁴ Enfin, encore plus loin, à la fin du premier chapitre, alors que l'incipit se termine, madame Maria est décrite en train de repriser « des couvertures usées »⁴⁵⁵. Quel est le sens de cette unité narrative ? A-t-elle une fonctionnalité ? Certes oui, car « un récit n'est jamais fait que de fonction : tout, à des degrés divers, y signifie »⁴⁵⁶ La fonctionnalité de cette unité narrative n'est pas évidente parce qu'elle relève de la seconde grande classe d'unités fonctionnelles, de nature intégrative, qui se donne comme l'indice du caractère du personnage. Or, il est nécessaire de changer de niveau pour comprendre le sens de cet indice.

Rappelons que Roland Barthes réserve le terme d'indice à la classe de fonction intégrative, c'est-à-dire aux unités fonctionnelles qui ont pour corrélat des unités d'un autre niveau comme l'action – actants, personnages – ou la narration – temps, aspects, mode de récit – Les indices sont des *relata* métaphoriques : ils transmettent des informations relatives au caractère des personnages, à leur identité, etc.

Une autre série de renvois nous permet d'identifier un second trait singularisant de madame Maria : dès le début, le narrateur nous informe que, chaque matin : « Elle courait dans la rue avec une pelle pour ramasser le crottin qui lui servait à fumer les rosiers. Elle faisait vite, vite, de peur qu'on ne la voie ».⁴⁵⁷ Cette anecdote, issue du quotidien le plus familier, est évoquée telle quelle dix paragraphes plus bas, lorsque le père de famille, en colère, cingle les rosiers de sa canne. En effet, le narrateur écrit :

« Alors, Madame Maria s'affligeait pour ces rosiers qui lui tenaient tant à cœur : tous les matins elle faisait le sacrifice de descendre dans la rue pour ramasser le crottin avec sa pelle, au risque d'être vue par quelqu'un qui se moquerait d'elle ».⁴⁵⁸

Enfin, lorsque le professeur de piano s'arrête un instant dans le jardin pour contempler les rosiers, le narrateur ajoute : « il était au courant, lui aussi, de l'histoire du crottin et de la pelle. »⁴⁵⁹

Les informations relatives au caractère et à l'identité des personnages, ne sont pas nommées, chez Natalia Ginzburg, elles sont, comme dirait Barthes « indexées »⁴⁶⁰. Ainsi, le

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.16.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.21.

⁴⁵⁶ Roland Barthes, *L'analyse structurale des récits*, in *L'aventure sémiologique*, Paris, Ed. du Seuil, 1985, p.176.

⁴⁵⁷ Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, *op.cit.*, p.11.

⁴⁵⁸ *Idem.*, p.14.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.15.

⁴⁶⁰ Roland Barthes, *L'analyse structurale des récits*, in *L'aventure sémiologique*, *op.cit.*, p.179.

narrateur indexe la nature tourmentée du père en soulignant à plusieurs reprises son obsession pour les retournements de veste de ceux qu'il appelle les « fripouilles » et sur le fait qu'ils ignorent être l'objet de ses critiques à l'intérieur du livre de mémoires qu'il est en train d'écrire :

« Le père écrivait un grand livre de Mémoires. Il l'écrivait depuis de nombreuses années ; il avait abandonné sa carrière d'avocat pour écrire. Le livre s'intitulait : Rien que la vérité, et il contenait des choses explosives sur les fascistes et le roi. Le père riait et se frottait les mains, à la pensée que le roi et Mussolini ne savaient rien, et que, dans une petite ville d'Italie, un homme écrivait des pages explosives à leur sujet. »⁴⁶¹

Plus loin, le narrateur souligne encore le mépris du père à l'endroit des « fripouilles » qui, comme le roi et Mussolini, : « ne savaient pas qu'il y avait des choses écrites sur eux, dans le livre de Mémoires ». ⁴⁶² Quelques pages plus loin, le narrateur revient sur ces « fripouilles » est ajoute de nouveau : « Les fripouilles jouaient aux boules en manche de chemise, ils ignoraient qu'ils étaient, eux aussi, dans le livre de Mémoires. » ⁴⁶³

Les données intégratives qui informent le lecteur des traits caractériels de tels ou tels personnages sont absolument essentielles car, à la base du récit, il y a toujours des motivations psychologiques, c'est donc là que les indices se combinent aux noyaux. Aussi, le père est au centre d'une ample corrélation et la familiarité s'impose d'elle-même par la récurrence des images issues de la réalité quotidienne : « Il parlait de tous les types qui avaient retourné leur veste, dans sa petite ville, des personnes qui semblaient respectables, et des pires tours de cochon qu'ils avaient faits ensuite » ; ⁴⁶⁴ plus loin, la même phrase revient :

« Alors, [...] il avait vu passer un de ceux qui étaient autrefois socialistes, comme lui, et qui étaient fascistes maintenant [...] Ils ne savaient pas qu'il y avait des choses écrites sur eux [...] sur le temps où ils étaient des gens convenables, et sur les pires tours de cochon qu'ils avaient faits ensuite. »⁴⁶⁵

Des informations nécessaires à la compréhension de certains agissements sont transmises au lecteur dès le début du roman, c'est le cas en ce qui concerne le caractère mélancolique et solitaire d'Ippolito qui est représenté à plusieurs reprises, avec son fusil,

⁴⁶¹ Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, op.cit., p.13.

⁴⁶² *Idem.*, p.14.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.20.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.13.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.14.

lorsqu'il amène son chien se promener : « il partait parcourir la campagne avec son chien »⁴⁶⁶, « Au pied de la colline commençaient les vignes et les bois de chênes. Parfois, il en partait un coup de fusil, une nuée d'oiseaux s'élevait et le chien Ippolito aboyait. »⁴⁶⁷ Cette présence inquiétante d'arme à feu autour de la personne d'Ippolito est un indice de son suicide à venir :

« Au loin, sur le faite de la colline, on voyait passer et repasser Ippolito avec son fusil »

L'écriture de Natalia Ginzburg est évidemment indicielle. Lorsque le narrateur précise que le père refuse de rencontrer le professeur de piano, il nous livre un trait essentiel de son caractère. En même temps, donner pour information que Concettina et Anna prennent des leçons de piano – « Concettina et Anna prenaient des leçons de piano deux fois par semaine »⁴⁶⁸ – permet de mentionner le piano que Concettina décidera de vendre plus tard pour se procurer une somme d'argent nécessaire à sa dote : « Chaque jour, à table, Concettina parlait de vendre le piano »⁴⁶⁹. Les fonctions indicielles se manifestent, le plus souvent, au niveau psychologique dans le cadre des actions mineures qui composent la trame générale de l'histoire. Or, la limitation d'événements exceptionnels et exclusifs, d'un point de vue thématique, témoigne de l'absence d'évolution de la part des personnages, c'est-à-dire d'un comportement coutumier, fait d'habitude, dont la disposition sérielle n'est qu'apparemment progressive.

La frontière entre les catalyses et les noyaux est donc ténue. Barthes appelle noyaux, les unités narratives qui exercent dans le récit une fonction cardinale, c'est-à-dire qui représentent une action ouvrant une « alternative conséquente pour la suite de l'histoire ». Examinons, dans l'incipit de *Nos années d'hier*, quelles actions ensemencent le récit.

1. La question du *post hoc, ergo propter hoc* : le revolver d'Ippolito

Natalia Ginzburg organise une série de détails qui ensemencent, chacun à leur manière, le récit « d'un élément qui mûrira plus tard »⁴⁷⁰. Le cas le plus évident de cette absolue fonctionnalité des détails est celui qui consiste à nommer le revolver du père que

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.18.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.20.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.15.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.83.

⁴⁷⁰ Roland Barthes, *L'analyse structurale des récits*, in *L'aventure sémiologique, op.cit.*, p.176.

Ippolito utilisera ultérieurement dans l'histoire pour se suicider. Le narrateur en parle lorsque Madame Maria vient se plaindre au père du fiancé de Concettina qui rôde devant la maison : « Il sortait son vieux revolver du tiroir et le mettait sur la table »⁴⁷¹, ou bien lorsque le père perd courage : « il disait qu'il avait envie de sortir dans la rue, pour tirer avec son revolver »⁴⁷². La mention du revolver précède chronologiquement, mais aussi logiquement l'accomplissement du geste final d'Ippolito : « Sur le banc était assis Ippolito, mort ; auprès de lui, par terre, il y avait le revolver du père »⁴⁷³. Cette implacable conséquence est rendue par le narrateur par une menue description, comme s'il s'agissait d'un incident minime, ce qui conduit Dominique Fernandez à remarquer que « jamais suicide n'a été montré avec moins de phrases, avec moins d'explications, avec moins de références au monde intérieur du suicidé »⁴⁷⁴ : Le suicide d'Ippolito apparaît comme étant causé par un certains nombres d'événements auxquels s'ajoutent la présence du revolver. L'événement, consécutif à l'évocation du revolver semble également conséquent, en effet, le lecteur est conduit à prendre pour cause ce qui n'est qu'un antécédent. Il se produit alors une confusion entre consécution et conséquence, que Barthes résume par le sophisme, *post hoc, ergo propter hoc* dont il dit qu'il « pourrait bien être la devise du Destin. »⁴⁷⁵

Ce sophisme est une erreur particulièrement attirante parce que la séquence temporelle apparaît inhérente à la causalité. L'erreur est de conclure en se basant seulement sur l'ordre des événements, plutôt que de tenir compte d'autres facteurs qui pourraient exclure la relation de cause à effet. Dans ce cas particulier, le geste d'Ippolito, exécuté avec l'arme de son père, se dote d'une majeure dimension symbolique.

Dès les premières lignes, le narrateur s'est attaché à décrire la relation privilégiée qu'entretient Ippolito avec son père : « Ippolito, lui, devait tenir compagnie au père »⁴⁷⁶. La scène qui revient en continuation est celle qui met en jeu Ippolito en train soit de taper à la machine à écrire sous la dictée de son père, soit de lire à ce dernier le *Faust* de Goethe : « Il appelait Ippolito pour qu'il écrive pendant que lui dictait [...] il voulait qu'Ippolito lui lise Faust. », ou bien encore « le père [...] avait besoin d'Ippolito pour taper à la machine. »⁴⁷⁷

⁴⁷¹ Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, *op.cit.*, p.12.

⁴⁷² *Idem.*, p.13

⁴⁷³ *Ibid.*, p.147

⁴⁷⁴ Dominique Fernandez, *Le voyage d'Italie*, Paris, Perrin, 2004, p.168

⁴⁷⁵ Roland Barthes, *L'analyse structurale des récits*, in *L'aventure sémiologique*, *op.cit.*, p.180

⁴⁷⁶ Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, *op.cit.*, p.9

⁴⁷⁷ *Idem.*, p.21

Un peu plus loin, le narrateur s'attache à décrire les habitudes d'Ippolito. Par corrélation il se doit de répéter ce qu'il avait déjà dit à l'endroit du père et qui, maintenant concerne Ippolito : « Et la nuit, il restait debout pour taper à la machine le livre de Mémoires, ou pour lire Goethe à haute voix, quand le père ne pouvait pas dormir »⁴⁷⁸. Comme l'évocation du revolver suppose que l'on s'en serve, mentionner l'habileté dactylographique d'Ippolito annonce l'activité politique clandestine qu'il conduira plus tard :

*« [...] voilà pourquoi Danilo venait si souvent chez eux ; parce qu'il faisait de la politique avec Ippolito et Emanuele. Il lui sembla de comprendre le salon, les phrases en allemand, Ippolito qui se caressait continuellement les joues avec des yeux inquiets comme à l'affût de quelque chose. Ils faisaient de la politique dans le salon ; ils faisaient de nouveau une chose périlleuse et secrète, comme l'avait été le livre de Mémoires. »*⁴⁷⁹

Chaque unité a pour corrélat des unités de même niveau et l'on passe insensiblement de l'une à l'autre. La classe de fonction distributionnelle permet d'établir, de façon complémentaire et conséquente, que la présence d'un revolver suppose que quelqu'un s'en servira, le fait que le père écrive des Mémoires explosives implique le scandale d'une éventuelle publication à venir. Or le père brûlera son livre dans l'espoir de pouvoir le recommencer dès le début, mais la mort l'en empêchera :

*« Puis, un jour qu'ils étaient à table, ils virent arriver le père en pyjama et en savates, un tas de papiers dans les bras. C'était le livre de Mémoires. Le père demanda si le poêle était allumé. Il l'était, parce qu'il faisait déjà froid. Soudain, il se mit à y fourrer toutes les feuilles. [...] le livre de Mémoires brûlait, personne ne comprenait. »*⁴⁸⁰

Cette action aura pour corrélat le jour où Ippolito brûlera lui aussi les documents compromettants de son activité politique secrète :

« Danilo avait été arrêté, bientôt les policiers viendraient probablement les arrêter eux aussi. Certaines choses devaient être brûlées, il fallait faire vite.

*Ippolito avait ouvert le poêle, il jetait dedans les journaux, comme l'avait fait le père avec le livre de Mémoires. »*⁴⁸¹

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.19.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.40.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.24.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.47.

Plusieurs scènes, plusieurs unités narratives, ouvrent une perspective pour la suite de l'histoire : en particulier, la mention de Cenzo Rena, personnage essentiel qui occupera toute la deuxième partie du roman :

« De temps en temps, on voyait arriver de grandes boîtes de chocolats qu'envoyait Cenzo Rena, jadis un bon ami du père. On voyait arriver de tous les coins du monde ses cartes postales illustrées, parce que Cenzo Rena était toujours en voyage [...] Mais le père ne voulait pas entendre parler de Cenzo Rena : ils avaient été amis et avaient eu, depuis, une terrible dispute. »⁴⁸²

Chaque unité narrative, chaque segment anecdotique se combinent entre eux et produisent du sens. Toutes ces corrélations, tous ces détails sont signifiants. Natalia Ginzburg donne à l'échelle du premier chapitre, un exemple de ce qui se produit à l'échelle du roman, lorsqu'elle fait l'exemple de Madame Maria, figure intergénérationnelle de la famille, puisqu'elle a vécu avec la grand-mère et qu'elle s'occupe à présent des petits-enfants. En effet, Madame Maria est donnée à voir dans une habitude récurrente, d'abord avec la grand-mère : « De temps en temps [...] [la grand-mère] voulait s'acheter un chapeau, alors Madame Maria devait l'arracher à la vitrine. », ⁴⁸³ puis avec le père : « elle essayait de l'entraîner comme elle le faisait autrefois avec la grand-mère pour l'arracher aux vitrines des modistes. » ⁴⁸⁴

Dernier fragment essentiel, sans doute le plus important : l'évocation, par deux fois, de la maison d'en face, appartenant à la deuxième famille du roman :

« Madame Maria défaisait les lits et les aérait, elle battait les tapis, un mouchoir sur la tête et les manches retroussées sur ses bras vieux et desséchés. Mais si elle voyait la dame de la maison d'en face apparaître au balcon, elle s'enfuyait de la fenêtre, parce qu'elle n'aimait pas qu'on la voie avec ce mouchoir, en train de battre les tapis. »⁴⁸⁵

Cette maison d'en face est importante puisque le roman repose sur l'enchevêtrement des deux familles.

Les manies propres aux actions quotidiennes de la routine familiale motivent les choix stylistiques de Natalia Ginzburg. Dans cet incipit, sont ensemencés des éléments narratifs destinés à jouer un rôle important dans l'intrigue. Il s'agit d'une structure qui s'enroule sur elle-même. Le récit du narrateur est comme la bobine d'un orgue de Barbarie. La musicalité

⁴⁸² *Ibid.*, p.15.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.10.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.20.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.11.

qui s'en élève, faite de récurrences, de renvois et de répétitions de phrases et de mots, sanctionne le rapport homologique entre les événements domestiques répétitifs et le rythme stylistique de l'écriture. Cette structure répétitive a pour but de faire émerger les actions cardinales noyées dans la masse des catalyses, mais surtout ce qui compte c'est le rôle central que joue la *voix* de la narratrice. La lecture de l'incipit se fonde sur l'écoute des variations les plus infimes des diverses anecdotes. Le narrateur se tient à l'écoute d'une famille et cherche à en saisir l'organisation, mieux il se tient à l'écoute du chaos d'une famille et tente d'en rendre compte. La logique narrative rend compte, chez Natalia Ginzburg, du temps chronologique. Chaque unité consécutive entre en relation avec la fonction cardinale, le noyau, qui lui correspond.

« *La consequenzialità [...] sembra appartenere alle cose più che alle decisioni delle persone, il senso vago di un'angoscia sottile esce dalla semplice enunciazione dei fatti, da una attenta enumerazione dei nessi da cui di istante in istante sgorga ineluttabilmente la vita fino alle sue inevitabili conclusioni. Ché al termine della fitta serie di eventi c'è sempre lo scacco della morte a siglare il destino, per quelli che se ne vanno e per quelli che restano.* »⁴⁸⁶

Afin de saisir le réel, il n'y a pas d'autre solution, pour Natalia Ginzburg que de « *trattenere le nostre parole ben ferme su piccole cose* » parce que hors de cette dimension, le sens du réel nous échappe. Si l'on cherche à mettre bout à bout les actions que nous accomplissons dans le cadre d'une journée – ou d'une vie – pour en extraire une valeur totale, ce n'est pas le destin que nous rencontrons, mais le chaos. Il y a donc un mystère au-delà duquel il convient de ne pas aller.

2. Rejet des structures narratives

On l'a dit, Natalia Ginzburg trouve que l'architecture de *Tutti i nostro ieri* est trop forcée, trop marquée. Ainsi, après avoir rejeté l'invention, au profit de la narration – raconter plutôt qu'inventer – elle rejette également l'idée de construction, l'idée de structure :

⁴⁸⁶ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1965*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p.21. «L'enchaînement [...] semble appartenir aux choses plus qu'aux décisions des personnes, le sens vague d'une angoisse subtile sort de l'exposition simple des faits, d'une énumération attentive des liens d'où au fur et mesure la vie jaillit inévitablement jusqu'à ses conclusions incontournables. Puisque au bout de la série d'évènements il y a toujours l'échec de la mort qui paraphe le destin, pour ceux qui s'en vont et pour ceux qui restent. »

« Probabilmente la verità è che noi non siamo nati per costruire dei mondi di fantasia. Noi ci sentiamo liberi e felici quando abbandoniamo le costruzioni e le invenzioni e ci limitiamo a dare notizie sbriciolate di quello che abbiamo, memorie e frantumi di memorie e pensieri o frantumi di pensieri. »⁴⁸⁷

L'univers narratif de Natalia Ginzburg se fragmente. À l'unité structurale caractéristique des premiers romans, se substitue une unité tonale qui trouve sa meilleure expression dans les propos quotidiens issus du « lessico familiare » de chaque famille. C'est grâce à ce « lessico familiare », dont nous étudierons la portée dans la partie suivante, que se crée une trame d'anecdotes fragmentée où la logique est pour le moins obscure, tortueuse et difficilement déchiffrable. Anticipant ce que nous approfondirons dans la dernière partie, il convient de noter d'ors et déjà que, selon Natalia Ginzburg, seule la mémoire est capable de reconstruire une trame narrative liant les événements entre eux selon une logique causale. Il s'agira pour elle de trouver l'écriture de cette mémoire. Pour le moment contentons-nous de noter avec elle que « la memoria è amorosa e non mai casuale. Essa affonda le sue radici nella nostra stessa vita e perciò la sua scelta non è mai casuale, ma sempre appassionata e imperiosa. »⁴⁸⁸

Pour quelles raisons les événements de la fiction se produisent-ils ? Au-delà des choix qui président à l'organisation de la fiction, dont nous avons vu, dans la première partie, qu'ils sont parfaitement motivés, Natalia Ginzburg s'attache désormais à ne plus dévoiler la logique interne des événements de l'intrigue. Aussi, les faits se produisent-ils « comme ça ». Giovanni Tesio analyse de façon pertinente l'emploi que Natalia Ginzburg fait de l'adverbe *così* qui devient un véritable révélateur du destin à l'œuvre dans l'histoire et dans le texte :

« Non per nulla nel mondo della Ginzburg l'avverbio "così" assume un ruolo-chiave, a cominciare dal titolo stesso del secondo romanzo [È stato così], dove tutto è visto da un punto compiuto e la storia parte dal colpo di pistola con cui l'io narrante [...] racconta di avere ucciso il marito.

Troviamo qui stesso : « E così allora mi sono innamorata di lui [...] ». Oppure, in Valentino : « Così era solo mio padre quando morì » ; « Così ero sola in casa quando morì mia madre, la domenica di ferragosto [...] ; « [...] e così decisero che dovevo sposare Kit [...] » ; « Così non ho nessuno con cui dire le vere parole [...] » ; « - È successo così, - disse, - s'è ammazzato ». O ancora, in Le voci della

⁴⁸⁷ Natalia Ginzburg, *Tonino Guerra*, in *Vita immaginaria*, *op.cit.*, p.62-63 « Probablement la vérité c'est que nous ne sommes pas nés pour construire des mondes imaginaires. Nous nous sentons libres et heureux quand nous quittons les constructions et les inventions et que nous nous limitons à donner des nouvelles émietées de ce que nous avons, mémoires et débris de mémoires et pensées ou débris de pensées. »

⁴⁸⁸ Natalia Ginzburg, *Prefazione a Cinque romanzi brevi*, *op.cit.*, p.7-8.

sera : «*Così, diventarono amanti*», e in accezione contestualmente illuminante, queste battute di un colloquio tra Elsa e Tommasino : «*La Raffaella, - disse, - certo non pensa d'essere infelice. Ha sotterrato tutti i suoi pensieri. È infelice, ma fa in modo di non dirselo, per poter vivere. E d'altronde, - disse, - si finisce sempre col vivere così*» ; ma già in *Mio marito* : «*E così presi a far l'amore con lei* ». ⁴⁸⁹

Les délibérations des personnages n'ont aucune influence sur les faits. Les événements se produisent non grâce à leur choix, mais selon une logique insaisissable. C'est pourquoi d'ailleurs, les personnages ne comprennent pas ce qui leur arrive bien qu'ils se retiennent responsables, comme par exemple Nini dans *La strada che va in città* : «*Ma come siamo stati sciocchio tutti e due* » – «*Mais comme on a été stupides tous les deux.* » ; ou Elsa dans *Le voci della sera*, qui interroge Tommasino : «*Ma perché abbiamo sciupato tutto ?* » – «*Mais pourquoi a-t-on tout gâché ?* ». Les personnages ne comprennent pas ce qui les a conduits à se séparer, de même ils ignorent pourquoi ils étaient ensemble ; et dans sa pièce de théâtre intitulée *L'inserzione*, Natalia Ginzburg se demande même si la rencontre relève de la casualité ou du destin. En effet, ne fait-elle pas dire à son personnage principal : «*E pensare che io sono venuto qui per caso, per un'inserzione ! Se non avessi letto il giornale quel giorno, non avrei conosciuto Teresa !* »? – «*Et penser que je suis venue ici par hasard, pour une petite annonce ! Si je n'avais pas lu le journal ce jour là, je n'aurai pas connu Teresa!* » ou encore : «*Perché questo le sembra strano ? Tutti i rapporti umani sono affidati al caso. Andiamo dove ci porta il vento* » – «*Pourquoi cela vous semble-t-il étrange ? Tous les rapports humains sont entre les mains du destin. Nous allons où nous porte le vent.* ». Et un deuxième personnage d'insister un peu plus loin : «*Come strano il destino ! Pensare che io son capitata qui per caso, per un puro caso, per un'inserzione! Potevo non guardare il giornale, quel giorno, e non venire qui per niente ! e non avrei conosciuto né te, né lui !* » – «*Comme le destin est étrange ! Penser que je suis venue ici par hasard, pour une petite annone!*

⁴⁸⁹ G. Tesio, op.cit., p.456-457. «*Ce n'est pas pour rien que dans le monde de Natalia Ginzburg l'adverbe "ainsi" assume un rôle clef, à commencer par le titre de son deuxième roman [È stato così – ça s'est passé ainsi], où tout est vu d'un point accompli et l'histoire démarre du coup de pistolet avec lequel le je narrant [...] raconte avoir tué le mari.*

Nous retrouvons ici même: «*Et ainsi à l'époque je suis tombée amoureuse de lui [...]* ». Ou encore, dans *Valentino*: «*Ainsi mon père était seul quand il mourut*» ; «*Ainsi j'étais seule dans la maison quand ma mère mourut, le dimanche du 15 août [...]*» ; «*[...] et ainsi ils décidèrent que je devais me marier avec Kit [...]*» ; «*Ainsi je n'ai personne avec qui prononcer de vraies paroles [...]*» ; «*-Ça c'est passé ainsi, dit-il, - il s'est tué*». Ou encore, dans *Le voci della sera*: «*Ainsi., ils devinrent amants*», et dans un sens illuminant dans ce cadre, ces répliques d'un dialogue entre Elsa et Tommasino: «*La Raffaella, - dit-il, - sûrement ne pense pas être malheureuse. Elle a enterré toutes ses pensées. Elle est malheureuse, mais elle fait en sorte de ne pas se l'avouer, pour pouvoir vivre. Et d'ailleurs, - dit-il, - on finit toujours par vivre ainsi*» ; mais déjà dans *Mio marito*: «*Et ainsi je commençai à faire l'amour avec elle*».

Je pouvais ne pas regarder le journal ce jour-là et ne pas venir ici pour rien ! Et je n'aurais connu ni toi, ni lui. » .

On le voit, Natalia Ginzburg n'oppose pas le hasard au destin. Pour elle, la succession casuelle des faits et le hasard sont paradoxalement la preuve de l'existence d'un destin lorsque ce hasard permet d'établir un lien entre différents personnages, qui, s'appartenant les uns aux autres, forment une famille.

Entre la rencontre et la séparation, les relations amoureuses et les rapports familiaux s'entretiennent dans le temps, aussi Natalia Ginzburg s'attache-t-elle, du moins dans ses premiers récits, à créer une chronologie capable de rendre compte des effets liés à la temporalité de l'histoire racontée. Cependant, après la guerre, elle s'aperçoit que représenter la réalité du temps qui passe est un exercice périlleux pour l'écrivain qui n'adhère plus au présent et n'entrevoit guère l'avenir :

« [...] lo scrittore pensa di essere là per raccontare la realtà, ma pensa che gli è difficile usare lo strumento essenziale per raccontare, e cioè il tempo. L'idea del tempo gli ispira odio. Il presente gli è nemico, ed egli non vi trova né respiro né spazio, e il passato gli è nemico perché vi scorge le radici di ogni infelicità attuale, e riguardo al futuro non prova nessuna specie di sentimento perché non gli sembra di poter credere nel futuro. »⁴⁹⁰

Contrairement aux autres récits de Natalia Ginzburg, il n'y a pas, dans *Caro Michele*, une histoire principale à laquelle viendraient se greffer des récits métadiégétiques d'histoires secondaires. Le roman, au contraire, se présente comme un réseau de récits liés les uns aux autres. Tous les personnages agissent selon des desseins impénétrables de sorte que la répétitivité de leur action et l'inutilité de leur parole finissent par briser en mille morceaux l'unité apparente du réel.

3. L'incipit de *Caro Michele*

Comment procède le récit de *Caro Michele* ? Par organisation unitaire ou par fragments séparés ? Nous est-il donné beaucoup d'informations dans chaque période ? Comment l'action est-elle racontée ? Par représentation globale et unitaire ou par division,

⁴⁹⁰ Natalia Ginzburg, *Vita immaginaria*, op.cit., p.510 « [...] l'écrivain croit être là pour raconter la réalité, mais il pense que c'est difficile pour lui d'utiliser l'instrument essentiel pour raconter, c'est-à-dire le temps. L'idée de temps lui inspire de la haine. Le présent est son ennemi, et il n'y trouve ni souffle ni espace, et le passé est pour lui un ennemi parce que il y voit les racines de tout malheur actuel, et par rapport au futur il n'éprouve aucune espèce de sentiment puisque il ne lui semble pas pouvoir croire dans le futur. »

voire fragmentation du temps de l'action. Pour le savoir, arrêtons-nous un instant sur l'incipit du roman. Observons dans le premier paragraphe si les périodes sont longues et articulées ou bien brèves. Si l'on prend pour mètre de mesure le nombre de verbes que chaque période contient et la quantité d'information qu'elles véhiculent, on constate qu'une période correspond à une seule et unique information. Par exemple, la deuxième phrase est constituée d'un seul verbe : « Nevicava ». Un verbe égale une information. « Il neigeait ». « La casa era un campagna aperta » – « La maisoné était en pleine campagne ». Voilà une information géographique, qui est détaillée dans les deux phrases suivantes : « Il paese era a due chilometri. » – « le village se trouvait à deux kilomètres ». ; « La città era a quindici chilometri » – « la ville se trouvait à quinze kilomètres ». Les périodes sont fort brèves et l'on peut réduire les actions d'Adriana aux seuls verbes qui les expriment : « si alzò », « infilò una vestaglia », « Cacciò i piedi lunghi e magri in un paio di pantofole », « Scese in cucina e si fece una tazza di orzo Bimbo, e ci inzuppò diversi biscotti », « le radunò [le bucce di mela] », « Poi andò nel soggiorno e spalancò le imposte. », « [...] salutò e contemplò la sua alta persona [...] », « Poi, sedette alla scrivania e scrisse una lettera [...] ».

D'un point de vue narratif, dans le mode même de raconter et d'écrire d'Adriana, on remarque qu'agit une certaine tension par rapport au thème central de la communauté familiale, tension qu'il faut s'empresse de dire si elle est centrifuge ou centripète. Existe-t-il, à l'intérieur de cette tension communicative que représente la lettre d'Adriana à son fils, une tendance à fournir l'information de façon désagrégée et fragmentée ou une tendance à transmettre l'information de façon compacte et pleine ?

Si l'on prend pour point de départ le thème « tuo padre sta male », et comme repère linguistique l'énoncé « tuo padre », on s'aperçoit qu'il revient dans presque tous les paragraphes de la lettre d'Adriana : dans le premier, « Ti scrivo soprattutto per dirti che tuo padre sta male » ; dans le deuxième, « [...] vai a trovarlo » ; dans le troisième, « Cosa pensa della malattia di tuo padre non l'ho capito » ; dans le quatrième, « [...] dovrei trasferirmi in casa di tuo padre e assisterlo » ; dans le cinquième, « [...] se io arrivassi lì domani con la mia valigia, non so tuo padre che reazione avrebbe. » ; dans le sixième, « Se tu fossi là da tuo padre cresceresti il disordine [...] », etc. La maladie du père est l'information principale. Le refus de Michele d'aller à son chevet est une information secondaire. De nombreuses informations secondaires nous sont données à l'occasion de cette lettre : les chaussettes sales de Michele, l'insomnie du domestique du père qui ne dort plus parce que ce dernier le sonne toute la nuit, les rencontres du père et d'Adriana au café Canova après leur séparation, etc. La

lettre est l'occasion d'un rapprochement. Elle est porteuse d'un effet centripète qui tend à rétablir une relation entre Adriana et son fils.

Une chaîne de séquence se crée si l'on prend acte de la fréquence avec laquelle certains mots reviennent dans le discours ; cette chaîne de séquence procède par rebonds de mots qui « sautent » d'un paragraphe à l'autre, révélant le tissage souterrain avec lequel Adriana tente d'unir les paragraphes de sa communication erratique. Ainsi, l'invective « vai a trovarlo » est présente dans le premier et le second paragraphe ; l'adjectif « sporchi » dans le deuxième et le troisième ; l'expression « tuo padre », dans le cinquième, le sixième, le septième et le huitième paragraphe ; le substantif « telefono » dans le huitième et le neuvième, avec un petit paradoxe puisque Adriana dit d'abord : « Io sono rimasto senza telefono » – « Je n'ai plus de téléphone », puis un paragraphe plus loin elle affirme avoir eu une conversation téléphonique avec Viola et Angelica : « ho parlato ieri al telefono con tutt'e due » – « j'ai parlé hier au téléphone avec toutes les deux ». On peut aisément déduire qu'Adriana est allée téléphoner depuis un poste public, car on sait que sa privation de téléphone n'est pas de la veille puisqu'elle affirme : « Sono andata non so quante volte a sollecitare ma non è venuto nessuno ». Cette absence de téléphone justifie évidemment toute la partie épistolaire du roman. Le substantif « gufi » revient aux paragraphes huit et neuf ; « casa » et « gemelle » aux dix et onze.

En somme, la texture secrète du roman est porteuse de la désagrégation de la communauté familiale même si la circulation de l'information est conditionnée par le caractère centripète des relations humaines à l'intérieur de la famille.

1.1.3 *L'esthétique du miroir brisé ou la fragmentation de l'univers narratif*

La dernière saison narrative de Natalia Ginzburg, au cours de laquelle l'auteur entend rendre compte du caractère hétérogène du monde, se caractérise par le recours au genre épistolaire, dont relève également *La città e la casa*, car, comme dit Giorgio Luti, « [la] struttura epistolaria [...] sembra la più idonea a ritrarre questo nuovo momento espressivo »⁴⁹¹.

⁴⁹¹ Giorgio Luti, *Lo specchio rotto : l'ultima stagione narrativa di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.93. « la structure épistolaire [...] semble la plus adapté pour rendre compte de ce nouveau moment expressif. »

Ce processus de décomposition, de déstructuration, on pourrait l'appeler, avec Giorgio Luti, « l'esthétique du miroir brisé ». En effet, le miroir, autrefois homogène, qui permettait de saisir l'unité du réel s'est brisé et il serait vain de tenter de le réparer. Il s'agit à présent, pour l'écrivain, d'observer dans chaque fragment de miroir un fragment du réel et de faire la synthèse de ce qu'il a observé dans un récit qui rende compte de la fragmentation du monde. Dans la déclaration introductive qui accompagne *La città e la casa*, Natalia Ginzburg confirme le choix du genre épistolaire de la manière suivante :

« La città e la casa è un romanzo epistolario : mi auguro che nelle vicende di queste lettere possa riflettersi un poco della vita dei nostri giorni. Ma la vita dei nostri giorni trovo sia difficile raccontarla perciò se vi si rifletterà lo farà in un modo esiguo, estremamente frammentario e parziale e come nelle schegge di uno specchio rotto.

Devo dire che scrivendo romanzi ho sempre la sensazione di avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intero ma non mi è mai successo e via via che andavo avanti a scrivere la speranza si allontanava. Ma questa volta fin dal principio non speravo nulla, lo specchio era rotto ed io sapevo che ricomporre i pezzi mi sarebbe stato impossibile. Non avrei avuto mai il bene di avere davanti a me uno specchio intero. »⁴⁹²

Le réel, l'existence humaine, et l'histoire des hommes sur la terre sont à considérer comme un amas d'éclats minuscules qu'il s'agit d'analyser, un par un puis globalement, sans illusion ni espérance, selon une logique inintelligible, dont l'écrivain doit pourtant s'efforcer de rendre compte. En effet, selon Giorgio Luti, « nelle pagine della Ginzburg è sempre stata presente questa laica consapevolezza del comune destino degli uomini, ed è di questo destino che l'universo morale della scrittrice ci ha consegnato una testimonianza ineluttabile, un segno scavato dalla parola e dallo stile che ci appare nelle sue diverse sfumature come una musica monodica, disperata e solenne, alla quale è affidata una continua e cosciente testimonianza. »⁴⁹³

⁴⁹² «La città et la casa est un roman épistolaire: je souhaite que dans les histoires de ces lettres puisse se refléter un peu la vie de nos jours. Mais je trouve que la vie de nos jours est difficile à décrire, pour cela si elle se reflétera, ce sera de façon exiguë, extrêmement fragmentaire et partielle et comme dans les éclats d'un miroir cassé.

Je dois dire qu'en écrivant des romans j'ai toujours la sensation d'avoir dans les mains des miroirs cassés, et toutefois j'espérais toujours pouvoir finalement recomposer un miroir entier mais ça ne m'est jamais arrivé et au fur et à mesure que je continuais à écrire, l'espoir s'éloignait. Mais cette fois dès le début je n'espérais rien, le miroir était cassé et je savais que ça aurait été impossible pour moi de réunir les pièces. Je n'aurais jamais eu le bien d'avoir en face de moi un miroir entier.

⁴⁹³ *Idem.*, p.94. « Dans les pages de Natalia Ginzburg, cette conscience laïque du destin commun des hommes a toujours été présente et c'est de ce destin dont l'univers moral de la romancière nous consigne un témoignage inéluctable, un signe laissé par les mots et le style qui nous apparaît avec ses diverses nuances comme une musique monodique, désespérée et solennelle, à laquelle est confié un témoignage continu et conscient.

« Ogni dato viene ordinato »⁴⁹⁴ affirme Giorgio Barberi Squarotti, qui distingue deux modalités d'écriture de Natalia Ginzburg, deux périodes. La première, qui regroupe les premiers récits de l'auteur, se caractérise par l'expression incisive des données factuelles d'une histoire où les rapports humains entrent en tension ; la seconde voit le narrateur s'attacher à la recherche d'une continuité logique dans l'expression de ses souvenirs familiaux. Arrêtons-nous pour l'instant sur la première période de Natalia Ginzburg où chaque acte entraîne des conséquences de sorte que la linéarité du récit s'articule autour d'enchaînements causaux déterminés :

« *Gli inizi di Natalia Ginzburg sono stati quelli di una risoluzione del narrare spoglia secchezza fattuale, in una linearità di dichiarazioni che colpisce per la precisione con cui tutta la macchina dell'intrigo è mossa sia nel suo battito di eventi inesorabili, sia nella giustificazione delle ragioni che guidano e determinano con concatenazione ferma e atroce ciascun accadimento, così da aver l'impressione di un universo determinato in ogni suo aspetto, nel quale ogni atto si porta dietro esatte e inevitabili conseguenze, senza possibilità di fuga e di salvezza.* »⁴⁹⁵

L'exemple de plus pertinent est celui d'*È stato così* dans lequel cette structure de connaissance du monde trouve sa majeure expression.

1. *È stato così*

Selon Luigi Surdich, *È stato così* « meriterebbe una maggior considerazione rispetto a quanto in generale gli è stata accordata, per la sua modernità di ideazione e di costruzione e per la capacità dell'autrice di circoscrivere un'ossessione attraverso gli strumenti di organizzazione e di strutturazione della finzione narrativa. »⁴⁹⁶ Ainsi est reconnue à Natalia Ginzburg une grande capacité poétique, qu'elle exploite au mieux dans le cadre du

⁴⁹⁴ Giorgio Barberi Squarotti, *poesie e narrativa del secondo novecento*, Milano, Mursia 1961, p.240. « Chaque donné est ordonné »

⁴⁹⁵ Giorgio Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1975, p.94. « Les débuts de Natalia Ginzburg ont été ceux d'une résolution narrative dépouillée, d'une sécheresse factuelle, dans une linéarité de déclarations qui frappe pour la précision avec laquelle l'entière machine de l'intrigue est actionnée soit dans son battement d'évènements inexorables, soit dans la justification des raisons qui guident et déterminent chaque événement avec un enchaînement ferme et atroce, en donnant l'impression d'un univers déterminé dans chaque aspect, dans lequel chaque action provoque des conséquences précises et inévitables, sans possibilité de fuite ou de salut. »

⁴⁹⁶ Luigi Surdich, *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.19. « mériterait une considération majeure par rapport à ce qui lui a été accordé en général, grâce à sa modernité de création et de construction, grâce à la capacité de l'auteur de circonscrire une obsession à travers les instruments d'organisation et de structuration de la fiction narrative. »

monologue intérieur d'*È stato così* qui est composé d'actions engagées dans une suite cohérente et homogène.

Cependant, si l'enchaînement des actions est censé éclairer, selon la narratrice, les raisons qui l'ont conduite au meurtre de son mari, c'est en fait à une autre conséquence logique qu'il nous porte : le refus de l'aveu oral, le refus de se rendre au commissariat. En effet, la logique qui entraîne la suite naturelle des actions procède d'une logique investigatrice. Il s'agit pour la narratrice d'examiner son propre parcours familial : « avrei cercato di spiegare più o meno com'erano andate le cose »⁴⁹⁷.

Dès le début, deux enquêtes sont lancées par la narratrice : tout d'abord, observer comment les choses se sont produites ; ensuite, le communiquer, c'est-à-dire trouver la façon, non pas de se le dire à soi, mais de le dire aux autres. L'enquête porte moins sur des faits que sur une méthodologie testimoniale. Il s'agit pour la narratrice de trouver la rigueur appropriée pour rendre compte de la réalité factuelle, s'approprier un ton, une voix.

D'ailleurs, à aucun moment elle ne se montre préoccupée en ce qui concerne le contenu de son témoignage, en revanche son attention est constamment sollicitée par sa volonté de transmettre de la façon la plus appropriée possible sa propre histoire dans sa totalité. Cela passe par l'obsession du destinataire, qui se manifeste dans un premier temps sous les traits d'un anonyme agent de police :

« Ho cercato d'immaginare la faccia di quell'uomo che m'avrebbe ascoltato – ho pensato una faccia olivastro con dei baffi che m'avrebbe ascoltato dietro a un tavolo

*[...] C'era la questura e l'uomo con la sua faccia olivastro lunga e lucida dietro il tavolo, quando rideva mi prendeva un brivido ma dopo non c'era più niente. »*⁴⁹⁸

Puis la narratrice a la tentation de tout raconter à son amie Francesca, que son monologue intérieur l'a conduite à évoquer. D'ailleurs pendant son errance, elle passe devant la maison de celle-ci, mais renonce à entrer : « [...] ho preso un tram e sono scesa davanti alla casa di Francesca. Ma le finestre del salotto erano illuminate [...] allora mi sono ricordata che

⁴⁹⁷ Natalia Ginzburg, *È stato così*, in *Opere*, I, *op.cit.*, p.80. « J'aurai cherché à expliquer plus ou moins comment les choses se sont passées. »

⁴⁹⁸ *Idem.*, p.115. « J'ai essayé d'imaginer le visage de cet homme qui m'aurait écouté – j'ai imaginé un visage olivâtre avec des moustaches qui m'aurait écouté derrière une table [...] Il y avait la préfecture de police et l'homme avec son visage olivâtre long et lucide derrière la table, quand il riait j'avais des frissons mais après il n'y avait plus rien. »

era mercoledì, e mercoledì è il giorno che Francesca riceve i suoi amici. Così non sono salita da lei. »⁴⁹⁹

À la fin du monologue intérieur, la narratrice est de nouveau portée à aller chez Francesca, mais elle renonce encore une fois : « Avevo voglia di andare da Francesca ma pensavo che c'era il gigolò. »⁵⁰⁰

Cette indisponibilité de Francesca conduit la narratrice à s'interroger sur le destinataire de son récit. En effet, de même qu'elle renonce à parler à Francesca, elle comprend qu'elle n'ira parler à aucun agent de police : « Ho capito che mai avrei parlato con l'uomo dalla faccia olivastria dietro al tavolo »⁵⁰¹. En fait, elle ne trouve aucun interlocuteur potentiel dans le réseau de ses connaissances, elle ne racontera son histoire « né a Francesca, né a Giovanna, né a Augusto, né a mia madre. A nessuno »⁵⁰².

La question du destinataire clôt ainsi le livre :

*« Tutt'a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo. Non per Giovanna e non per Francesca e neppure per mia madre. Per chi ? ma era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me. »*⁵⁰³

En disant qu'il est trop tard pour décider à qui doit être destiné le récit de son existence, la narratrice laisse entendre que l'écriture peut n'être pas destinée à un lecteur, que le choix d'un destinataire en amont de l'écriture n'est pas nécessaire.

Depuis Benveniste, nous savons qu'il n'est pas possible de comprendre un énoncé sans tenir compte du locuteur et de l'allocutaire. Mais, cela n'exige pas que l'allocutaire soit connu. Toutefois, l'acte d'énonciation laisse, dans l'énoncé même, des traces permettant d'identifier l'allocutaire comme quelqu'un censé « juger » l'histoire qui lui est racontée. Ainsi, la narratrice n'aurait pas pu élaborer sa stratégie narrative, si elle ne s'était pas inventée un hypothétique allocutaire. En effet, dans le cadre du monologue ou du discours intérieur d'*È stato così*, le « je » narrant, certes se parle à lui-même et recourt à un agent de police virtuel,

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.113. « J'ai pris un tram et suis descendue devant la maison de Francesca. Mais les fenêtres du salon étaient éclairées [...] Alors, je me suis souvenue qu'il était mercredi et que mercredi c'est le jour où Francesca reçoit ses amis. C'est pourquoi je ne suis pas monté chez elle. »

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.166. « J'avais envie d'aller chez Francesca mais je pensais qu'il y avait le gigolo. »

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.167. « J'ai compris que jamais je n'aurai parlé avec l'homme au teint olivâtre derrière son bureau. »

⁵⁰² *Ibid.*, p.167. « ni à Francesca, ni à Giovanna, ni a Augusto, ni à ma mère. À personne. »

⁵⁰³ *Ibid.*, p.167. « Tout à coup, je me suis demandée pour qui j'écrivais. Pas pour Giovanna, ni pour Francesca et pas non plus pour ma mère. Pour qui? Mais c'était trop difficile de le décider et je sentais que le temps des réponses limpides et habituelles s'était arrêté à jamais à l'intérieur de moi. »

mais surtout il s'adresse également à d'autres types de destinataires, comme la morale, la Justice, l'Idéal, notions abstraites qui donnent au récit une dimension universelle.

En somme, le récit peut être sans récepteur : personne ne le reçoit en effet, mais puisqu'il est écrit, il est forcément destiné à quelqu'un, et en l'occurrence le destinataire n'est autre que la narratrice elle-même. Elle écrit pour elle. Pour elle et pour tout le monde. Conscience universelle de l'écrivain.

Le monologue intérieur rend compte d'actions parfois très insignifiantes, comme par exemple le fait qu'Alberto aime substituer le dessin au langage pour s'adresser à sa femme :

« disegnava in fretta qualcosa nel suo taccuino e m'ha mostrato cos'era, era un treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero [...] disegnava la mia faccia nel taccuino e m'ascoltava parlare. Ma dopo che ci siamo sposati non disegnava più la mia faccia. Disegnava animali e dei treni. Gli ho chiesto se disegnava dei treni perché aveva voglia di andarsene. [...] Qualche volta disegnava nel suo taccuino, ma non disegnava più la mia faccia. Disegnava dei treni e dei cavalli [...] disegnava anche dei gatti e dei topi. Gli ho detto che doveva fare un gatto con la sua faccia e un topo con la mia faccia. »⁵⁰⁴

Et bien, le monologue intérieur dans ce cas, devient le lieu où se joue ce que Roland Barthes appelle « le risque » du récit, car toutes les actions, même les plus tenues, s'inscrivent dans un processus d'explication causale :

« Bisognava che io chiedessi che mi lasciassero raccontare ogni cosa, proprio dal primo giorno, magari anche certi particolari che parevano banali ma invece avevano avuto una grande importanza. Era una faccenda un po' lunga ma dovevano lasciarmi parlare. »⁵⁰⁵

Les noyaux narratifs du monologue intérieur de la narratrice peuvent être établis de la façon suivante, tels qu'ils apparaissent au fil de la lecture :

1^{er} : la rencontre de la narratrice et de son mari, Alberto, chez le docteur Gaudenzi.

2^{ème} : la découverte des incartades d'Alberto⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.79, 101, 107. « Il dessinait rapidement quelque chose dans son carnet et il m'a montré ce que c'était, c'était un train très long avec un grand nuage de fumée noire [...] il dessinait mon visage dans le carnet et il m'écoutait parler. Mais après que nous nous sommes mariés il ne dessinait plus mon visage. Il dessinait des animaux et des trains. Je lui ai demandé s'il dessinait des trains parce qu'il avait envie de s'en aller. [...] Des fois il dessinait dans son carnet, mais il ne dessinait plus mon visage. Il dessinait des trains et des chevaux [...] il dessinait aussi des chats et des rats. Je lui ai dit qu'il devait faire un chat avec son visage et un rat avec mon visage. »

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.115. « J'aurais dû demander qu'ils me laissent raconter chaque chose, à partir du premier jour, peut-être même certains détails qui semblaient banals mais qui au contraire avaient eu une grande importance. C'était une affaire un peu longue mais ils devaient me laisser parler. »

3^{ème} : la naissance de leur petite fille : « La bambina è nata alle tre del pomeriggio l'undici di gennaio tre anni fa »⁵⁰⁷.

4^{ème} : leur séparation : « Mi sono spogliata e ho guardato nello specchio il mio corpo nudo che adesso non apparteneva più a nessun uomo »⁵⁰⁸.

5^{ème} : la rencontre de la narratrice et de Giovanna, l'amante d'Alberto : « Giovanna è entrata e ci siamo sedute in salotto una davanti all'altra »⁵⁰⁹.

6^{ème} : le voyage à Gênes de Francesca, la narratrice et sa petite fille

7^{ème} : la petite fille tombe malade : « La bambina s'è ammalata il diciassette novembre »⁵¹⁰.

8^{ème} : la mort de la petite fille : « Alle dieci di sera la bambina è morta »⁵¹¹.

9^{ème} : Alberto propose à sa femme, la narratrice, de faire un autre enfant : « Ma allora ho ricominciato a essere innamorata di Alberto e quando me ne sono accorta m'è preso un grande spavento »⁵¹².

L'événement cardinal du récit est évidemment le meurtre d'Alberto, qui déclenche le monologue intérieur, et qui a des conséquences décisives dans l'économie du récit, comme l'arrestation et l'emprisonnement de la narratrice qui refuse cependant de donner de l'importance à ces deux événements :

« Che io andassi in prigione o non andassi in prigione non contava perché quello che contava era già successo ed era Alberto quando gli avevo sparato e l'avevo visto cadere con tutto il corpo sul tavolo e avevo chiuso gli occhi ed ero corsa via dalla stanza »⁵¹³.

L'acte de parole de la narratrice s'organise selon une combinaison rigoureuse qui répond à l'intention de clarté voulue par la narratrice dans l'exposé des faits : il s'agit de la succession des faits quotidiens plus ou moins importants de son existence.

La prise de parole de la narratrice est régie par une micro-organisation hypotaxique : les idées et les faits sont regroupés de façon logique, et se donnent ainsi à lire comme un

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.104.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.115.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p.133.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.138.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.145.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.152.

⁵¹² *Ibid.*, p.155.

⁵¹³ *Ibid.*, p.115. « Que j'aïlle en prison ou que je n'y aïlle pas, ça n'avait pas d'importance parce que ce qui comptait était déjà arrivé, quand j'avais tiré sur Alberto et que je l'avais vu tomber de tout son corps sur la table et qu'il avait fermé les yeux et que je m'étais sauvé de la chambre.»

ensemble structuré manifestant une intention et orienté vers une fin. Ainsi, la déclaration d'amour de la narratrice arrive à un moment bien précis, encore que sans autre raison que « [l'essere] stanca di portare quel segreto dentro di [se] »⁵¹⁴ :

« *Andavamo a camminare lontano lungo il fiume o nelle vie di barriera dove vanno di solito gli innamorati e non c'era una sola parola né un gesto d'amore fra noi. Allora una volta gli ho detto che lo amavo...* »⁵¹⁵

La grande clarté de la narratrice peut surprendre surtout après un assassinat, mais l'hypotaxe souligne la cohérence de sa vision du monde, sa rationalité, et sa grande tenue. La narratrice tire les conclusions de ce qu'elle observe comme un détective. Par exemple, lorsque son mari lui dit qu'il part en voyage avec Augusto, elle raconte que c'est en rencontrant Augusto le lendemain par hasard dans la rue qu'elle a compris que Alberto lui mentait : « E così ho saputo che Alberto m'aveva mentito » – « Ainsi, j'ai su qu'Alberto m'avait menti » .

Donc, dans ce roman, la prise de parole du narrateur-personnage est structurée par une micro-organisation relevant de l'hypotaxe. Ce n'est donc pas sur ce plan que se joue la mise en crise du récit.

Observons la macro-organisation qui préside à l'enchaînement des actions, et qui structure le texte. Le texte évolue entre un pôle narratif — il s'agit pour la narratrice d'agencer un certain nombre de faits de sa vie conjugale — et un pôle argumentatif — son intention étant sinon de justifier son geste du moins de le faire comprendre — : le compte rendu de l'existence de la narratrice et des souffrances qu'elle a endurées, semble ainsi appuyer la thèse selon laquelle un ordre déterminé préside à la vie humaine. Pour Natalia Ginzburg, en effet, l'ordre n'est pas simplement une méthode d'agencement des propositions dans le raisonnement du narrateur ; en effet, ce dernier jouit également d'une grande capacité inventive et créatrice qui lui permet de déduire, en fonction de la place assignée à telle ou telle proposition, la valeur de toutes les actions qui forment la trame du récit.

Selon Rudolf Carnap : « Les choses sont telles qu'il ne peut pas y avoir de propositions pourvues de sens en métaphysique. C'est une conséquence du but même qu'elle poursuit : découvrir et décrire une connaissance inaccessible à la science expérimentale »⁵¹⁶.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.95. « le fait d'être fatiguée de porter ce secret en soi. »

⁵¹⁵ *Idem.* « Nous allions marcher loin au bord de la rivière ou dans les rues solitaires où les amoureux vont d'habitude et il n'y avait pas une seule parole ou un seul geste d'amour entre nous. Alors un jour je lui ai dit que je l'aimais... »

⁵¹⁶ Rudolf Carnap, *La Science et la Métaphysique devant l'analyse logique du langage*, chap.VVI, trad. Ch.E. Vouillemin, Ed. Hermann, 1934

Il ne fait aucun doute en ce sens que la recherche de Natalia Ginzburg est d'ordre métaphysique. Ne recherche-t-elle pas en effet les principes de l'être, les causes de l'univers et les principes de la connaissance ? Or, si la signification d'un énoncé réside précisément dans sa méthode de vérification, une proposition ne peut affirmer qu'un fait d'expérience. Cela conduit Natalia Ginzburg à rejeter les jugements logiques purement formels et totalement indépendants de l'expérience au profit d'une poétique capable d'exprimer la réalité du monde, ce qui se traduit par l'abdication progressive de l'écriture « littéraire » au profit de la fragmentation des contenus, des dialogues elliptiques, et de nouvelles modalités de représentations telles que les structures cycliques et les répétitions.

En effet, la structure *È stato così* est circulaire. De même que le roman s'ouvre sur une phrase terrible : « Gli ho sparato negli occhi »⁵¹⁷ — qui est ensuite reprise à plusieurs occasions dans le roman — lorsqu'au début du récit la narratrice demande à son mari de lui dire la vérité sur les motivations de son départ, celui-ci répond par un distique de Dante, tiré du premier chant du *Purgatoire* : « Verità va cercando, ch'è sì cara,/ Come sa chi per lei vita rifiuta »⁵¹⁸ ; et bien, ces mêmes vers sont repris à la fin, comme est reprise l'entière scène, mais ils ne sont plus donnés que comme un énoncé appartenant à Alberto, et non plus comme citation de Dante, car seule la parole « verità » est mise en italique, et la structure poétique même n'est plus respectée puisqu'elle intègre la prose de la narratrice :

« Gli ho detto : - Dimmi la verità, - e ha detto : - Quale verità, - e ho detto : - Andate via insieme, - e ha detto : - Ma chi insieme -. E ha detto : - Verità va cercando, ch'è sì cara – come sa chi per lei vita rifiuta. »⁵¹⁹

Cette structure circulaire est fortement oppressante et ne tolère que quelques lignes conclusives qui déclarent la nécessité de l'écriture, c'est-à-dire du témoignage :

« Ho preso l'inchiostro e la penna e mi sono messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt'a un tratto mi sono chiesta per chi scrivervo. Non per Giovanna e non per Francesca e neppure per mia madre. Per chi ? ma era troppo difficile decederlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me. »⁵²⁰

⁵¹⁷ Natalia Ginzburg, *È stato così*, in *Opere*, I, *op.cit.*, p.79. « Je lui ai tiré dans les yeux. »

⁵¹⁸ *Idem.*, p.80. « Il faut chercher la vérité qui est si chère / comme sait celui qui pour elle refuse de vivre. »

⁵¹⁹ Natalia Ginzburg, *È stato così*, in *Opere*, I, *op.cit.*, p.166. Je lui ai dit : - Dis-moi la vérité, - et il a dit : - Quelle vérité, - et j'ai dit : - Allez-y ensemble, - et il a dit : - Mais qui ensemble-. Et il a dit : - Verità va cercando, ch'è sì cara – come sa chi per lei vita rifiuta. »

⁵²⁰ *Idem.*, p.167. « J'ai pris l'encre et le stylo et j'ai commencé à écrire sur le carnet des courses. Tout à coup, je me suis demandé pour qui j'écrivais. Pas pour Giovanna, ni pour Francesca et pas non plus pour ma

Paradoxalement, à la rigidité structurelle du récit, à sa conduite impeccable, répond une cohérence stylistique faite d'indétermination, d'imprécision et d'incertitude. Jean-Philippe Bareil⁵²¹ voit même dans cette impression de vague et de flou, un élément unificateur de l'écriture de Natalia Ginzburg qui se manifesterait, au niveau littéraire, dans la façon dont l'action est prise en charge par l'instance narrative :

« *In una prospettiva più letteraria, l'impressione di indeterminatezza emanata dai racconti nasce anche dall'angolazione scelta, dalla posizione occupata dall'istanza narrativa di fronte al mondo descritto.* »⁵²²

Nous avons vu, dans la première partie, que Natalia Ginzburg tend à éliminer l'instance narrative au profit d'un discours direct qui reproduit une certaine forme d'oralité. Cela est particulièrement évident si l'on observe, à l'échelle de l'œuvre de Natalia Ginzburg, la préférence qu'elle accorde aux dialogues théâtraux, à l'échange de lettres dans les romans épistolaires — *La famiglia Manzoni*, incluse — ou encore au collage d'articles de presse qu'elle opéra dans son dernier ouvrage : *Serena Cruz o la vera giustizia*. Ainsi, l'instance narrative, à la fois protagoniste et narrateur, devrait avoir une importante fonction de régie, or en son absence, l'usage récurrent de structures paratactiques contribue à fragmenter un discours privé de liens logiques, que le lecteur doit retrouver pour pouvoir reconstruire le fil de la narration :

« *Incontestabilmente, tali strutture paratactiche corrispondono ad una forma di mimesis, ad una volontà di rappresentare il mondo come una realtà che non si riesce mai a cogliere nella sua integrità, e di cui ci si deve accontentare di cogliere pezzetti, brandelli non collegabili gli uni con gli altri.* »⁵²³

L'indétermination dans l'écriture de Natalia Ginzburg est une réponse littéraire à une conception très particulière des rapports humains et de la vie. L'indétermination de l'écriture renverrait en effet à l'indétermination du réel. Puisque les choix narratifs illustrent des conceptions philosophiques fortes, force est de constater que c'est au nom d'un certain

mère. Pour qui? Mais c'était trop difficile de le décider et je sentais que le temps des réponses limpides et habituelles s'était arrêté à jamais à l'intérieur de moi. »

⁵²¹ Jean-Philippe Bareil, *L'indeterminatezza negli scritti giovanili di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.37

⁵²² *Idem.* « Dans une perspective plus littéraire, l'impression d'indétermination dégagée par les récits naît aussi de la perspective choisie, de la position occupée par l'instance narrative par rapport au monde décrit. »

⁵²³ *Ibid.* « Incontestablement, ces structures paratactiques correspondent à une forme de mimesis, à une volonté de représenter le monde comme une réalité qu'on n'arrive jamais à saisir dans son intégralité, et dont il faut se contenter de saisir des morceaux, des débris non reliables l'un à l'autre. »

réalisme que les personnages de Natalia Ginzburg sont aussi impénétrables au narrateur lui-même et opaques les uns aux autres. Le monde n'est pour Natalia Ginzburg qu'un incommunicable enchevêtrement de destins individuels. C'est parce que cette conception du monde est incompatible avec l'idée d'un narrateur omniscient capable de restituer aux personnages leur autonomie, que Jean-Philippe Bareil invalide la thèse d'Olga Lombardi qui faisait de l'absence d'autonomie des personnages de Natalia Ginzburg, un point négatif sans cueillir réellement toutes les conséquences littéraires et philosophiques d'un tel paradoxe, selon lequel, en effet, sur la base d'une conception aristotélicienne du monde, refuser de séparer l'instance narrative des personnages est le meilleur moyen pour saisir le destin de ces derniers.

En effet, Olga Lombardi affirme, à propos de *La strada che va in città* :

« Anche il tema centrale è la solitudine di un destino femminile che la scrittrice racconta senza alcun commeto, come farà sempre in seguito, attenta solo alla definizione dei sentimenti, delle solitarie e amare rassegnazioni. E' il tema a cui la scrittrice resterà fedele in tutta la sua opera narrativa, aggiungendovi notazioni più approfondite, accrescendolo e scavandovi dentro con intuizioni più acute, senza tuttavia mai realizzarlo nell'autonomia di un personaggio : e l'insistenza di questo motivo sempre riproposto, mai risolto, scopre il limite dell'invenzione e della scrittura di N. Ginzburg. »⁵²⁴

Disant cela, Olga Lombardi oublie que les techniques littéraires permettent à l'écrivain de rendre compte de ces propres conceptions philosophiques. D'ailleurs, Italo Calvino a défini de la manière suivante, « le secret », c'est-à-dire « la poésie » de Natalia Ginzburg :

« Il segreto della semplicità di Natalia è qui : questa voce che dice "io" ha da sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sno sempre un po' al di sotto delle esigenze. »⁵²⁵

⁵²⁴ Olga Lombardi, *Natalia Ginzburg*, in *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, p.7607. « Aussi le thème central c'est la solitude d'un destin féminin que l'écrivain raconte sans aucun commentaire, comme elle fera par la suite, attentive seulement à la définition des sentiments, des résignations amères et solitaires. C'est le thème auquel l'écrivain restera fidèle au cours de toute son oeuvre narrative, en y ajoutant des notations plus approfondies, en le développant et en creusant dedans avec des intuitions plus aiguës, sans toutefois jamais le réaliser dans l'autonomie d'un personnage: et l'insistance de ce thème toujours reposé, jamais résolu, dévoile la limite de l'invention et de l'écriture de N. Ginzburg.»

⁵²⁵ Italo Calvino, op.cit. « Le secret de la simplicité de Natalia est ici: cette voix qui dit "je" a toujours en face d'elle des personnages qu'elle estime supérieurs à elle même, des situations qui semblent trop complexes pour ses forces, et les moyens linguistiques et conceptuels qu'elle utilise pour les représenter sont toujours en peu au dessous des exigences. »

Le fait de gérer la plus grande partie de l'information par le dialogue, comme nous l'avons vu dans la première partie, permet ainsi de déroger à la vision unitaire du monde. Le roman présente, alors, des vérités éclatées, des points de vue différents et c'est au lecteur de dégager une vision unitaire et cohérente. Par la synthèse des opinions des membres qui la composent, c'est la vérité de la famille qui se dégage. Ce procédé place le lecteur dans une situation où il ne perçoit des autres que ce qui lui apparaît : les gestes, les apparences, la voix, les intonations et les propos qu'ils tiennent.

Chez Duras, la forte densité informationnelle présente dans les dialogues littéraires n'est pas toujours cohérente, et beaucoup de ses dialogues intradiégétiques confinent plus au bavardage sur la pluie ou le beau temps qu'à l'information stricte. Les informations sont le plus souvent disséminées au fil des bavardages, par exemple, le cas de la librairie selecta dans *Le voci della sera*.

2. Tutti i nostri ieri

La deuxième période de Natalia Ginzburg s'ouvre avec *Tutti i nostri ieri*. On n'y retrouve plus, de façon aussi marquée, les déterminations causales de la première période ; on assiste plutôt à la recherche d'une continuité logique de la part d'un narrateur qui reconstruit son passé familial à partir des souvenirs fragmentés que sa mémoire a su préserver, notamment dans le « lessico familiare » :

*« Non più la secchezza affilata e diritta, ma la ricerca di un continuum commentante e rievocante, di una voce fuori campo libera e abbandonata a ricostruire per continue concrezioni di ricordi, di frammenti, cuciti con l'insistente, volutamente monotona correlazione dell' "e poi", vicende familiari, storie di matrimoni, morti, case, parentele, esperienze di società, ambienti, luoghi [...] è un aprirsi continuo di ombre, di incertezze, di problematicità, al di là del commento-rievocazione, nell'indeciso e impreciso apparire e scomparire delle figure e dei fatti, appiattiti e distanziati in un'atmosfera quasi priva di tempo e di aria, di spazio, dall'insistenza paratattica. Ormai questa diviene la struttura e la tecnica caratteristiche della Ginzburg [...] ».*⁵²⁶

⁵²⁶ « Non plus la sécheresse affilée et droite, mais la recherche d'une continuité commentant et évoquant, la recherche d'une voix hors champ, libre et abandonnée, qui reconstruit des affaires de famille, des histoires de mariages, de morts, de maisons, de parentés, d'expériences de société, de milieux, de lieux, etc. par des sédiments de souvenirs, de fragments, cousus avec l'insistante et délibérément monotone liaison : "et puis", C'est une ouverture continue d'ombres, d'incertitudes, de problématiques, au delà du commentaire évocateur, dans l'apparition irrésolue et imprécise et dans la disparition des figures et des faits, aplatis et distanciés dans une atmosphère presque dépourvue de temps, d'air et d'espace, par insistance paratactique. Désormais celle-ci devient la structure et la technique caractéristique de Natalia Ginzburg [...] »

Observons de façon plus approfondies ce qu'il en est.

1.1.4 Un aboutissement narratif : *Lessico familiare*

Le roman n'est pas divisé en chapitres mais en séquences, plus ou moins longues, dans lesquelles les souvenirs donnent lieu à plusieurs digressions organisées, selon Carlo Prosperi, suivant deux lignes directrices : soit métaphorique, soit métonymique. La mémoire narrative ne procède donc pas selon une linéarité chronologique stable, mais en partant chaque fois d'un nouveau nœud thématique :

*« la memoria narrativa [...] tende a muoversi per cerchi concentrici e secondo moduli marcatamente iterativi che assicurano al romanzo una sua unità tonale prima ancora che strutturale. I ricordi si dipanano secondo una linea spiraliforme, richiamandosi ora per analogia o per affinità, in un continuo andirivieni della memoria lungo un ampio arco cronologico, ora invece per contiguità spatio-temporale, assecondando le sollecitazioni estemporanee provenienti dal comparire in scena di nuovi personaggi o da qualche occasionale spunto di conversazione. »*⁵²⁷

La fiction telle qu'elle se présente au lecteur risque ainsi d'apparaître « disarticulat[a] e iréale »⁵²⁸, parce que Natalia Ginzburg évite les pièges de la mémoire, qui consistent notamment dans l'altération des faits du passé, en situant chaque évènement, comme dit De Tommaso, « in relazione con il modo di reagire della propria sensibilità al tempo in cui i fatti accadevano »⁵²⁹. Puisque les données du passé sont liés au regard qui les a saisi dans leur mode même de se manifester, un débat est ouvert pour savoir si l'épaisseur et la densité des souvenirs s'accordent aux capacités perceptives et intellectuelles d'un enfant.

En effet, selon Cesare Garboli :

« Le piace la vita degli adulti, ma così come essa potrebbe apparire a uno sguardo supremo, ipotetico, simile a uno smisurato occhio infantile [...] uno spettacolo-conversazione, abbastanza disarticolato e iréale se non ci fosse, appunto, da qualche parte, a sorreggerlo, una buia platea, lo

⁵²⁷ Carlo Prosperi, *Il linguaggio della tribù: una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.66. «La mémoire narrative a tendance à évoluer par cercles concentriques et selon des modules nettement répétitifs qui assurent au roman son unité tonale avant que structurelle.

Les souvenirs se dévident selon une ligne en spirale, en se référant soit par analogie ou par affinité, dans un va-et-vient continu de la mémoire tout au long d'une grande période, soit par une contiguité spatio-temporelle; en répondant à toutes les sollicitations extemporanées provenant de l'apparition de nouveaux personnages ou de quelque occasion de discussion. »

⁵²⁸ Cesare Garboli, *Il piccolo mondo familiare di N. Ginzburg*, in *Novecento*, vol. VI, Marzorati, Milano, 1979, p.7630.

⁵²⁹ P. De Tommaso, *Una scrittrice "geniale"*, in « Belfagor », maggio, 1963. « en relation avec la façon de réagir de sa propre sensibilité au temps où les faits se sont produits. »

sguardo infantile che organizza quelle battute casuali, quei gesti improbabili, futili, destituiti di senso, attraverso le lenti caritatevoli e infallibili dell'amore. »⁵³⁰

Carlo Prospero répond à Garboli de la manière suivante :

« Ma non crediamo – come opina Garboli – che sia tale sguardo infantile, che registra analiticamente gli eventi, senza, per sua natura, poterne dare una sintesi organica, a sorreggere e organizzare quanto vi è di casuale e di improbabile, di futile e di insensato nello "spettacolo-conversazione", rappresentato dalla Ginzburg »⁵³¹

En effet, le roman ne s'arrête pas à l'enfance de la narratrice, mais au contraire la dépasse. La narratrice acquiert en grandissant des capacités sélectives et organisationnelles qui lui permettent de dominer non seulement son histoire, mais aussi le récit de son histoire. Et quand bien même faudrait-il reconnaître un manque de cohérence dans cette absence de linéarité ; les modulations musicales et le style conversationnel du roman suffiraient à créer une unité tonale capable de rapprocher en quelque sorte le temps narratif du temps commémoratif. Par exemple, sur le plan stylistique les nombreux recours aux procédés de l'itération permettent au récit de progresser « à sauts et à gambades »⁵³² selon une logique qui ne doit rien au hasard.

Il y a cependant un problème, car l'abolition de la perspective temporelle que Natalia Ginzburg opère pour rendre compte de chacun des membres de sa famille l'oblige à construire des caractères, c'est-à-dire, d'un point de vue sémiologique, à réduire le portrait de ses parents à certaines particularités physiques et caractérielles, ce qui entraîne une certaine immobilité de la représentation, qui devient statique.

⁵³⁰ Cesare Garboli, *op.cit.* « Elle aime la vie des adultes, mais telle qu'elle pourrait apparaître au regard suprême, hypothétique, similaire à un œil d'enfant démesuré [...] un spectacle-conversation, plutôt désarticulé et irréel s'il n'y avait pas, justement, quelque part, pour le soutenir, un parterre sombre, le regard enfantin qui organise ces répliques casuelles, ces gestes improbables, futiles, dépourvus de sens, à travers les loupes charitables et infallibles de l'amour. »

⁵³¹ Carlo Prospero, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.66. Mais nous ne croyons pas – à la manière de Garboli – que se soit ce regard enfantin, qui enregistre analytiquement les événements, sans, par sa nature, en pouvoir donner une synthèse organique, à soutenir et organiser tout ce qu'il y a de casuel et d'improbable, de futile et d'insensé dans le "spectacle-conversation", représenté par Natalia Ginzburg.»

⁵³² Michel de Montaigne, *Essais*, « De la vanité », III, 9. Paris, Livre de Poche Classique, p.201

1.2 Le destin à l'oeuvre

En ce qui concerne la théorie, c'est dans son essai *Le piccole virtù* que Natalia Ginzburg postule indiscutablement la nécessité d'un destin. Dans le premier article du recueil, intitulé « Inverno in Abruzzo », elle affirme en effet : « C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche ed immutabili, secondo una loro cadenza uniforme e antica »⁵³³. D'un point de vue fictionnel, dès *E' stato così*, Natalia Ginzburg, associant les dynamiques émotives à la combinaison des faits, s'attache à rendre compte de cette instance qui réglerait la vie des hommes et le cours des événements. En réalité, le recours de Natalia Ginzburg au destin est à relier, d'une part au caractère insaisissable d'autrui : « [...] e pensavo : com'è strana la gente. Non si capisce mai cosa vogliono fare »⁵³⁴ ; et d'autre part, à l'impossibilité de démêler l'enchevêtrement du réel : « Pensavo come ognuno si sforza sempre di indovinare cosa fanno gli altri e come ognuno si tormenta sempre a immaginare la verità e si muove come un cieco nel suo mondo oscuro tastando a caso le pareti e gli oggetti »⁵³⁵. Comment le destin, instrument épistémologique de connaissance du réel, se manifeste-t-il ? Selon Luigi Surdich, « l'ansia, la casualità, la precarietà nei rapporti interpersonali, le non coincidenze affettive, la trama delle reticenze, il reticolato delle ipocrisie »⁵³⁶ sont autant de facteurs qui en soulignent l'activité.

È stato così devait s'intituler, dans un premier temps, *Storia senza destino* ; il s'agissait, en effet, pour Natalia Ginzburg — comme l'explique Cesare Garboli dans son introduction à *Cinque romanzi brevi e altri racconti* — de traiter le même thème que dans *La strada che va in città*, c'est-à-dire la rencontre bouleversante d'une jeune fille avec le monde et l'impératif de sortir de l'enfance considérée comme un poison, dans un style qui témoigne d'une « impenetrabile sensibilità alla tragedia »⁵³⁷.

De plus, écrire pour le prochain n'est-ce pas imaginer pour lui un destin idéal ?

⁵³³ Natalia Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in *Le piccole virtù*, in *Opere*, I, *op.cit.*, p.792. « Il y a une certaine uniformité monotone dans les destins des hommes. Nos existences se déroulent selon des lois antiques et immuables, suivant une cadence uniforme et antique. »

⁵³⁴ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Opere*, I, *op.cit.*, p.23. « Et je pensais: comme les gens sont étranges, on ne comprend jamais ce qu'ils veulent faire. »

⁵³⁵ Natalia Ginzburg, *E' stato così*, in *Opere*, I, *op.cit.*, p.126. « Je pensais à comment chacun se force toujours de deviner ce que font les autres et comme chacun se tourmente toujours pour imaginer la vérité et se meut comme un aveugle dans un monde obscur, tâtant au hasard les murs et les objets. »

⁵³⁶ Luigi Surdich, *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.18. « L'angoisse, la causalité, la précarité dans les rapports interpersonnels, la non réciprocité affective, la trame des réticences, le quadrillage des hypocrisies. »

⁵³⁷ Cesare Garboli, *Introduzione*, in Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1993, p.X-XI. « impénétrable sensibilità à la tragédie. »

1.2.1 L'écriture comme succédané de Dieu

« La scrittura di *Lessico familiare* nasce a imitazione dell'operare divino » – « L'écriture de *Lessico familiare* naît de l'imitation de l'action divine ». Cette affirmation implacable de Carlo Properi⁵³⁸ reprend deux idées chères à Natalia Ginzburg qu'il faut absolument intégrer si l'on veut comprendre les mécanismes de son écriture et les choix qui président à l'organisation de ses fictions romanesques. La première, c'est que Dieu se révèle dans la contemplation et la pensée des êtres aimés, « persone vere e precise [...] vive o morte » – « persone vere e precise [...] vive o morte », ainsi que dans « l'amore per loro e le memorie di giorni e luoghi con loro abitati e vissuti » – « l'amour qu'on leur porte et la mémoire des jours et des lieux habités avec eux ». L'idée de Dieu est donc étroitement liée à celle de la famille. Dieu se révèle dans les souvenirs familiaux et le sentiment qu'il inspire se déploie, non pas dans la pensée de l'instant présent, mais dans la mémoire.

La seconde conviction de Natalia Ginzburg c'est que l'écriture – la poésie – est un succédané de Dieu :

« Dio [...] rassomiglia, mi sembra alla poesia, nel senso che anche la poesia sempre abita nella concretezza e nella singolarità delle cose e degli esseri, e l'astratto e il generico le ripugna; ma pur abitando ed essendo radicata nella concretezza delle cose e degli esseri singoli, il suo senso e la sua essenza è però universale »⁵³⁹.

Natalia Ginzburg fait sienne la définition d'Hölderlin selon laquelle la poésie permet d'habiter le monde, c'est-à-dire d'accéder aux choses et aux êtres y compris après leur disparition. On retrouve également dans *ritratto di scrittore*, article daté du 18 octobre 1970, intégré ensuite au recueil *Mai devi domandarmi* la définition suivante de l'écriture pour un poète et/ou un écrivain idéal : « [...] scrivere [...] nei momenti migliori, era ed è [...] come abitare la terra. »⁵⁴⁰ L'écriture préfigure donc un certain au-delà spatio-temporel dans lequel il sera possible de retrouver les êtres chers « con i volti, le voci, i gesti che avevano in vita [...] proprio com'erano, e non più saggi, più miti, più dolci o migliori »⁵⁴¹.

⁵³⁸ Carlo Properi, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.59.

⁵³⁹ Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, *op.cit.*, p.216-217. « Il me semble que Dieu [...] ressemble à la poésie, dans le sens où la poésie habite dans les choses concrètes et dans la singularité des choses et des êtres. L'abstrait et le générique la répugne. Et, bien qu'elle habite et qu'elle soit enracinée dans les choses concrètes et dans les êtres particuliers, son sens et son essence sont toutefois universels »

⁵⁴⁰ *Idem.*, p.196. « [...] écrire [...] dans les meilleurs moments, c'était et c'est [...] comme habiter la terre. »

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.219-220. « avec les visages, les voix, les gestes qu'ils avaient en vie exactement comme il étaient et non plus sages, plus doux ou meilleurs. »

Le futur ne serait grâce à l'écriture, dans l'écriture, rien d'autre que la restitution du passé. Dieu serait le principe mémoriel de cette restitution. C'est d'ailleurs pour cela que Cesare Garboli affirme que l'enfance, considérée comme le point de vue choisi par Natalia Ginzburg pour rendre compte du réel, « si ostina a riavviciniane quanto c'è di più transitorio e peribile a una misteriosa sostanza di cose perenni, perenni non nella memoria, ma in Dio. »⁵⁴² Comment expliquer, en effet, que l'être humain puisse se souvenir des êtres qu'il a aimés et les retrouver intacts dans ce lieu atemporel qu'est la mémoire ? Puisque seule une opération divine est capable d'accomplir le miracle de la réminiscence, il faut que l'écriture elle-même soit mimétique de cette opération divine, d'où la phrase de Carlo Prospero. Cependant, Natalia Ginzburg ne s'abandonne pas à croire aveuglément au pouvoir restituteur de la littérature.

Si, comme Marcel Proust, Natalia Ginzburg croit au pouvoir évocateur de la littérature, elle n'a pas toutefois, dans sa pratique d'écrivain, la même foi que lui. Dans *Du côté de chez Swann*, Marcel Proust explique ses conceptions en s'appuyant sur une croyance celtique ; Natalia Ginzburg, qui traduit ce roman pour le compte de la maison d'édition Einaudi, n'ignorait pas la leçon de ce passage qu'elle transcrivit de la façon suivante :

« [...] le anime di quelli che abbiamo perduto son prigioniere entro qualche essere inferiore, una bestia, un vegetale, una cosa inanimata, perdute di fatto per noi fino al giorno [...] che ci troviamo a passare accanto all'albero, che veniamo in possesso dell'oggetto che le tiene prigioniere. Esse trasaliscono allora, ci chiamano e non appena le abbiamo riconosciute, l'incanto è rotto. Liberate da noi, hanno vinto la morte e ritornano a vivere con noi. »⁵⁴³

Bien qu'adhérant aux conceptions de Proust, selon lesquelles la littérature permet de retrouver les membres aimés de sa propre famille, Natalia Ginzburg, consciente d'une part de la distance qui la sépare, comme dit Carlo Prospero, de la « gloria futura »⁵⁴⁴, et d'autre part du caractère aventureux de l'entreprise littéraire qui prétend concurrencer Dieu, elle ne s'abandonne pas à une foi aveugle, mais cherche à faire de l'instrument littéraire, à travers son travail d'écrivain, un mode d'accès privilégié à la mémoire et aux souvenirs des choses et des

⁵⁴² Cesare Garboli, *Il piccolo mondo familiare di N. Ginzburg*, in *Novecento*, vol. VI, Marzorati, p.7631. « s'obstine à rapprocher ce qu'il y a de plus transitoire et périssable à une mystérieuse substance de choses éternelles, éternelles non dans la mémoire mais en Dieu. »

⁵⁴³ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol.1, *La strada di Swann*, Mondadori, Milano 1970, p.45. « [...] les âmes de ceux qui nous avons perdu sont prisonnières dans quelques êtres inférieurs, une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues de fait pour nous jusqu'au jour [...] où nous nous trouvons en train de passer à côté de l'arbre, en entrant en possession de l'objet qui les emprisonne. Alors elles tressaillent, elles nous appellent et dès que nous les avons reconnues, l'enchantement est rompu. Libérées par nous, elles ont vaincu la mort et elles reviennent vivre avec nous. »

⁵⁴⁴ Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, XXV, p.68.

êtres aimés. Pour cela, il ne s'agit pas seulement pour l'écrivain de chercher en soi les traces d'un monde passé, mais de le créer. Paul Ricoeur a démontré que la transposition littéraire de la réalité et de la vie, qui s'opère à travers la construction de l'intrigue, c'est-à-dire à travers la connexion des faits entre eux, donne à voir la structure prénarrative du réel, ce qui en modifie la signification. Ainsi « il racconto dà forma a ciò che [nell'esperienza] è informe »⁵⁴⁵, le récit donne forme à ce qui dans l'expérience est informe, ce qui accroît la vision que nous avons du monde :

« Le opere letterarie rappresentano la realtà accrescendola di tutti i significati grazie alla capacità di abbreviazione, saturazione, culminazione mirabilmente illustrate dalla costruzione dell'intrigo. »⁵⁴⁶

La mémoire, parce qu'elle ne tient pas toujours compte des données spatio-temporelles, manipule le réel ; mais c'est le métier de l'écrivain, c'est-à-dire son action créatrice et volontaire qui doit prendre en main les événements du réel et les organiser selon une trame, semblable aux desseins de Dieu, capable de restituer les souvenirs des êtres disparus et de les faire revivre. La linéarité de l'histoire est abolie : « Il passato non viene sentito o accettato come passato ma, al contrario, viene inseguito come un futuro che non verrà mai, non esisterà mai, per il semplice fatto che è da sempre e per sempre avvenuto »⁵⁴⁷.

Le problème de l'existence de Dieu se pose à de nombreuses reprises à Natalia Ginzburg, et en particulier dans un article de *Mai devi domandarmi*, intitulé *Sul credere e non credere in Dio*, dans lequel Dieu est défini comme le mode qu'un individu a de lui parler de soi.

Le regard de Dieu, comme celui de l'enfant, n'est pas tenu de distinguer entre les choses importantes et les choses futiles, le regard de l'écrivain, lui, est sélectif.

Natalia Ginzburg, en somme, opère une déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale en se débarrassant de la linéarité historique et préférant comme fil conducteur de ces récits une musicalité mélancolique dont l'unité tonale réalise le rejet véritable des structures narratives au profit d'une indétermination stylistique. C'est le concept

⁵⁴⁵ Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986, vol.1, p.119.

⁵⁴⁶ *Idem.*, p.130. « Les œuvres littéraires représentent la réalité en accroissant toutes ses significations grâce à la capacité d'abréviation, de saturation, d'aboutissement illustrés admirablement par la construction de l'intrigue. »

⁵⁴⁷ Cesare Garboli, *Il piccolo mondo familiare di N. Ginzburg*, in *Novecento*, vol. VI, Marzorati, p.7631 « Le passé n'est pas perçu ou accepté comme passé, mais, au contraire, il est poursuivi comme un futur qui ne viendra jamais, n'existera jamais, pour la simple raison qu'il est depuis toujours et pour toujours advenu. »

de « lessico familiare » qui va permettre de trouver une solution satisfaisante capable de donner une définition de la famille en en saisissant l'unité.

2. Marguerite Duras

Introduction

Dans *La vie tranquille*, Francine manifeste une grande résolution quand il s'agit de se libérer de sa famille. En fait, son action n'est rien d'autre, comme le remarque Jean-Luc Seylaz⁵⁴⁸ qu'un refus catégorique de se laisser enliser par la vie familiale. Elle refuse cet enlèvement dans lequel se complaît sa famille. Elle provoque la tragédie pour sortir de ce destin familial accablant :

« J'ai pensé à mon âge, à celui de tous ceux qui dormaient dans cette maison, et j'ai entendu le temps nous ronger tous comme une armée de rats. Nous étions du bon grain. Il y avait vingt-quatre ans qu'on se laissait vivre. On avait compté sur le temps pour mettre de l'ordre dans les affaires de la maison. Du temps avait passé. Le désordre avait gagné autant. C'était maintenant un désordre des âmes, du sang. Nous ne pourrions plus guérir, nous ne voulions plus. Nous ne savions plus vouloir être libres, nous étions des rêveurs, des vicieux, des gens qui rêvent du bonheur et qu'un vrai bonheur accablerait plus que tout. »⁵⁴⁹

Cette violence latente, cette insensibilité et cette passivité de la famille relèvent moins des traits psychologiques inhérents à chaque personnage, que d'une réponse multiforme à leur résignation atavique face aux accidents du destin. La famille est un lieu de soumission aux caprices ou aux volontés du destin. Pour échapper au destin, il faut donc quitter la famille.

Avec *Un barrage contre le Pacifique*, où le Pacifique écrase la famille comme une force aveugle jusqu'à provoquer sa ruine, il semble que l'inanité des efforts humains pour changer l'ordre des choses prend une dimension métaphysique, si l'on admet que l'océan figure l'ensemble des forces naturelles contre lesquelles l'homme aurait tort d'essayer de lutter.

⁵⁴⁸ Jean-Luc Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras*, Paris, Minard, 1963, p.12-14

⁵⁴⁹ Marguerite Duras, *La vie tranquille*, *op.cit.*, p.47

Quelle logique préside selon Marguerite Duras à l'enchaînement des faits entre eux ? Déplace-t-elle, comme Natalia Ginzburg, cette crise thématique des relations familiales sur le plan narratif ?

2.1 Deux pôles énonciatifs : le romanesque et le poétique

Selon Aline Mura-Brunel, dans *Le Poétique, ou l'avvers du romanesque*, le schéma romanesque de Duras s'apparente davantage à la tragédie classique : « la crise étant à l'orée du texte, l'abandon, la folie ou encore l'exil et leurs répercussions marquant les étapes du *Ravissement* ou du *Vice-Consul* »⁵⁵⁰. Si le romanesque se réfère à l'intrigue, à la représentation du monde par le biais de la fiction, le poétique désignerait les moments de risques du récit, c'est-à-dire ce qu'il passe sous silence. Ainsi au poétique seraient donc réservés les détours stylistiques et les ellipses de la narration. En fait, chaque roman de Marguerite Duras est constitué de structures canoniques telles que les rencontres ou les ruptures. C'est ce que nous a permis d'observer l'étude précédente. Les récits de Duras sont souvent lacunaires car les séquences de la narration sont disloquées. C'est dans ses lacunes que se risque le récit et que le romanesque rejoint le poétique.

Pour rendre compte de la réalité du vice-consul, dans le roman éponyme, Marguerite Duras emploie une technique narrative qui consiste à consigner chaque commentaires, même les plus insignifiants, ce qui donne une vision fragmentée du réel. Duras rejoint ainsi Deleuze selon lequel la réalité serait une mosaïque dont il ne serait possible de rendre compte qu'en multipliant les points de vue.

Nombreuses actions semblent subsidiaires dans *Le Vice-consul*, à commencer par l'errance de la mendicante au début. Cette errance a-t-elle une finalité dans l'économie du récit. Selon Aline Mura-Brunel :

« On assiste à des épiphanies répétées, des instants poétiques et magiques dotés d'une grâce envoûtante [...]. Comme une litanie, se déclinent les actions quotidiennes et dépourvues de finalité, accomplies dans une sorte d'innocence pathétique. »⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Aline Mura-Brunel, « Le Poétique, ou l'avvers du romanesque » in Bernard Alazet, *Marguerite Duras, La tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p.193

⁵⁵¹ *Idem.*, p.191.

Comment procède *Le Vice-consul* ? Peter Morgan écrit un roman dont l'histoire – inspirée par le lieu exotique dans lequel il a été invité – se trouve intégrée dans le récit principal dont l'ambassadrice est le centre. Les actions cardinales, celles dont le récit ne pourrait se passer, même les plus ténues, appartiennent à ce second récit. La trame narrative, bien que ponctuée d'évènements infimes, s'articule autour du personnage d'Anne-Marie Stretter. Les actions cardinales sont, par exemple, les propos échangés à l'endroit du vice-consul, la réception à l'ambassade, la rencontre d'Anne-Marie Stretter et du vice-consul, etc.

Les catalyses, qui n'occupent qu'une place subsidiaire dans l'économie du récit, se déploient dans l'invention de Peter Morgan. C'est grâce à ce récit, d'ailleurs, que s'opère une déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale. En effet, la succession de ces deux récits donne lieu à des juxtapositions incongrues qui ne tiennent pas compte des liens de cause à effet. Pourtant, dans la lecture, le récit de Peter Morgan, qui se borne à enregistrer les évènements du côté de l'extériorité – la folie et le chant de la mendiante – semblent communiquer avec le récit second qui contient de nombreuses zones d'ombre, les larmes de l'ambassadrice et le passé du vice-consul en particulier.

Cette conscience de deux pôles déconnectés, mais communicants, conduit Aline Mura-Brunel à distinguer chez Marguerite Duras, tout ce qui relève du romanesque d'une part – l'intrigue, la gangue, la représentation du monde par le biais de la fiction – et d'autre part, tout ce qui relève du poétique qui s'efforce de désigner, selon elle, « ce qui se tait dans le récit, l'écriture de l'effacement, cet instant où la diégèse tend vers son extinction »⁵⁵².

La déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale se fond dans la multitude des propositions de l'histoire qu'entraîne l'enchevêtrement du pôle romanesque et du pôle poétique. En effet, il y a autant d'orientations narratives possibles que le suggèrent, dans le récit premier, la reconstruction d'images poétiques issues du second. Avant de nous arrêter sur les interférences consécutives – ou causales ? – entre ces deux pôles énonciatifs, il convient de remarquer qu'il s'agit pour l'auteur de trouver un langage capable non plus seulement d'informer ou de représenter, mais de lier entre eux des signes appartenants soit au dehors – le romanesque, la vie quotidienne – soit au-dedans – l'intime, le cœur, l'amour. Aline Mura-Brunel se montre tout à fait pertinente lorsqu'elle cite, à ce propos, Pascal Quignard pour lequel romanesque et poétique sont étroitement liés et qui recherche également l'union des deux dans un pôle liminaire :

⁵⁵² *Ibid.*, p.194.

« Je ne suis jamais parvenu à désencoigner cette crevasse de silence où tout tombe d'accord en moi. Or l'amour, c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et la société, avant le jour, avant le langage. »⁵⁵³

Cette référence à la vie d'avant la famille est particulièrement significative pour notre étude, car elle nous ramène à ce dépassement nécessaire des déterminations familiales étudié plus haut, qui oblige l'individu, le sujet, à rechercher par lui-même les relations qu'entretiennent entre elles les actions dont il est le centre.

Souvent dans les romans de Marguerite Duras, les connaissances que possède le narrateur sont objectives, acquises par la perception immédiate des choses, et relèvent de ce que Todorov appelle le « discours référentiel » – ou « discours transitif ».⁵⁵⁴ Or, de nombreux rapports logiques s'établissent entre d'une part les éléments de l'histoire, issues de ce discours référentiel et d'autre part, les commentaires prononcés par le narrateur à leur endroit et qui font partie de ce que Todorov appelle cette fois-ci le « discours littéral ».⁵⁵⁵ Ce discours littéral intègre les commentaires subjectifs du narrateur, qui dépassent l'objectivité de la perception et qui sont poétiques. Par exemple, dans *Moderato Cantabile* le narrateur laisse entendre le processus mental de certains personnages, bien que la narration se veuille objective. Certes, le lecteur n'accède jamais à la psychologie du personnage, mais le narrateur fait en sorte de lui donner à voir, dans un lyrisme certain, les pensées des personnages. D'ailleurs, Marguerite Duras explique très bien ce glissement du romanesque au poétique. À propos de *Moderato Cantabile*, elle déclare :

« Ce n'est pas écrit comme un roman. Ça veut plutôt être un poème. [...] L'œuvre la plus autobiographique, si l'on parle des événements ou des faits, est *Barrage contre le Pacifique* ; du point de vue de l'expérience intérieure, *Moderato Cantabile*. C'est pour cela que j'ai dû dissimuler les événements en les transformants sous une forme poétique. »⁵⁵⁶

Quelle est la nature des relations logiques qui s'établissent entre les pensées poético-subjectives du narrateur et les éléments concrets de l'histoire qui forme le tissu narratif ? Dans un premier temps, il y a toutes les appréciations concernant la durée d'un procès : « plus tard

⁵⁵³ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p.98.

⁵⁵⁴ Todorov, *Poétique*, Paris, Edition du Seuil, coll. « Points », 1968, p.109-110.

⁵⁵⁵ *Idem*.

⁵⁵⁶ B.L. Knapp, *Interviews avec M. Duras et Gabriel Cousin*, The French review, XLIV, 4, March 1977, p.654-655.

[...] d'une heure au moins », ⁵⁵⁷ etc. ; ensuite, toutes les qualifications des personnages par des adjectifs qui, même s'ils attestent de la subjectivité du narrateur, restent toutefois très proches du niveau objectif du récit : l'enfant est « obstiné », la voix d'Anne Desbaresdes est « mince, presque enfantine », etc.

Dans une phrase de type descriptif comme : « les vagues [...] battaient assez fort » ⁵⁵⁸, même la présence de l'adverbe d'intensité *assez* ne conteste pas l'objectivité de l'information. Par contre, dans une phrase comme « la sonatine se faisait sous les mains de l'enfant [...] jusqu'aux confins de sa puissance », une information d'ordre abstrait est ajoutée qui n'est pas nécessaire dans l'économie du récit, mais qui apporte une résonance signifiante à propos du rôle de l'enfant. On voit bien que c'est sur les relations entre les personnages que le narrateur va pouvoir nous donner des informations en liens avec le déroulement de l'intrigue, au détour d'un adjectif qualificatif ou d'un commentaire poétique.

Ainsi, lors du dîner mondain organisé par Anne, l'ensemble des invités forme « une société quelconque » de gens qui « parlent dans une surenchère d'efforts et d'inventivités », tandis que Chauvin représente « l'homme de la rue » et qu'Anne refuse de manger comme pour signifier sa non-appartenance à la société bourgeoise que forment ses invités. La seule famille d'Anne c'est Chauvin. Ainsi, alors que ces derniers s'essayent à des « familiarités », Anne « n'a pas de conversation ».

Peu à peu, le narrateur se permet des associations surprenantes qui attestent de son point de vue sur le monde, ainsi lorsqu'il évoque les yeux d'Anne en les comparant au ciel : « Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu'il y dansait l'or de ses cheveux » ou encore « une monumentale presque île de nuages incendiés surgit à l'horizon ». Bien sûr ces évocations semblent convenues, mais il arrive aussi que les commentaires du narrateur rassemblent un certain nombre d'éléments hétérogènes

2.1.1 La vie avant la famille, avant le langage : les interférences consécutives et causales

Si l'on considère *Le ravissement de Lol V. Stein*, on s'aperçoit que le récit s'articule, certes, autour d'évènements indispensables dans l'économie du récit qui assurent la progression narrative : les retrouvailles avec Tatiana, la scène du bal, le voyage à T. Beach,

⁵⁵⁷ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, Editions de Minuit, 1958, p. 89.

⁵⁵⁸ *Idem.*, p. 63.

etc ; mais surtout, un deuxième niveau de fiction semble se dégager, dans le corps du texte même, par un découpage en segments séparés par des blancs : deuxième niveau, poétique, qui renvoie moins à la trame narrative qu'à des souvenirs, c'est-à-dire à des événements antérieurs qui lui sont liés. Madeleine Borgomano⁵⁵⁹ remarque d'ailleurs que les blancs typographiques qui découpent le texte en dix-huit unités irrégulières introduisent des subdivisions secondaires, qu'elle appelle « séquences », qui sont des unités nommables du récit : le bal, la rencontre, le voyage. Ainsi, le premier « chapitre » – c'est-à-dire la première unité textuelle avant le premier blanc typographique – serait alors découpé par les blancs en trois séquences : le passé de Lol, les hésitations du narrateur, le bal de T.Beach.

Au cours des premiers chapitres, le récit rend compte d'un temps sommaire de longue durée (les dix-neuf ans de jeunesse – en trois pages –, les dix années d'U.brige – en trois pages –), resumé dans la formule, quasi elliptique et presque caricaturale : « dix ans de mariage passèrent ». Notons avec Madeleine Borgomano que le temps des actions principales est le passé simple (choix du récit) en contraste avec le présent du début. Le passé simple est le temps de base. : « Michael Richardson se tourna vers Lol et l'invita à danser pour la dernière fois », « Alors, elles virent : la femme entrouvrit les lèvres [...], dans la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme... », « Lol cria ».

Or, comme affirme Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

« L'emploi du passé simple « suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives [...], il est l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie »⁵⁶⁰.

Dans le cas du bal de T.Beach, les premiers qualificatifs utilisés par Barthes, surtout « détaché », sont parfaitement adaptés. Il y a construction, ou reconstruction, par le narrateur, tentative de mettre de l'ordre. Mais ce n'est qu'une tentative, donnée comme telle et non pas vraiment aboutie : le récit reste plein d'incertitudes, émaillé de points d'interrogation. C'est par le poétique, à défaut de disloquer les séquences narratives, que Marguerite Duras opacifie le mystère des enchaînements narratifs et suscite l'intérêt du lecteur. Ainsi la scène suivante où un événement cardinal est rejeté du côté des catalyses :

« [Lol] me parle de Michael Richardon sur ma demande. Elle dit combien il aimait le tennis, qu'il écrivait des poèmes qu'elle trouvait beaux. J'insiste pour qu'elle en parle. Peut-elle me dire plus

⁵⁵⁹ Madeleine Borgomani, *op.cit.*, p.34.

⁵⁶⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1972, p.26

encore ? Elle peut. Je souffre de toutes parts. Elle parle. J'insiste encore. Elle me prodigue de la douleur avec générosité. Elle récite des nuits sur la plage. »⁵⁶¹

L'insignifiance du quotidien est donc éjectée par Duras dans le poétique. C'est ce dire poétique que Duras refoulerait, selon Aline Mura-Brunel : « sous un amoncellement d'actions et d'évènements, dispersant les signes du poétique dans les zones de silence et d'indécision. »⁵⁶² En fait, un doute interprétatif demeure pour définir le degré d'autonomie, par exemple, des incidents de la soirée au casino, qui sont d'ailleurs transcrits par des témoignages fragmentaires. Si l'on considère que ces épisodes ne sont pas fortuits, tout comme l'abstinence du vice-consul ou la tristesse ineffable d'Anne-Marie Stretter, il faut bien qu'ils intègrent, ou entrent en interférence, d'une façon ou d'une autre, avec le cadre romanesque qui met en scène des relations familiales. Ce qui surprend, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, c'est la solitude du personnage principal. Pourtant, quelque temps après le ravissement du bal, « Lol fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans en passer par la sauvagerie d'un choix. »⁵⁶³ Il semble que cet évènement n'ait pas une place essentielle dans l'économie du récit. De quel mouvement de signification cette information procède-t-elle ? Pourquoi le partage entre l'insignifiant et l'essentiel s'estompe-t-il ainsi ? Comment s'établit le partage entre le romanesque et le poétique ? Roman Jakobson, dans un article consacré aux troubles du langage, soutient que le romanesque se fonde sur une opération métaphorique, et la poésie sur une opération métonymique. Il ajoute à cela que le dysfonctionnement de ces deux opérations procéderait de deux pathologies distinctes, mais explicitement rapportées à la même forme de solitude. Or, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, l'une des figures mobilisées pour contester l'ordre commun, qui n'est pas donné par avance, mais recomposé, est précisément l'inachèvement de certaines phrases : « – Je ne suis pas allée sur la plage, je, dit Lol./Tatiana n'insiste pas. » Ou encore : « – Je croyais que/ Elle ne termine pas »⁵⁶⁴. Jakobson identifie cet inachèvement des phrases comme un dysfonctionnement des assemblages par contiguïté – déficiences du procès métonymique affectant l'exercice des combinaisons. – Dans *Césarée*, nous assistons à l'exemple inverse : la suppression des commencements de phrases entraîne une disparition du sujet de la phrase, c'est-à-dire une

⁵⁶¹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p.190.

⁵⁶² Aline Mura-Brunel, op.cit., p.202.

⁵⁶³ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p.31.

⁵⁶⁴ *Idem.*, p.152-153

déficience du procès métaphorique affectant l'exercice de sélection ; « Morte. Fait tout détruire / En meurt »⁵⁶⁵.

Les cinquante pages des *Chantiers* sont d'un intérêt crucial en ce qui concerne les modalités narratives voulues par l'auteur qui se propose de raconter l'histoire d'une conjonction amoureuse entre deux vacanciers clients d'un même hôtel, en se montrant avare de détails matériels, notamment en ce qui concerne la rencontre proprement dite. Tout se passe au niveau de la présence physique des protagonistes – un homme et une femme –, de leurs attitudes, leurs gestes, leurs regards. La séduction ne passe pas par les mots ni par la communication verbale de sorte que nous n'avons pas accès aux paroles des personnages. De la même façon, le cadre de l'action n'est pas détaillé et repose sur une économie de détails fortement suggestive. On retrouve ici la même indétermination que chez Natalia Ginzburg : les personnages ne sont pas dotés d'un état civil – nom, âge, profession –, ils n'ont pas d'épaisseur romanesque, ils ne sont pas décrits ni physiquement, ni psychologiquement. De nombreuses incertitudes demeurent qui ne sont comblées que grâce à l'acuité du regard porté sur eux.

L'idée de la fatalité de la passion est chère à Duras. C'est d'ailleurs parce que l'amour est un mécanisme irréversible que la parole n'est pas nécessaire aux amants, qu'elle n'est que secondaire. En effet, entre la première rencontre et la quinzaine de jours qui les sépare du dénouement, peu de paroles sont prononcées, car le déterminisme amoureux s'opère dans l'attente des protagonistes. Les amants rattrapés par leur destin entrent dans une dimension d'ordre intérieure :

*« Ainsi, peu à peu, l'homme s'obscurcissait. Quittant le monde des idées claires, des significations claires, il s'enfonçait lentement, chaque jour plus avant dans la forêt rouge de l'illusion. Délivré d'une réalité qui, si elle n'avait pas concerné que lui seul, l'aurait soumis à elle, l'homme avait de plus en plus tendance à ne plus voir dans les choses que des signes »*⁵⁶⁶.

On retrouve dans ce texte, selon Jean Pierrot, une théorie de la communication amoureuse et une métaphysique de l'amour fortement influencées par la pensée de Georges Bataille :

« Naissance de l'amour dans la prise de conscience commune de l'insuffisance de l'être dans chacun des êtres individuels ; développement de l'amour à travers une déchirure qui efface les

⁵⁶⁵ Marguerite Duras, *Césarée*, in *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979, p.102

⁵⁶⁶ Marguerite Duras, *Les chantiers*, in *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, p.209

*individualités ; enfin dévaluation du langage par rapport à un certain nombre de situations bouleversantes (la passion charnelle, le sacrifice, l'extase, le rire) qui seule assure une communication véritable. »*⁵⁶⁷

Le vide évènementiel qui souligne l'écoulement du temps et privilégie la durée comme sujet du romanesque, au détriment d'aventures foisonnantes, souligne la conviction de Marguerite Duras selon laquelle le processus amoureux aurait sa logique propre qui, à l'instar des phénomènes purement physiologiques, déborderait la conscience humaine. D'où l'attente passive des personnages.

Le livre qui va prendre le contre-pied des *Chantiers* c'est évidemment *Le square*, dans lequel la fatalité qui semblait pouvoir unir les personnages des *Chantiers* sans qu'ils ne parlent, semblent ici plus incertaine, et le récit s'achève d'ailleurs sur les possibles prolongements de cette rencontre. Il s'agit de nouveau d'un couple : une jeune bonne de vingt ans et un jeune camelot qui se rencontrent dans un jardin public. Le récit est structuré par les interventions successives du petit garçon placé sous la garde de la bonne ; ce sont ses intrusions dans le dialogue du couple qui structurent le récit en trois parties. D'abord, l'enfant vient réclamer les tartines de son goûter. Le jeune homme en profite pour engager la conversation avec la jeune fille : « On peut toujours causer, dit-il »⁵⁶⁸. La jeune fille acquiesce : « C'est vrai, oui, et cela ne porte pas à conséquence »⁵⁶⁹. Ainsi les deux inconnus se confient l'un à l'autre, d'autant plus librement qu'ils n'escomptent pas se revoir. Quelque temps plus tard, deuxième partie, l'enfant vient annoncer qu'il a soif. La bonne lui donne à boire du lait. Les deux inconnus parlent de leur condition sociale. La bonne semble plus en souffrir que le jeune homme. Enfin, troisième partie, l'enfant vient annoncer qu'il est fatigué, ce qui sonne la fin de cette rencontre, et par la même occasion aussi la fin du récit, qui n'aura duré que deux heures. Ajoutons que les trois parties commencent par une formule similaire – comme dans *Les petits chevaux de Tarquinia* – ce qui accentue l'impression d'ordonnance du texte.

À la fin de la journée, alors que la jeune fille demande au jeune homme si elle le reverra, celui-ci se montre très évasif⁵⁷⁰ dans sa réponse de sorte que le récit s'achève sur l'incertitude de leur rencontre. Est-elle sans lendemain ou bien avons-nous assisté à la genèse

⁵⁶⁷ Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op.cit.*, p.88

⁵⁶⁸ Marguerite Duras, *Le square*, in *Des journées entières dans les arbres, op.cit.*, p.20

⁵⁶⁹ *Idem.*, p.20

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.154

d'un nouveau couple ? D'abord, il faut souligner la banalité des personnages qui n'ont absolument rien de romanesque :

« J'étais une petite fille comme toutes les autres. [...] Je suis née et j'ai grandi comme tout le monde »⁵⁷¹ [...] « Je suis une de ces femmes comme on en voit partout »⁵⁷².

Le jeune homme également reconnaît la banalité de son existence.⁵⁷³ Ensuite, il faut s'accorder sur le caractère stéréotypique de la scène représentée : les lieux, le temps, les circonstances de la rencontre ne sont pas réalistes. Une écrasante priorité est donnée aux dialogues qui occupent tout le texte et c'est à travers eux que se joue le rapprochement ou l'éloignement des deux inconnus. Notons que ces dialogues n'ont rien de vraisemblables et qu'on les imagine mal prononcés par un commis voyageur et une bonne d'enfant. En fait, chaque réplique est un savant mélange de parlerie quotidienne – clichés verbaux, lieux communs, redondances, formules phatiques, etc. – et une construction très littéraire, notamment grâce aux formules de politesse – excusez-moi, je vous en prie, si j'ose encore me permettre –, aux formules d'acquiescement – je comprends, je vois, c'est vrai – aux formules de modalisation – sans doute, peut-être, je ne pas dire que, il me semble que, etc.

Maurice Blanchot donne une interprétation tout à fait pertinente des deux voix en présence en affirmant :

« Elles ne cherchent pas l'accord. [...] Cherchent-elles même la compréhension définitive qui, par delà la reconnaissance mutuelle, les apaiserait ? But trop lointain. Peut-être ne cherchent-elles qu'à parler, usant de ce dernier pouvoir que le hasard leur donne et dont il n'est pas sûr qu'il leur appartienne toujours. C'est cette ultime ressource, faible et menacée qui, dès les premiers mots, prête au simple entretien son caractère de gravité. »⁵⁷⁴

Comme dans l'œuvre de Beckett, le langage constituerait pour le nouveau couple le seul et dernier recours contre le désespoir. Mais la parole n'a-t-elle pas également une portée pratique, ne cherche-t-elle pas des prolongements dans les prolongements éventuels de cette rencontre. Selon Gaetan Picon, les protagonistes, « tentent non seulement de s'échanger, mais de s'accoucher d'eux-même. Mais rien ne vient vraiment à la lumière, et ce qui bouge dans

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.45 et 38

⁵⁷² *Ibid.*, p.21

⁵⁷³ *Ibid.*, p.17 et 18

⁵⁷⁴ Maurice Blanchot, *La douleur du dialogue*, N.R.F, 1956, article repris dans *Le livre à venir*, p.185-194

l'ombre, on ne sait si c'est l'espoir, ou le désespoir, l'amour possible ou l'ineffable solitude ». ⁵⁷⁵

Ainsi, le langage ne semble pas un instrument complètement adapté aux communications humaines. En tout cas, il ne permet pas la rencontre entre deux individualités. En fait, tout se passe comme si les deux personnages étaient victimes d'habitudes langagières desquelles ils n'oseraient pas prendre leurs distances. D'ailleurs Jean Pierrot soutient que c'est là l'objet d'une dénonciation de la part de Marguerite Duras :

« À travers cette conversation trop embarrassée de circonlocutions et de formules de politesse, l'auteur dénonce aussi toutes les entraves et tous les obstacles que la pratique sociale de la parole, le respect des usages, des conventions et de la politesse, apportent à une communication véritable. [...] Si une entente peut finalement naître [entre les personnages], c'est peut-être moins grâce au langage que malgré ce langage alourdi par la pratique sociale, et qui entrave plus qu'il ne la traduit la possible attraction des corps. » ⁵⁷⁶

2.1.2 L'éclatement de la crise expliqué par les obsessions récurrentes de l'œuvre durassienne

En fait, si l'on réunit tous les éléments obsessionnels de l'œuvre durassienne, en ce qui concerne les situations familiales en particulier – et puis, à partir du *Marin de Gibraltar*, la problématique du couple de façon plus précise – on s'aperçoit que tout est mis en œuvre pour qu'éclate une crise violente. Tous les événements tendent à précipiter la crise des relations familiales. Premièrement, toutes les histoires mettent en scène des personnages oisifs. En effet, les personnages des *Petits chevaux de Tarquinia*, de *Dix heures et demie du soir en été*, du *Marin de Gibraltar* sont en vacances ; les deux protagonistes du *Square* et Monsieur Andemas, ainsi qu'Anne et Chauvin dans *Moderato cantabile* ne sont représentés que lorsqu'ils se reposent : au jardin public, sur une terrasse, dans un café.

Deuxièmement, les personnages agissent dans le cadre d'un lieu isolé : le domaine d'Uderan dans *Les impudents*, et la propriété des Bugues dans *La vie tranquille* ; la concession sur laquelle se trouve le bungalow dans *Un barrage contre le Pacifique* ; l'hôtel des *Chantiers*, de *Dix heures et demie du soir en été* ; l'estuaire de la Magra dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, etc.

⁵⁷⁵ Gaetan Picon, « “Moderato cantabile” dans l'oeuvre de Marguerite Duras » in *Mercure de France*, juin 1958, in *Moderato cantabile*, Ed. de Minuit, coll. « double », p.156

⁵⁷⁶ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.96

Troisièmement, une température étouffante plonge les personnages dans une véritable souffrance : canicule estivale en Italie dans *Les petits chevaux* et *Le marin* ; en Espagne, pour *Dix heures et demie* ; chaleur orientale pour *Un barrage*, *Le vice-consul*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *India Song*.

Enfin quatrièmement – mais cette liste n’est ni exhaustive ni exclusive – tous les personnages subissent l’attraction et la fascination pour une aventure sanglante : dans *Les Impudents*, Maud découvre le cadavre de l’ex-maîtresse de Jean Pecresse ; *La vie tranquille* s’articule autour de la mort de Jérôme et du suicide de Nicolas qui ont des conséquences sur la vie de Francine ; Dans *Moderato cantabile*, il s’agit, presque exclusivement, de dépasser cette fascination de la mort violente, etc.

Nous avons là quatre éléments, quatre facteurs qui vont déterminer les personnages à provoquer la crise dont la première partie de la présente étude a tenté de rendre compte. L’obsession de la mort, rendue pénible par la chaleur étouffante, incite les personnages prisonniers du même lieu à précipiter les événements : à renoncer à leurs vieilles amours pour permettre à de nouvelles relations d’exister : Maud se précipite dans les bras de Georges Durieux, Francine dans ceux de Tiène, le narrateur du *Marin* dans ceux d’Anna – après avoir quitté Jacqueline –, Pierre dans ceux de Claire, avec le consentement de Maria ; Anne Desbaresdes, chastement, dans ceux de Chauvin, etc.

2.1.3 *Détruire dit-elle, d’un roman de la crise à la crise du roman*

Dans ce texte éminemment politique de Marguerite Duras, l’objectif de destruction, annoncé par le titre, est double. D’abord, il s’agit pour Alissa, le personnage féminin auquel est attribué la réplique, d’opérer la destruction de la structure traditionnelle du couple – à travers son agissement propre et sa force de conviction (nous allons y revenir) ; surtout, il s’agit pour Marguerite Duras de se résoudre à « la destruction de l’écrivain », c’est-à-dire d’élaborer une nouvelle méthode de composition et de narration qui passe principalement par un allègement de la matière romanesque.

L’histoire présente l’aventure amoureuse qui va unir Alissa, la jeune épouse de Max Thor, professeur de Faculté, à Stein, un client de l’hôtel où réside le couple et dont on ne sait rien sinon qu’il est juif – qualité qu’il partage avec Max Thor – et qu’il est devenu l’ami de Max en engageant la conversation un soir à propos d’une cliente de l’hôtel, Elisabeth Alione, dont il aurait remarqué qu’elle ne laissait pas Max indifférent. Stein et Alissa, devenus

amants, avec la bénédiction de Max – qui déclarera d’ailleurs à propos de lui et de Stein : « Nous sommes les amants d’Alissa »⁵⁷⁷ – entreprennent d’aider Max à conquérir Elisabeth. Alissa s’arrange pour faire la connaissance d’Elisabeth et lui présenter son mari. Elisabeth, d’abord attirée par Max, comme elle l’avait été par le médecin qui s’occupait d’elle pendant sa grossesse, refuse cependant de s’abandonner à l’amour et choisit de rester fidèle à son mari, Bernard, auquel elle téléphone pour qu’il vienne la chercher.

Le lendemain, au cours d’un repas que prennent ensemble les cinq personnages, deux attitudes sentimentales vont s’opposer frontalement : d’un côté celle d’Elisabeth, enfermée dans la morale traditionnelle, soumise au conformisme bourgeois qui étend le droit de propriété à la sexualité, opposant au désir amoureux une fidélité stérile ; et d’un autre côté, le trio Max, Stein, Alissa où le désir circule librement. Ces derniers n’arriveront pas à faire changer d’avis Elisabeth, à « détruire » ses conceptions amoureuses en contradiction totale avec la logique du désir et de la passion telle que la conçoit l’auteur. Alissa serait l’agent d’un processus révolutionnaire, car, c’est à elle en premier lieu – du fait de son sexe – qu’incombe la mission destructrice : « La destruction capitale en passera d’abord par les mains d’Alissa ». ⁵⁷⁸

Dès lors, le récit se borne à rendre compte de la succession de scènes ayant pour objet les tentatives d’approches d’Alissa envers Elisabeth. De nombreuses ellipses chronologiques viennent troubler la cohérence de l’intrigue, dont le lecteur ne distingue plus les différentes étapes. Nous savons que l’action commence le deux juillet, date d’arrivée d’Elisabeth à l’hôtel et qu’elle se termine avec son départ, environ trois semaines après. Entre ces deux dates, l’ordre chronologique est laissé à l’adandon.

De la même façon, Marguerite Duras renonce aux descriptions des lieux et des personnages. Elle n’attribue à ces derniers une physionomie incertaine, un état civil plutôt lâche. Tout du décors, du temps, des personnages est donné de façon allusive, précaire, indirecte. C’est cette contestation romanesque, mise en œuvre à l’occasion d’une contestation morale, voire politique, des us et coutumes de la société qui nous permet de rapprocher l’entreprise littéraire de Marguerite Duras de celle des Nouveaux Romanciers, d’une part, d’un point de vue stylistique et formel ; et, d’autre part, d’un point de vue plus thématique, de préciser le cadre du renversement des formes romanesques traditionnelles : pour les Nouveaux Romanciers, il s’agissait de rendre compte avant tout des nouveaux rapports des

⁵⁷⁷ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, *op.cit.*, p.93

⁵⁷⁸ *Idem.*, p.59, p.74

hommes au monde, pour Duras, de façon plus précise, il s'agit de rendre compte des nouvelles tensions familiales, des motivations nouvelles qui président à la circulation du désir.

2.2. La force du destin

2.2.1 *Le diamant dans Un barrage contre le Pacifique*

L'apathie existentielle des héroïnes de Marguerite Duras est un élément important si l'on considère qu'une puissance extérieure – le destin – règle la vie des hommes et le cours des événements. Ainsi, dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'attente de Suzanne au bord de la piste n'est pas le fruit d'une action d'éclat. L'attente de M. Jo est certes désirée, mais on ne peut pas dire qu'elle soit provoquée par Suzanne. Pourtant, l'arrivée de M. Jo – et des dons qui vont avec – est perçue non comme un hasard par la famille, mais comme la réussite d'un plan établi depuis longtemps :

« Ce soir-là avait tardé à venir mais ça y était, il était arrivé. Depuis des années que les projets échouaient les uns après les autres ce n'était pas trop tôt. Leur première réussite. Non pas une chance mais une réussite. Car depuis des années qu'ils attendaient, ils avaient bien gagné »⁵⁷⁹.

Selon le narrateur, il y a bel et bien un destin, une force, qui s'empare de la famille de Suzanne. D'ailleurs, lorsque M. Jo offre le diamant à Suzanne, ce qui constitue une victoire pour la famille entière qui espère par là échapper à sa condition misérable, la volonté des individus est tellement ferme qu'on y voit poindre la providence. En effet, dans l'œuvre de Marguerite Duras, la résolution et l'inébranlabilité des personnages, dont les décisions sont généralement sans appel et irrévocables, conduisent à des considérations d'ordre métaphysique sur le poids du *fatum*. Ainsi, juste après le don du diamant :

« Ce soir était un grand soir. De M. Jo, on avait pu soutirer cette bague et maintenant elle était là, quelque part dans la maison et aucune force au monde ne pouvait déjà plus l'en faire sortir. [...] Ça avait été long, mais ça y était, elle était de leur côté ; de ce côté-ci du monde »⁵⁸⁰.

Une détermination toute puissante a porté ce diamant jusqu'à la famille de Suzanne, et il est dès le début considéré comme un objet magique capable de renverser, de manière subversive, le destin de la famille :

⁵⁷⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op.cit., p. 139.

⁵⁸⁰ *Idem.*, p. 139.

« C'était un objet, un intermédiaire entre le passé et l'avenir. C'était une clef qui ouvrait l'avenir et scellait définitivement le passé. A travers l'eau pure du diamant l'avenir s'étalait en effet, étincelant. On y entraît, un peu aveuglé, étourdi »⁵⁸¹.

Il y a bien un avant et un après. Le diamant provoque un soulèvement contre l'autorité établie de la misère, une sédition contre la pauvreté intrinsèque de la famille. En effet, d'un côté le diamant est présenté comme un symbole de richesse capable d'enrichir la famille, mais surtout il semble avoir un pouvoir thérapeutique universel, comme si juste le fait de le voir pouvait sauver de la misère ceux qui le contemplant.

« Il y en avait assez qui reposaient stériles dans de beaux coffrets, de ces pierres, alors que le monde en avait tant besoin. Celle qu'ils tenaient commençait son chemin, délivrée, féconde désormais. Et, pour la première fois depuis que les mains ensanglantées d'un noir l'avait extraite du lit pierreux d'une de ces rivières de cauchemar du Katanga, elle s'élançait, enfin délivrée, hors des mains concupiscentes et inhumaines de ses geôliers. »⁵⁸²

Cependant, l'illusion de la richesse se dissipe très vite lorsque la mère découvre que le diamant a un défaut, un *crapaud*. Comme derrière la beauté scintillante du diamant se cache un « éclat trompeur »⁵⁸³, derrière l'espoir de s'enrichir de la mère se cache une énième défaite.

Toutefois, à force d'acharnement contre cet état de fait, le diamant commence à valoir tout de même une somme consistante. Dans cette lutte contre la fatalité, la mère ne se résigne pas, mise à l'épreuve une nouvelle fois, elle se montre encore combative et semble, dans un premier temps, l'emporter sur ce destin qui s'acharne sur elle puisque elle obtient de l'argent de la vente du diamant. En fait, cet argent arrive trop tard, la mère est à bout de force, la nouvelle situation économique de sa famille ne lui apporte aucun soulagement :

« Suzanne laissa la mère seule dans le noir, encore éveillée, et avec dans ses mains, la liasse de billets de mille francs. Tout cet argent dont elle n'avait plus l'usage, dans ses mains inertes, imbéciles »⁵⁸⁴.

Le diamant a un prix, mais il n'est pas chiffrable : c'est le prix de souffrances, d'humiliations, d'injustices, de perte de soi, d'impossibilité d'aimer. Le prix de la vie. La

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 140.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 355.

fatalité s'abat sur la famille de Suzanne aussi implacablement que s'abat sur les agents cadastraux l'inépuisable colère de la mère, comme si à l'opiniâtreté de la mère répondait justement, coup pour coup, l'inflexibilité du destin.

2.2.2 *Les petits chevaux de Tarquinia*

Les petits chevaux de Tarquinia est un roman qui offre, à l'occasion d'une crise conjugale relativement ténue, l'opportunité d'observer comment Marguerite Duras, influencée sans doute par les romans de Queneau, renforce l'impression de monotonie de l'histoire par une technique narrative plus marquée que dans les romans précédents. L'histoire est celle de Jacques et Sara, un couple français en vacance en Italie. Leurs amis, Ludi et Gina, les accompagnent. Un jour tous les quatre font la connaissance de Jean, le propriétaire d'un magnifique canot à moteur. Le roman se déroule sur deux journées, or le premier soir, Sara et Jean font l'amour sur la terrasse de la villa. L'invisible dégradation du couple de Pierre et Sara, qui pourtant semblait ne pas avoir d'ennuis, éclate dans cet adultère. Le lendemain cependant Sara se détache de Jean – en refusant de le suivre dans sa chambre, ou de l'accompagner au bal – et retourne auprès de son mari, avec lequel elle s'en va en direction des ruines de Paestrum dans le sud de la Péninsule. Un instant menacé de dissolution, le couple se recompose et l'ordre semble rétabli.

La structure du récit est plus concentrée, plus rigoureuse par rapport à celle, plus relâchée du *Marin de Gibraltar*. On peut même dire qu'il s'agit d'une structure narrative parfaitement géométrique. En effet, l'action est réduite à la durée strictement limitée de deux journées, chacune d'entre elles étant divisée à son tour en deux par l'interruption de la sieste. La vie quotidienne des estivans est effectivement monotone et répétitive. Leur existence est interrompue par la période de sommeil nocturne et par la copieuse sieste de l'après-midi, rendue indispensable par la chaleur écrasante. Hors de ce temps de repos, les activités sont toujours les mêmes : le réveil, la douche, la plage, le bain, le repas, le bal, etc. Le récit est donc découpé en quatre séquences narratives d'une demi-journée, racontées en quatre chapitres de dimension approximativement égale.

Ce qui va créer l'harmonie de la structure narrative, ce sont les leitmotiv quasi musicaux que permet la récurrence des conversations qui ne font que ressasser les mêmes thèmes : la chaleur, l'oisiveté forcée, l'ennui, le désir d'évasion, l'attente vaine de la pluie, la baignade, le repas, etc. Selon Jean Pierrot, « cette impression de régularité et de parallélisme est encore

renforcée, selon une technique probablement inspirée à l'auteur par les romans de Queneau, par la symétrie délibérée qui rapproche deux à deux [...] les attaques des quatre chapitres. »⁵⁸⁵ Effectivement, le temps humain semble avoir laissé place à un temps complètement figé et répétitif :

« Il en était ainsi de chaque matin »⁵⁸⁶ ; « Chaque soir, à cette heure-là, sous la tonnelle, la même scène se répétait »⁵⁸⁷ ; « La sempiternelle petite brise s'était remise à souffler, comme chaque jour, depuis qu'ils étaient arrivés »⁵⁸⁸ ; « Le bal aura lieu, comme chaque soir de l'autre côté du fleuve »⁵⁸⁹ ; « Sur le fleuve, les mêmes pêcheurs que la veille jetaient leurs filets de patience et d'ennui »⁵⁹⁰.

En somme, d'une part, les éléments proprement narratifs et descriptifs sont réduits dans *Les petits cheveux de Tarquinia* à des références répétitives, mais brèves, liées au contexte matériel de l'histoire ; d'autre part, Marguerite Duras accorde de l'importance à la concentration spatiale et temporelle d'une action qui se limite à un petit nombre de personnages, dont les dialogues jouent un rôle essentiel et sont d'une importance capitale dans l'économie du récit. Ainsi, la technique romanesque mise en œuvre par l'auteur la rapproche de l'esthétique théâtrale d'un Beckett par exemple. Les dialogues assurent une part essentielle de la narration. Marguerite Duras met au point une nouvelle forme romanesque, à la fois légère et dense, caractérisée par la rigueur géométrique de l'intrigue et par une écriture à la fois nerveuse et elliptique, toute de suggestions et d'allusions.

Le resserrement de l'action et la concentration géographique permet également d'entrelacer entre elles les deux intrigues de *Dix heures et demie du soir en été*, qui se déroulent sur vingt-quatre heures et dans le cadre limité d'une petite ville espagnole entre Madrid et Barcelone.

Cette esthétique théâtrale est également à l'œuvre dans la nouvelle *Les chantiers* qui repose, nous l'avons vu plus haut, sur une concentration de l'action dans le temps – l'action dure deux semaines –, dans l'espace – l'hôtel et ses environs – ; et sur une concentration autour des deux personnages qui monopolisent l'attention, même si leurs dialogues sont rares. Pour renforcer ce lien avec le théâtre ajoutons, avec Jean Pierrot, que le décor et le contexte

⁵⁸⁵ Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op.cit.*, p.70

⁵⁸⁶ Marguerite Duras, *Les petits cheveux de Tarquinia, op.cit.*, p.22

⁵⁸⁷ *Idem.*, p.83

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.169

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.170

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.170

matériel tend à s'effacer au profit de l'aventure intérieure des deux personnages et « n'a pas plus de consistance que ce palais qui est le décor habituel de la tragédie classique ».⁵⁹¹ *Le square* est fortement symbolique de ce point de vue là, car l'indétermination spatio-temporelle de l'histoire, ainsi que la place prépondérante des dialogues, permettront à Marguerite Duras, au prix de légères modifications de le transformer, six ans après sa publication, en texte théâtral. Ses productions romanesques suivantes seront d'ailleurs toutes amenées à changer de statut : à devenir texte théâtral ou scénario cinématographique. En effet, en plus de l'omniprésence des dialogues, on y retrouve les indications objectives qui sont données comme des notations objectives de la réalité visuelle dans laquelle Duras entend situer l'action de son récit.

La durée de l'action est réduite à sa dimension la plus brève dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* – la moitié d'un après-midi, deux heures et des poussières – ainsi que l'environnement spatial : un minuscule terre-plein sur le rebord de la colline où se trouve la villa de Monsieur Andesmas. Du fait de l'impotence de ce dernier, en dehors des quelques ouvertures faites sur l'environnement en cours de narration, le lecteur ne quitte jamais cette terrasse. Il est clair que dans cet ouvrage l'aspect événementiel de l'intrigue est moins important que la représentation du temps et l'expression de la durée telle que la perçoit Monsieur Andesmas. Bien sûr, l'histoire est une fois de plus celle d'un couple qui se forme – l'architecte Michel Arc avec Valérie, la fille de Monsieur Andesmas – au détriment d'un autre – celui de Michel Arc et de sa femme –, donc une fois de plus il s'agit d'une histoire d'infidélité, et d'ailleurs, Madame Arc réagit de la même façon que Maria dans *Dix heures et demie du soir en été* en acceptant la fatalité de ce nouvel amour, dont elle avait pressenti que Valérie allait être l'instigatrice à la vue de sa blondeur :

« Tant de blondeur, tant et tant de blondeur inutile, ai-je pensé, tant de blondeur imbécile, à quoi ça peut servir ? Sinon à un homme pour s'y noyer ? Je n'ai pas tout de suite trouvé qui aimerait à la folie se noyer dans cette blondeur-là. Il m'a fallu un an. »⁵⁹²

En fait, deux couples se défont : la famille Arc, mari et femme ; et la famille Andesmas, père et fille. Parallèlement dans le récit, deux couples se forment : celui de Michel Arc et Valérie, et celui de Madame Arc et Monsieur Andesmas. Ces derniers se trouvent unis par l'identité des rôles qu'ils jouent. Tous deux, semblables au chœur de la tragédie antique, se bornent à commenter l'action sans jamais pouvoir intervenir dans son cours. C'est à travers

⁵⁹¹ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.88

⁵⁹² Marguerite Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, *op.cit.*, p. 126

eux que nous mesurerons l'écoulement du temps, que nous est donné à voir le mouvement du temps qui modifie la lumière baignant le paysage et les relations humaines.

Marguerite Duras chamboule la chronologie humaine en créant à côté du pôle romanesque un pôle poétique communicant qui permet d'établir des rapports logiques entre différentes actions de différents niveaux – actuels ou passés. Ces rapports restent cependant mystérieux. Pour rendre compte de ce mystère, Marguerite Duras conteste l'ordre du récit. Elle le détruit en ne s'attachant plus qu'à cette puissance extérieure qui règle l'agir des hommes : le destin.

Chapitre II. Crise du langage

1. Natalia Ginzburg

Introduction

La stylisation du discours oral, lorsque la narration est prise en charge par un personnage dont l'auteur imite la voix, participe à l'organisation structurale du roman, en tant que la langue du romancier est inséparable d'une série « d'unità stilistico-compositiva »⁵⁹³, comme dit Bakhtine dans son essai intitulé *La parola nel romanzo*. De nombreux romans de Natalia Ginzburg sont à ce titre pluridiscursifs, pluristylistiques et, si l'on peut dire, plurivocaux. Que l'on pense à *Tutti i nostri ieri*, à *Le voci della sera* ou encore à *Lessico familiare*, la langue littéraire apparaît toujours comme le résultat d'une stratification de différents registres – sociaux, professionnels, générationnels – de sorte que chaque mot trahit un point de vue sur le monde, reflète l'idéologie et même la classe sociale du sujet parlant. Ainsi, se crée une « pluri-discorsività sociale » – « pluri-discursività sociale » dont l'extrême limite est, selon Bakhtine, la langue du noyau familial, avec les particularités spécifiques de chacun de ses membres.

Ainsi, à travers les incompréhensions et les maux de la vie familiale, Marguerite Duras et Natalia Ginzburg, dénoncent en fait un phénomène qui dépasse le cadre restreint de la famille : l'inauthenticité du langage quotidien. Cette inauthenticité aura des conséquences sur la structure même du récit. En effet, leur dénonciation passe par la mise en scène du chaos de

⁵⁹³ M. Bakhtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001. «d'unità stilistico-compositiva»

la vie quotidienne, de l'absolu décousu qui s'y joue, de la transcendance confuse qui pèse sur les personnages. Il faudra revenir sur la nature de cette transcendance. Pour l'heure, les personnages se trouvent dans une situation où ils ne peuvent pas faire autrement que de communiquer.

Avec *Le marin de Gibraltar*, et surtout *Les petits chevaux de Tarquinia*, en 1952, s'ouvre une deuxième période dans l'œuvre de Marguerite Duras, dans laquelle l'inéluctable séparation des personnes remet en cause le moi. L'inauthenticité du langage découvert grâce à l'expérience chaotique de la vie familiale, où la communication est impossible, impose aux personnages deux types de communication.

Première solution : les deux romancières reproduisent des fragments de communication quotidienne apparemment dotés de signification, mais dont la grande banalité, le prosaïsme – absolument inadapté à la situation – dévoile l'insignifiance. C'est le cas, par exemple, dans *Valentino* de Natalia Ginzburg où les deux protagonistes principaux ne s'adressent plus la parole que pour parler de choses vaines :

« non parliamo mai di Maddalena, Valentino e io. Non parliamo neppure di Kit.. Tratteniamo le nostre parole ben ferme su piccole cose, su quello che mangiamo o sulla gente che abita di fronte, etc. »⁵⁹⁴

Natalia Ginzburg manifeste ainsi d'une part la coupure générationnelle parents/enfants, mais surtout elle souligne explicitement l'incommunicabilité entre les êtres.

Deuxième solution : les deux romancières subvertissent les repères traditionnels de la communication en renversant notamment les normes du langage grâce à une syntaxe heurtée, un rythme syncopé, des interruptions, etc.

Natalia Ginzburg se rebella contre la communication de la non communication en dénonçant comme un grand vice de son époque non seulement la fascination pour le silence, mais le silence lui-même. Il faudra s'attarder à ce moment de notre étude sur ce rejet catégorique du silence.

⁵⁹⁴ Elena Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, U.Mursia & C. 1972, p.66. « Nous ne parlons jamais de Maddalena, Valentino et moi. Nous ne parlons pas non plus de Kit. Nous retenons nos paroles bien fermes sur de petites choses, sur ce que nous mangeons ou sur les gens qui habitent en face de chez nous, etc...»

1.1 Fragments insignifiants de communications quotidiennes

1.1.1 Après l'expérience de la guerre

Après les meurtrissures de la guerre, la parole devient l'unité de mesure de la vérité, un instrument qui permet de distinguer le vrai du faux. En effet, la prose narrative de Natalia Ginzburg accorde une place toujours plus importante aux mots et au lexique qui révèlent l'horreur, le désastre et l'obscénité du fascisme et de la guerre :

« [...] il bagnasciuga. E non era una parola da ridere, era una parola che aveva un suono lugubre e sconcio, così come era lugubre e sconcia quella gran testa nuda [di Mussolini] d'un tratto riapparsa ;

[...] s'era fatto evacuare a Bari, che parole sconce e lugubri aveva la guerra, non gli piaceva niente pensare Giuseppe evacuato ; e non c'era anche il coprifuoco, chiedeva, gli pareva d'aver sentito parlare anche del coprifuoco, una nuova parola della guerra. »⁵⁹⁵

La fin de la guerre est aussi l'occasion d'une libération des mots qui se déchaînent enfin après avoir été véritablement endigués par la rhétorique fasciste. Cependant, si dans un premier temps les mots s'abandonnent aux faciles enthousiasmes de l'*engagement* et à l'illusion de pouvoir finalement combler la fracture entre les mots et les choses, dans un deuxième temps survient une déception, car la réalité reste obscure et impénétrable :

« la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni ; e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. »⁵⁹⁶

Dès lors, selon Carlo Prospero deux exigences se proposent aux personnages qui refusent de se résigner au silence, comme nous le verrons plus bas, deux impératifs : d'une

⁵⁹⁵ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, op.cit., p.505, 506, 520. « [...] la laisse. Et ce n'était pas un mot pour rire, c'était un mot qui avait un son lugubre et vulgaire, comme était lugubre et vulgaire cette grande tête nue [de Mussolini] qui était réapparue d'un coup; [...] il s'était fait évacuer à Bari, quelles paroles vulgaires et lugubres avait la guerre, ça ne lui plaisait pas du tout d'imaginer Giuseppe évacué; et n'y avait-il pas aussi le couvre-feu, demandait-il, il lui semblait avoir entendu parler aussi du couvre-feu, un nouveau mot de la guerre. »

⁵⁹⁶ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.172. « La réalité se révéla complexe et secrète, indéchiffrable et obscure non moins que le monde des rêves; et elle se releva encore située au delà du verre, et l'illusion d'avoir brisé ce verre se révéla éphémère.»

part, la nécessité de trouver des mots sans connotation, des mots neufs d'un point de vue sémantique : « era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione »⁵⁹⁷ ; d'autre part, l'obligation pour l'écrivain d'assumer son métier pleinement, c'est-à-dire, en quelque sorte, d'entrer en concurrence avec Dieu en voulant retrouver, par la construction d'intrigues et la connection de faits entre eux, les êtres disparus, et le souvenir de « *tutti i nostri ieri* » : « [...] era necessario [...] se uno scriveva, tornare ad assumere il proprio mestiere che aveva, nella generale ubriachezza, dimenticato »⁵⁹⁸. Ainsi, le recours aux lois de la construction romanesque apporte une réponse adaptée et efficace aux exigences métaphysiques de l'après-guerre ; d'ailleurs, selon Carlo Prosperi :

*« L'unica soluzione veramente produttiva a questo punto non poteva venire che da una convinta resa a discrezione alla logica (e alle leggi) del romanzo : non c'era altra via per attingere alla realtà o, meglio, a quella verità della vita che alla scrittrice stava pur sempre a cuore. In aenigmate, insomma, si poteva arrivare solo per speculum : solo mediante il complesso gioco della rappresentazione letteraria. »*⁵⁹⁹

La guerre a provoqué une fracture historique, les fils ne parlent plus la même langue que leurs parents, les mots ne correspondent plus à la réalité quotidienne. Dans *Tutti i nostri ieri*, il y a deux passages fort significatifs et d'une densité remarquable qui illustrent ce nouvel état de fait. D'abord la réaction de Giustino lors de l'intervention de Danilo dans un meeting après la libération. Giustino se demande pourquoi Danilo n'emploie pas les mêmes mots que lorsqu'ils étaient dans la résistance et faisaient sauter les trains :

« Giustino si era chiesto a un tratto se non provava forse un po' d'invidia, per non essere lui Giustino là in alto sul podio fra le bandiere ma invece sperduto fra la gente in ascolto. Si era messo a pensare un discorso che avrebbe fatto lui se fosse stato là in alto. Un discorso tutto di parole come quelle che si dicevano lui e Danilo la notte quando andavano a fare saltare i treni, e tutt'intorno avevano i tedeschi e credevano di morire. Chissà perché Danilo non aveva fatto il discorso con le

⁵⁹⁷ *Idem.*, p.172. « Il était nécessaire de recommencer à choisir les mots, à les scruter pour sentir s'ils étaient faux ou vrais, s'ils avaient ou non de vraies racines en nous, ou s'ils avaient seulement les racines éphémères de la commune illusion. »

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.172. « Il était nécessaire, si quelqu'un voulait écrire, qu'il recommence à assumer le métier qu'il avait oublié dans l'ivresse générale. »

⁵⁹⁹ Carlo Prosperi, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.64. « La seule solution vraiment productive à ce point là ne pouvait qu'arriver d'une reddition convaincue à la logique (et aux lois) du roman: il n'y avait pas une autre voie pour saisir la réalité ou, pour mieux dire, cette vérité de la vie que l'écrivain avait toujours à cœur. In aenigmate, en somme, on pouvait arriver seulement per speculum: seulement à travers le jeu complexe de la représentation littéraire.»

parole d'allora. Giustino era rimasto un po' ad ascoltare e poi se n'era andato, e sentiva quella voce che gridava e sentiva un po' freddo a quella voce. E gli pareva che Danilo fosse di nuovo com'era stato quando era uscito di prigione tanti anni prima con un cappello da poliziotto, e loro tutti gli stavano intorno e non lo conoscevano più. Perché non era mica facile uscire di prigione bene, disse Giustino, come non era facile vincere bene e dire parole vere nei discorsi della vittoria. In fondo far saltare i treni era molto più facile. »⁶⁰⁰

Ce que Giustino conteste c'est que le discours de Danilo soit trop policé, trop construit pour être vraiment sincère : « [...] era un discorso un po' troppo bello, un po' troppo fatto bene, con le pause e gli scoppi di voce e perfino qualcosa per far ridere di tanto in tanto. »⁶⁰¹

Le deuxième épisode qui rend compte de cette crise du langage en ce qui concerne l'avant et l'après-guerre, c'est le comportement d'Emanuele qui renonce, une fois la liberté retrouvée, à poursuivre son activité de journaliste qu'il conduisait de façon clandestine pendant la guerre :

« Sapeva fare i giornali segreti ma non quelli non segreti, fare i giornali segreti era facile, uh com'era facile e bello. Ma i giornali che dovevano uscire ogni giorno alla luce del sole, senza più pericolo né paura, era un'altra storia. Bisognava mettersi a sgobbare a un tavolo, senza più né pericolo né paura, e venivano fuori delle parole ignobili e si capiva bene che erano ignobili e ci si odiava a morte per averle scritte ma non si cancellavano perché c'era premura di far uscire il giornale che la gente aspettava. E invece era incredibile come la paura e il pericolo non dessero mai parole ignobili ma sempre vere, stappate dal profondo. »⁶⁰²

⁶⁰⁰ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, op.cit., p.568. « Giustino s'était demandé d'un coup s'il n'éprouvait pas peut-être un peu d'envie, pour ne pas être, lui, Giustino, là-haut sur le podium entre les drapeaux, mais au contraire perdu parmi les gens qui écoutaient. Il s'était mis à imaginer le discours qu'il aurait fait s'il était là-haut. Un discours fait entièrement de paroles telles que celles que lui et Danilo se disaient la nuit quand ils allaient faire sauter les trains, et que tout autour il y avaient les allemands et qu'ils croyaient mourir. Qui sait pourquoi Danilo n'avait pas fait son discours avec les mots de l'époque. Giustino était resté un peu à écouter et puis il s'en était allé, il entendait cette voix qui criait et en l'écoutant il avait froid. Et il lui semblait que Danilo était à nouveau comme il avait été quand il était sorti de prison il y a des années avec un chapeau de policier, et que tout le monde était autour de lui et qu'ils ne le connaissaient plus. Parce que ce n'était pas facile de sortir bien de prison, comme ce n'était pas facile de bien vaincre et de prononcer des mots vrais dans les discours de la victoire. En vérité il était beaucoup plus facile de faire sauter des trains.»

⁶⁰¹ *Idem.*, p.568. « C'était un discours un peu trop beau, un peu trop bien construit, avec des pauses et des éclats de voix et même quelque chose pour faire rire de temps en temps.»

⁶⁰² *Ibid.*, p.572. «Il savait faire les journaux secrets mais il ne savait pas faire ceux non secrets, c'était facile de faire des journaux secrets, ah comme c'était facile et beau. Mais les journaux qui devaient sortir tous les jours à la lumière du soleil, sans plus aucun danger ni peur, c'était une autre histoire. Il fallait trimer à une table, sans plus aucun danger ni peur, et des paroles ignobles venaient en surface et on comprenait bien qu'elles étaient ignobles et on se haïssait à mort pour les avoir écrites mais elles ne s'effaçaient pas parce qu'on était pressé de faire sortir les journaux que les gens attendaient. Et au contraire c'était incroyable comme la peur et le danger ne donnaient jamais de mots ignobles mais toujours vrais qui débouchaient des profondeurs.»

L'idée que les mots ne sont pas sortis indemnes de l'expérience de la résistance et de la guerre, c'est-à-dire de l'expérience de la peur, de la précarité des choses et de l'urgence de vivre qui s'exprimait par des mots purs, est absolument récurrente dans le roman qui illustre la naissance d'un langage qui sonne faux, parce que trop soigné, paradoxalement, trop soucieux de sonner vrai. Aussi, comment l'écrivain doit-il écrire ? L'histoire littéraire répond, en Italie, par le néoréalisme d'un Vittorini ou d'un Silvio Micheli⁶⁰³ par exemple ; or, Natalia Ginzburg, pour de nombreuses raisons, ne saurait être associée à ce courant, car même dans son œuvre la plus « réaliste », *Tutti i nostri ieri*, elle s'attache à cette nécessité que lui impose son métier d'écrivain de subvertir le langage. D'ailleurs, elle affirme dans une lettre envoyée à Silvio Micheli, le 31 janvier 1946 :

« *Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi. Chi sa che cosa vuol dire. Dev'essere quello che di solito si chiama una svolta. Ho perso un po' il gusto d'inventare storie. Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe.* »⁶⁰⁴

Disons entre parenthèses que cette envie de parler de ses propres chaussures, fait allusion à un article de Natalia Ginzburg, intitulé justement *Le scarpe rotte*, publié dans la revue de Vittorini, « Politecnico », le 12 janvier 1946, puis intégré dans le recueil *Le piccole virtù*⁶⁰⁵.

L'insignifiance conversationnelle devient un paradigme des rapports familiaux. D'ailleurs, Eugenio Montale, analysant le style conversationnel de Natalia Ginzburg dans *Lessico familiare* déduit que, pour cette dernière, rien n'a d'importance, précisément parce que tout lui importe :

« *Il linguaggio di Lessico familiare sta addirittura al disotto del livello medio del nostro standard di conversazione. È un sapiente parlato che resta terra terra e guadagna in immediatezza quanto perderebbe se investisse una materia in cui contasse qualcosa il fluire del tempo. Ma non per nulla il tempo resta il grande assente della presente cronaca. La narrazione che copre almeno quarant'anni – il prefascismo, il fascismo, il postfascismo vista da un punto di vista strettamente individuale quasi che*

⁶⁰³ Silvio Micheli est l'auteur d'un roman réaliste intitulé *Pane duro* qui eut un grand succès et avec lequel il gagna le prix Viareggio.

⁶⁰⁴ Luigi Surdich, *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.22. «Je sais écrire très bien. Je sais faire de jolies phrases, les unes après les autres, aussi avec un certain rythme. Mais maintenant par contre j'ai envie de faire des phrases moches. Qui sait ce que ça veut dire. Il doit s'agir de ce que d'habitude on appelle un tournant. J'ai un peu perdu le goût d'inventer des histoires. Maintenant il m'est venue l'envie de parler de mes propres chaussures. »

⁶⁰⁵ Natalia Ginzburg, *Le scarpe rotte*, in *Le piccole virtù*, in *Opere*, I, op.cit., p. 793-795.

tutto fosse favola più che ricordo cocente – livella tutto al minimo denominatore di un gesto rimasto nella memoria, al colore di uno sguardo o di un vestito [...].

Tutto importa, nulla importa a Natalia all'infuori della pigra dolcezza di lasciarsi vivere. »⁶⁰⁶

Eugenio Montale fait du Fascisme – entendu comme le régime totalitaire que le parti de Benito Mussolini instaura en Italie de 1922 à 1943-45 – le point de repère du temps de l'histoire de *Lessico familiare*. La chronologie interne du récit est donc relativement mesurable et il est possible de situer les évènements les uns par rapport aux autres. Montale cependant trouve que la narration relève davantage de la fable que de la chronique. Si l'histoire est la série d'évènements racontés, et la narration, la production du récit qui raconte ces évènements, il convient d'observer qu'il s'agit d'une narration ultérieure dans laquelle les évènements sont passés par rapport au moment de l'écriture ; que la fréquence narrative dominante est celle d'un récit itératif ; et que la durée romanesque relève le plus souvent d'un mouvement narratif sommaire – pour employer la terminologie de Gérard Genette – ce qui confirme la présence d'un narrateur sélectionnant – d'une mémoire qui opère des choix – dans le temps de l'histoire, ce qui pourra être intégré au temps du récit.

Selon Anna Nozzoli⁶⁰⁷, Natalia Ginzburg, dans son œuvre, revisite les canons du roman de conversation, du roman de pure oralité, en s'inspirant de ses lectures de jeunesse comme par exemple Carola Prosperi ou Compton-Burnett. *Lessico familiare* n'est pas le seul roman de conversation de Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi* contient des articles autobiographiques écrits après la publication de *Lessico familiare : Infanzia, Cuore, I baffi bianchi*, mais surtout *Le voci della sera* précède et annonce le style conversationnel qui fera la fortune de *Lessico familiare*, comme le démontre l'échange vigoureux entre le vieux Balotta et sa femme Cecilia, dans le dialogue suivant :

« Il vecchio Ballota era socialista. Rimase socialista sempre, pur avendo perduto l'abitudine, venuto il fascismo, di dire il suo pensiero ad alta voce : ma era diventato, negli ultimi tempi, di umore malinconico e torvo ; e al mattino quando si alzava, fiutava l'aria e diceva a sua moglie, la signora Cecilia :

⁶⁰⁶ «Le langage de *Lessico familiare* est même au dessous du niveau moyen de notre standard de conversation. Il s'agit d'un parler savant qui reste terre à terre et qui gagne en promptitude ce qu'il perdrait s'il investissait une matière dans laquelle l'écoulement du temps valait quelque chose. Mais ce n'est pas pour rien que le temps reste le grand absent de la chronique actuelle. La narration qui couvre au moins quarante ans - le pré-fascisme, le fascisme, le post-fascisme vue d'un point de vue strictement individuel comme si tout n'était qu'une fable et non un souvenir cuisant - nivelle tout au plus petit dénominateur, d'un geste resté dans le mémoire à la couleur d'un regard ou d'un vêtement [...] Tout à son importance, rien n'a d'importance, pour Natalia en dehors de la douceur paresseuse de se laisser vivre. »

⁶⁰⁷ Anna Nozzoli, *Lessico familiare e altre storie torinesi* in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli *op.cit.*, p.45.

— *Che puzzo, però.*

E diceva :

— *Io non lo sopporto.*

La signora Cecilia diceva :

— *Non sopporti più l'odore della tua fabbrica ?*

E lui diceva :

— *No, non lo sopporto più*

E diceva :

— *Non sopporto più di campare*

— *Basta che ci sia la salute, — diceva la signora Cecilia.*

— *Tu, - diceva il vecchio Ballotta alla moglie, — dici sempre cose nuove e originali.*

Poi gli venne una malattia alla cistifellea ; e disse alla moglie:

— *Non c'è nemmeno la salute, e io non sopporto più di campare.*

— *Si campa finché Dio lo comanda, — disse la signora Cecilia.*

— *Macché Dio! ci mancherebbe ancora che ci fosse Dio ! »⁶⁰⁸*

⁶⁰⁸ « Le vieux Ballotta était socialiste. Il resta toujours socialiste, même en ayant perdu l'habitude, à l'époque du fascisme, de dire sa pensée à voix haute: mais il était devenu, dans les derniers temps, d'un humeur mélancolique et torve; et au matin quand il se levait, il flairait l'air et il disait à sa femme, Madame Cecilia:

- Quelle puanteur, dis donc.

Et il disait:

- Je ne la supporte pas.

Madame Cecilia disait:

- Tu ne supportes plus l'odeur de ton usine?

Et il disait:

- Non, je ne la supporte plus.

Et il disait:

- Je ne supporte plus de vivre.

- Tant qu'il y a la santé, - disait Madame Cecilia.

- Toi, - disait le vieux Ballotta à sa femme, - tu dis toujours des choses nouvelles et originales.

Puis il attrapa une maladie à la vésicule biliaire; et il dit à sa femme:

- Il n'y a même pas la santé, et je ne supporte plus de vivre.

- On vit jusqu'à quand Dieu le commande, - dit Madame Cecilia.

- Mais quel Dieu! Il ne manquerait plus que Dieu existe! »

1.2 Chaos de la langue : langue du chaos

1.2.1 Refus du silence

Dans un article des *Piccole virtù* Natalia Ginzburg rejette le silence :

« tra i vizi più strani e più gravi della nostra epoca, va menzionato il silenzio [...] per pagine e pagine, i nostri personaggi si scambiano delle osservazioni insignificanti, ma cariche d'una desolata tristezza : "hai freddo ?" "No, non ho freddo". "Vuoi un po' di tè ?" "Grazie, no". "Sei stanco" "Non so. Sì, forse sono un po' stanco". I nostri personaggi parlano così, così per ingannare il silenzio. Parlano così perché non sanno più come parlare. A poco a poco vengono fuori anche le cose più importanti, le confessioni terribili : "Lo hai ucciso ?" "Sì, l'ho ucciso" »⁶⁰⁹.

La parole se dresse contre le silence. Le dire de Ginzburg, comme celui de Tardieu par exemple, se dresse contre le silence. C'est un geste fondateur car il va donner la mesure des oppositions successives que la génération des fils va mettre en œuvre, et en tout premier lieu l'opposition au langage des parents.

La voix des parents de la narratrice domine *Lessico familiare* : leurs paroles et leurs expressions structurent le roman ; or, s'il faut qu'à la crise du tissu familial réponde une crise du langage, c'est dans l'usage que les parents font de ce dernier que se trouvent les signes d'une organisation chaotique du discours familial. La principale caractéristique de l'idiolecte des parents c'est la présence des termes dialectaux qui s'intègrent à la langue italienne.

L'usage de formes dialectales fait partie de la réalité de la littérature italienne. Doit-on y voir une offense faite à la langue italienne ? Un écart poétique ?... Si l'on inscrit la problématique dans une perspective historique il serait fort intéressant d'ouvrir un discours général sur l'emploi du dialecte comme subversion de la langue.

⁶⁰⁹ Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, in *Le piccole virtù*, in *Opere, I*, op.cit., p 885. « Parmi les vices les plus étranges et graves de notre époque, il faut mentionner le silence [...] durant des pages et des pages, nos personnages s'échangent des observations insignifiantes, mais chargées d'une tristesse désolée : "t'as froid?" "Non, je n'ai pas froid". "Tu veux un peu de thé?" " Non, merci". "T'es fatigué" " Je ne sais pas; Oui, je suis peut-être un peu fatigué". Nos personnages parlent ainsi, comme pour tromper le silence. Ils parlent ainsi parce qu'ils ne savent plus comment parler. Peu à peu les choses les plus importantes sortent aussi, les confessions les plus terribles: "Tu l'as tué?" " Oui, je l'ai tué"»

1.2.2 La langue du père

Le père de la narratrice, originaire de Trieste, s'exprime dans une langue empreinte d'expressions dialectales issues de la région Frioul-Vénétie Julienne, au nord-est de l'Italie. D'un point de vue phonétique, Natalia Ginzburg réussit à reproduire ce patois grâce à l'emploi par exemple des suffixes – *azzi* ou – *ezzi*, typiques des dialectes vénitiens.

Dans son article intitulé *Il « latino » polifonico della famiglia Levi nel « Lessico familiare » di Natalia Ginzburg*⁶¹⁰, Valeria Barani établit une liste synthétique des expressions et des mots paternels les plus récurrents :

« Per quanto riguarda il personaggio paterno, si tratta di voci di area triestino-friulana, come *babare*, "petteggolare, chiacchierare"; *baba*, "levatrice", per estensione "petteggola"; *potacci*, "brodaglia, pasticci, imbrogli", e di altre come *sbrodeghezzi*, "scarabocchi"; *fufignezzi*, "imbrogli, pasticci"; *sempiezzi*, "stupidaggini" [...] L'epiteto negro, nel significato figurato di "uomo di bassa condizione, rozzo, maleducato", secondo il Pinguentini sembra attinto dal gergo ebraico-veneto, nel quale valeva "disgraziato, tapino", per influsso della credenza degli antichi che consideravano il nero un colore infausto⁶¹¹. E' attestata nei dialetti veneti anche la parola *malagrazia*, "briconata, dispetto, goffaggine", sebbene non sia di uso esclusivo di questa zona, mentre di sicura origine onomatopeica sono le voci *cianciare* e *ciuciottare*, relativa ad un parlare convulso e fuor di luogo. »⁶¹²

Ces paroles qui n'appartiennent pas au système linguistique italien et qui sont exclues du régime communicationnel, arbitraire et neutre, établi par la langue officielle, grâce auquel

⁶¹⁰ Valeria Barani, *Il « latino » polifonico della famiglia Levi nel « Lessico familiare » di Natalia Ginzburg*, in « Otto-Novecento », n°6, novembre-décembre, 1990, p.148. « En ce qui concerne le personnage paternel, il s'agit de mots qui proviennent de l'aire triestine-friulane, comme *barbare*, "jaser, bavarder"; *baba*, "sage-femme", par extension "mauvaise langue"; *potacci*, "bouillon, gâchis, escroquerie", et d'autres comme *sbrodeghezzi*, "gribouillage"; *fufignezzi*, "escroqueries, gâchis"; *sempiezzi*, "bêtises" [...] L'épithète nègre, dans le sens figuré de "homme de condition humble, grossier, malpoli", selon le Pinguentini, semble provenir du jargon juif-vénitien, dans lequel il signifiait "malheureux, mesquin", pour l'influence de la croyance des anciens qui considéraient le noir comme une couleur funeste. Il est attesté dans les dialectes vénitiens aussi le mot *malagrazia*, "malice, méchanceté, gaucherie", bien qu'il ne soit pas d'utilisation exclusive dans cette zone, tandis que les mots *cianciare* et *ciuciottare* sont sûrement d'origine onomatopéique, relative à une façon de parler convulsive et déplacée »

⁶¹¹ Cfr. Gianni Pinguentini, *Nuovo dizionario del dialetto triestino. Storico Etimologico Fraseologico*, Bologna, Cappelli editore, 1969. Per l'analisi del dialetto triestino-friulano sono stati consultati anche i seguenti dizionari: Mario Doria, *Grande dizionario del dialetto triestino. Storico Etimologico Fraseologico*, Trieste, Edizioni « Il Meridiano », 1987; Giulio Andrea Pirona, Ercole Carletti, Giovan Battista Coronali, *Il Nuovo Pirona. Vocabolario friulano*, Udine, Arturo Borsetti editore, 1935.

⁶¹² Cfr. per *ciuciottare* il francese *chuchoter*, « bisbigliare »; il verbo *cianciare* invece si apparenta al toscano onomatopéico *ciacciare* nel significato di "affaccendarsi fuor di luogo, senza combinare nulla; sentenziare su tutto, a sproposito, impiccandosi dei fatti degli altri; ciarlare senza senso e senza costrutto" (cfr Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961). Secondo Alfredo Panzini (*Dizionario moderno*, 9a ed., Milano, Hoepli, 1950) la forma *ciacciare* è diffusa in altre regioni.

l'écrivain s'adresse à son public, appellent de la part de ce dernier un exercice de glose métalinguistique, que nous analyserons dans la troisième partie.

Non seulement la composante lexicale, mais aussi l'entière physionomie de la langue des personnages les plus importants est reproduite au discours direct, ce qui permet d'une part de maintenir la vivacité de la communication orale et d'autre part d'observer les caractéristiques structurales du langage de chaque personnage. Ainsi, les phénomènes morphologiques et syntaxiques propres au père de la narratrice contribuent-ils à subvertir l'emploi traditionnel de la langue. Par exemple, on y retrouve les irrégularités de la langue parlée et les erreurs grammaticales propres à l'oralité. Tout d'abord, la confusion des genres masculin/féminin dans l'emploi de la forme faible du pronom personnel complément indirect avec l'usage de « gli » à la place de « le » : « Dev'esser stato asinissimo con la Frances, quando è andata a Parigi a trovarli ! Gli deve aver dato poco spago. »⁶¹³ ; ensuite, l'emploi de l'adjectif démonstratif « quello » dans le cadre d'une expression idiomatique : « — Finitela con questa storia ! L'ho sentita già tante di quelle volte. »⁶¹⁴ ; puis l'utilisation de la forme régionale « voialtri » du pronom personnel « voi », très diffusée dans les dialectes du nord de l'Italie : « Voialtri non sapete stare a tavola »⁶¹⁵ ; enfin l'usage redondant du renforçateur « mica » : « Non si sarà mica messo in qualche pasticcio ? »⁶¹⁶. Voilà quelques points grammaticaux et syntaxiques où se joue l'organisation, de la part de l'auteur, d'une langue chaotique, d'une langue capable de bouleverser les repères traditionnels de la communication.

On pourrait multiplier les exemples de ces infractions au code linguistique que commet l'auteur pour signifier la crise du langage. Valeria Barani⁶¹⁷ tente de dresser une liste exhaustive des écarts syntaxiques présents dans les propos du père de la narratrice, dans *Lessico familiare*. Elle observe, par exemple, l'emploi erroné du mode indicatif au lieu du subjonctif dans les propositions subordonnées : « Mi pare che quel sempio di Terni li ha messi su contro di me »⁶¹⁸ ; ainsi que les répétitions pronominales surabondantes : « Poveretta, - disse mio padre, quando sono tornato dallo Spitzberg, che ero stato nel cranio della balena a cercare i gangli cerebro-spinali, avevo con me in un sacco i miei vestiti tutti sporchi di sangue

⁶¹³ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, p. 1110. « D'avoir été un âne avec Frances, quand elle est allé à Paris leur rendre visite. Il dut lui avoir donner peu d'attention. »

⁶¹⁴ *Idem.*, p. 921. « Ça suffit avec cette histoire ! Je l'ai entendue déjà tant de fois. »

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 901. « Vous autres, vous ne savait pas vous tenir à table. »

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 915 « Il n'aura tout de même pas de problèmes ? »

⁶¹⁷ Valeria Barani, *op.cit.*, p.150.

⁶¹⁸ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare, op.cit.*, p. 959. « Il me semble que cet idiot de Terni les a monté contre moi. »

di balena, e a lei faceva schifo toccarli. »⁶¹⁹ ; par la suite, elle prend acte d'une confusion récurrente entre la forme faible du pronom personnel complément indirect « gli » (« lui ») et la forme forte « loro » (« à eux ») ; pour finir, elle souligne l'usage pléonastique du pronom relatif « che » qui reprend le « che » exclamatif : « Che luna che hanno Mario e la Paola »⁶²⁰.

1.2.3 La langue de la mère

La mère de la narratrice est milanaise et l'on retrouve, en effet, dans ses propos des termes issus du dialecte milanais. Ainsi, le terme *basletta* pour désigner un menton proéminent, et *baslettona* pour désigner la femme dotée d'un tel menton ; le mot *squinzia* désigne une femme affectant des airs pincés, et celui de *catramonaccia*, la mauvaise humeur. Un breuvage insipide, par exemple trop dilué dans de l'eau, est appelé *sbroscia* qu'on pourrait traduire de façon familière et péjorative, par le terme français « lavasse ». Enfin, Valeri Barani remarque qu'entre l'italien et le milanais s'opère un léger changement phonétique, qui est mis en acte par la narratrice de *Lessico familiare* lorsqu'elle retranscrit les propos de sa mère :

« Risponde alle leggi della fonetica lombarda la voce vegia per "vecchia", con palatalizzazione del nesso secondario -cl-, mentre le voci panciotti e panciottare mostrano la realizzazione palatale del nesso -ct-, tipica di alcuni dialetti lombardi, tra cui il milanese. »⁶²¹

La narratrice de *Lessico familiare* est la fille d'un père de Trieste et d'une mère de Milan. Or, il y a un terme dialectal, que l'on retrouve dans le roman, qui appartient aux deux patois : il s'agit du mot *barabba* qui désigne un garnement, un polisson, ce qui est fort symbolique, car il fait la synthèse de l'entreprise qu'opère la narratrice et qui consiste à montrer comment l'idiolecte de ses parents a pénétré le sien, comme celui de son père avait pénétré celui de sa mère. À travers la circulation des dialectes se manifeste l'échange d'idiolectes mis en œuvre par les membres de la famille. Ne retrouve-t-on pas dans l'idiolecte maternel, les traces du dialecte paternel, comme dans l'expression « Vacca d'una casa ! Malignazzo d'un Saint-Jacques-d'Ajas » où l'on retrouve un morphème lexical milanais,

⁶¹⁹ *Idem.*, p. 1112. « Ma pauvre petite dit mon père, quand je suis revenue de Spitzberg, et que je suis allé dans le crâne de la baleine pour chercher des glandes cerebro-dorsales, j'avais avec moi mon sac de vêtements souillés de sang de baleine, et ça la dégoûtait de les toucher. »

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 959.

⁶²¹ Valeria Barani, *op.cit.*, p.149. «Le mot vegia pour "vieille" répond aux lois de la phonétique, avec palatalisation du lien secondaire -cl-, tandis que les mots panciotti et panciottare montrent la réalisation palatale du lien -ct-, typique de certains dialectes lombards, parmi lesquels le milanais.»

« vacca », suivi d'un adjectif typiquement vénitien, « malignazzo ». D'ailleurs, la narratrice elle-même prend acte de ce mélange de dialectes dans le parler de sa mère :

« Mia madre era milanese, ma di origine triestina anche lei ; e d'altronde aveva sposato, con mio padre, anche molte espressioni triestine. Il milanese veniva a mescolarsi nel suo parlare, quando raccontava ricordi d'infanzia. »⁶²²

La part dialectale des interventions de la mère ne saurait se réduire au lexique, mais au contraire, gagne la syntaxe et la morphologie de sorte qu'un parler familier se dessine, qui s'adapte aux contenus banals des conversations domestiques. Cependant, attention, cela ne veut pas dire que le registre de langue est familier ! Du reste, la famille Levi est d'un niveau social relativement élevé : il s'agit de personnages cultivés. Ainsi, se trouve redoublée la certitude que les erreurs spécifiques du parler des parents ne sont pas le fruit de quelque négligence, mais bel et bien le fruit, la preuve, d'une tentative de subversion plus ou moins consciente, plus ou moins naturelle des canons de la langue. Un peu comme son mari, la mère de la narratrice tend à confondre les pronoms. En effet, elle emploie le pronom « sua » au lieu du pronom « loro » : « Io li voglio in ordine ! I bambini a me mi piace tenerli in ordine ! Che abbiamo tutta a posto la sua robina ! »⁶²³ ; à plusieurs reprises, elle fait un usage pléonastique du pronom « ci » : « Ci andava qualche volta anche mio zio il Demente, a quei pranzi di tua mamma »⁶²⁴ ; enfin, la figure de style qui réussit le mieux à brouiller la communication c'est l'anacoluthie. Or, les expressions orales de la mère de la narratrice sont pleines de ruptures de cohérence syntaxique. Le plus souvent, le groupe syntaxique de la phrase restant sans ancrage grammatical est le sujet logique : « Io quand'ero nel mio collegio, — disse mia madre, mi facevano anche a me studiare le balene. »⁶²⁵.

Comme pour le parler du père, on retrouve le mode indicatif au lieu du mode subjonctif dans les propositions subordonnées : « Mi dispiace che a Torino non c'è il giardino zoologico »⁶²⁶ ; les redondances pronominales : « Gli sarebbe piaciuto molto anche al Silvio »⁶²⁷ ; la même confusion entre la forme faible du pronom personnel complément indirect « gli » (« lui ») et la forme forte « loro » (« à eux ») : « E loro dopo un po' si

⁶²² Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p. 914. « Ma mère était milanaise, mais d'origine triestine elle aussi ; et d'ailleurs elle avait épousé, avec mon père, beaucoup d'expressions triestines. Le milanais se mélangeait dans son parler, quand elle racontait des souvenirs d'enfance. »

⁶²³ *Idem.*, p. 1107. « Je les veux en ordre ! Les enfants je veux les voir en ordre ! Qu'ils aient leurs affaires rangées. »

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 1111. « Il y allait aussi quelque fois mon oncle le Dément, à ces repas de ta maman. »

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 1112. « Moi, quand j'étais en pension, dit ma mère, ils me faisaient étudier les baleine à moi aussi. »

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 1108. « Ça me déplaît qu'à Turin il n'y a [*sic*] pas le jardin zoologique. »

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 954. « Ça lui aurait beaucoup plu aussi à Silvio. »

mettevano a vomitare, perché gli dava noia l'odore del cuoio »⁶²⁸ ; le même usage pléonastique du pronom relatif « que » qui vient après le « que » exclamatif : « Che bella faccia che ha Casorati »⁶²⁹.

Le travail stylistique des répliques participe de la crise structurelle des romans car Natalia Ginzburg est convaincue que seule l'insuffisance conversationnelle est apte à restituer la teneur des relations familiales. De même, la mise en scène du langage des parents permet de donner la mesure des repères traditionnels de la communication qu'il faut chambouler. Le langage entre en crise. Ne reste que des fragments.

2. Marguerite Duras

Introduction

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne n'écrit pas : l'écriture est la prérogative de la mère. Il s'agit d'une écriture pratique – celle des interminables lettres envoyées aux agents cadastraux – dont nous avons déjà observé qu'elles sont inefficaces, inutiles. C'est dans *L'Amant* que Marguerite Duras révèle comment avant de se libérer du joug de sa famille elle s'était d'abord libérée grâce à l'écriture, grâce à la recherche d'une parole nouvelle, d'une voix, mieux, d'un langage : celui de la folie. En fait, sans la découverte de ce langage de la folie, il n'y aurait point eu de libération. Voilà pourquoi, dans *L'Amant* « l'enfant » affirme son désir d'écrire contre la volonté de sa mère :

« Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague — elle me dira plus tard : une idée d'enfant. [...] Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. [...] Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable »⁶³⁰.

Dans ce petit geste inoubliable, rendu absolu par l'emploi de l'article défini « le », se trouve le suc de la révolte de Marguerite Duras contre sa famille. L'écriture sera le champ de bataille de cette lutte contre une double injustice : celle du jugement de la mère à l'endroit de sa fille – et qui suscite l'écriture – ; et celle dont la mère est victime de la part des agents

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 1112.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 953.

⁶³⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 29-31.

cadastraux, à cause de son écriture inutile et vaine – modèle contre lequel Duras construit son langage de la folie – : « C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire »⁶³¹.

En voulant réparer l'offense faite à sa mère, « cette femme crucifiée »⁶³², Marguerite Duras entend également dépasser les offenses de jeunesse dont elle fut victime. *Un barrage contre le Pacifique* s'achève, en effet, par la prise de conscience de la part de Suzanne de sa propre marginalité et par sa décision de se soustraire aux lois de la famille, notamment aux conceptions bourgeoises de sa mère. Cependant, cette prise de conscience n'aboutit pas à une véritable émancipation à cause de la mort inattendue de la mère qui conduit Suzanne à renoncer à sa liberté pour suivre son frère.

2.1 L'écriture comme un fleuve asiatique

Nous avons vu plus haut que dans *L'Amant*, contrairement au *Barrage*, « l'enfant » réussit à s'affranchir des siens grâce à la prostitution. Ajoutons à présent que « l'enfant » doit également sa liberté à l'écriture. « On se sépare des gens en écrivant »,⁶³³ déclare Duras. Comment cette émancipation de la réalité familiale par le langage s'opère-t-elle ? D'abord, en détruisant les formes classiques de la langue « parentale », autoritaire et péremptoire. Duras en effet est à la recherche d'un langage plus libre, capable d'accueillir les doutes et les contradictions. Du *Barrage* à *L'Amant*, Marguerite Duras passe d'une langue à l'autre non sans plusieurs accidents, expérimentations plus ou moins concluantes, et déceptions sans appel.

Dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras définit l'écriture du *Barrage* comme un « labeur quotidien » : « J'écrivais comme on va au bureau, chaque jour, tranquillement ; je mettais quelques mois à faire un livre et puis, tout à coup, ça a viré »⁶³⁴. Puis, elle situe son changement d'écriture, cette « rupture en profondeur », en 1958 : « Il y a toute une période jusqu'à *Moderato cantabile* que je ne reconnais pas. [...] Dans le *Barrage* [...] je voulais que

⁶³¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 98.

⁶³² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 154. « Anne-Marie Stretter est la femme crucifiée de Calcutta, » in *Les Parleuses*, *op.cit.*, p. 160.

⁶³³ Marguerite Duras, *Outside 2*, Paris, P.O.L, 1984, p. 205.

⁶³⁴ Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p. 14.

ce soit harmonieux. On m'avait dit : "Il faut que ce soit harmonieux". C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence »⁶³⁵.

2.2.1 *Le langage de la folie*

L'absence de logique, les incohérences, les contradictions rapprochent l'écriture de Duras du langage de la folie qui, en renversant l'ordre du langage et du monde, incarne l'utopie d'une vraie libération :

« *La folie, seule sauvegarde contre le faux et le vrai, le mensonge et la vérité, la bêtise et l'intelligence. [...] pour moi, ça équivaut à une destruction, mais suivie d'une reconstruction, originale cette fois, non pas dictée par la société* »⁶³⁶.

Partie d'une certitude, « Je veux écrire. Déjà, je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire »⁶³⁷, Marguerite Duras avoue ses doutes dans *L'Amant* : « Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. »⁶³⁸ C'est à partir de ce doute que naît une nouvelle conception du langage qui n'admet plus aucune certitude ni aucune vérité. Une nouvelle écriture est née – une voix – que Duras ne prit jamais le soin de théoriser. Sa nouvelle esthétique est cependant saisissable à travers l'analyse des personnages écrivains ou narrateurs dans lesquels il est impossible de ne pas voir le reflet des conceptions esthétiques de l'auteur. Ce sont d'abord des personnages masculins : Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et Peter Morgan dans *Le Vice-Consul* ; puis des personnages féminins : Aurélia Steiner et Emily L. dans les romans éponymes. Enfin, le personnage féminin qui exprime le mieux ce monde de voix nouvelles et ce langage de la folie c'est « la dame » dans le film de Marguerite Duras *Le camion*, qui raconte toujours la même histoire aux automobilistes qui la prennent en autostop :

« *Chaque soir elle raconte sa vie pour la première fois. Elle est plus ou moins écoutée, mais peu importe* »⁶³⁹.

⁶³⁵ *Idem.*, p. 59, 13 et 139.

⁶³⁶ Marguerite Duras, *Entretien avec Jean Schuster*, in Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Seghers, Paris 1972, p. 180 et 164.

⁶³⁷ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op.cit.*, p. 29.

⁶³⁸ *Idem.*, p. 35.

⁶³⁹ Marguerite Duras, *Le camion*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 64.

Comme la mère du *Barrage*, « la dame » ne se lasse pas de raconter son histoire. C'est de cette infatigabilité de raconter à l'oral comme à l'écrit que naît la cadence phrastique caractéristique de la nouvelle écriture durassienne, une phrase brève, dépouillée, libre : « Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne »⁶⁴⁰.

L'écriture de Duras erre dans les méandres du langage comme la mendicante de Calcutta, à la recherche d'une « indication pour se perdre ». Les personnages deviennent en quelque sorte des métaphores de cette écriture laconique, tenue, imparable. Les sauts spatiaux temporels dans *L'Amant*, mimétiques des fluctuations de la mémoire, offrent l'occasion à cette « écriture courante » – comme Duras l'appelle – d'exprimer l'étendue de ses potentialités. Il s'agit d'une écriture « qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, [...] qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne “coupe” le lecteur, ne prend pas sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication »⁶⁴¹.

Une écriture « courante » c'est-à-dire en fait une écriture à la fois torrentielle par la quantité de choses qu'elle charrie ; mais lente comme les grands fleuves asiatiques si chers à Duras, le Mékong et le Gange, qui « emmène[nt] tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve »⁶⁴².

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, plus que d'analyser les paroles du personnage principal dont la situation pathologique permet à l'auteur de décrire ce que Lacan appella « un délire cliniquement parfait »⁶⁴³, il est intéressant d'observer comment la narration est conduite, car c'est là que se joue véritablement le langage de la folie. Le narrateur, Jacques Hold, qui apparaît d'abord comme anonyme et extérieur à l'action, se révèle comme personnage de l'action au moment où Tatiana Karl le présente à Lol. Ce qui entraîne rétrospectivement des situations inattendues et paradoxales que Jean Pierrot résume de la manière suivante :

« [Le] narrateur, racontant la scène au cours de laquelle Lol à son insu le suit et le voit retrouver Tatiana à l'Hôtel des Bois⁶⁴⁴, donne sur le moment l'impression d'imaginer quelque chose qu'il a en fait

⁶⁴⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, op.cit., p. 35.

⁶⁴¹ Marguerite Duras, *L'inconnue de la rue Catinat*, propos recueillis par Hervé Le Masson, op.cit., p. 53.

⁶⁴² Marguerite Duras, *L'Amant*, op.cit., p. 30- 31.

⁶⁴³ Jacques Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras*, Cahiers Renaud-Barrault, 52, op.cit., p.12

⁶⁴⁴ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p.52

réellement vécu, ou lorsqu'inversement, un peu plus tard⁶⁴⁵, il est contraint de feindre ignorer en tant que personnage des choses qu'il vient de raconter en sa qualité de narrateur. »⁶⁴⁶

Cette double fonction attribuée à Jacques Hold se traduit par des alternances souvent spectaculaires entre la première et la troisième personne du singulier.

Le langage devient incertain, poétique dans la mesure où il attend du lecteur l'acceptation de cette absence de logique, de ces intuitions sémantiques qui le caractérisent.

2.1.2 L'absolu du mot : le caractère poétique de l'écriture durassienne

Dans *L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord*, plus la trame de l'histoire devient ténue, plus le texte aux niveaux sémantique et lexical devient concis. Au niveau syntaxique, c'est la parataxe qui prévaut : les liens logiques disparaissent, les phrases, les périodes et les mots sont juxtaposés. Dans ce langage de la folie, ce n'est plus la syntaxe qui détermine le sens de chaque phrase, mais le rapprochement de certains mots qui crée une intuition sémantique :

*« Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans article d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin ».*⁶⁴⁷

On assiste à une épuration du langage où les périodes deviennent toujours de plus en plus fragmentaires jusqu'à rejoindre le caractère absolu du langage poétique qui s'impose par son évidence. Un exemple significatif de cette construction paratactique du récit est le portrait de « l'enfant » dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

*« Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, fille de pauvres, ancêtres pauvres, fermiers, cordonniers, première en français tout le temps partout et détestant la France, inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles, sexuelle comme pas rencontré encore. Folle de lire, de voir, insolente, libre »*⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ *Idem.*, p.78

⁶⁴⁶ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.205

⁶⁴⁷ Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p. 11.

⁶⁴⁸ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op.cit.*, p.36.

Au niveau lexical, le vocabulaire devient essentiel et primitif ; mais à cet appauvrissement lexical correspond un enrichissement sémantique selon lequel des mots comme « richesse », « pauvreté », « prostitution », « désir », « intelligence », qui traversent toute l'œuvre de Duras, se chargent d'une pluralité de significations capables de dire tout à la fois. Duras trouve dans l'appauvrissement lexical une parole originale, un mot inaccessible permettant d'accueillir la totalité du monde. L'écriture de Duras dans son ensemble n'est qu'une approche asymptotique de ce mot-talisman, un mot qui se glisse dans les blancs et les silences du texte. Elle écrit dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

« J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ça aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire, mais on aurait pu le faire résonner »⁶⁴⁹.

Ainsi la valeur absolue pour Duras est d'essence poétique puisque la recherche effrénée du mot-trou et la reproduction de fragments de communications quotidiennes, au lieu d'exalter la dissonance entre la chose et les mots, laisse entendre qu'un autre langage est possible.

⁶⁴⁹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p. 48.

Conclusion

Nous avons, dans la première partie, établi que les romans de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras étaient des romans de la crise, c'est-à-dire que, d'un point de vue thématique, ils se proposaient de rendre compte des tensions familiales. Or, pour ce faire, les deux romancières n'ont pas d'autre choix que de faire entrer en crise le roman lui-même dans sa structure et dans sa langue, sa syntaxe.

C'est pourquoi, dans un premier temps, nous avons choisi de nous arrêter sur les moments de risque du récit où sont en jeu les résolutions stylistiques de nos auteurs. Ainsi, Natalia Ginzburg se débarrasse de la linéarité historique – en opérant une déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale – préférant comme fil conducteur de ces récits une certaine musicalité. Même chose pour Marguerite Duras qui choisit la musique des mots pour réaliser le rejet véritable des structures narratives. Cette « musique » s'établit sur la base d'un double niveau de fiction qui voit le récit des événements nécessaires à la progression narrative concurrencé par un deuxième niveau de fiction – poétique – qui opacifie le mystère des enchaînements narratifs. Ainsi, pour rendre compte de ce mystère, Marguerite Duras détruit définitivement l'ordre du récit en ne s'attachant plus qu'à cette puissance extérieure qui règle l'agir des hommes : le destin.

À cette crise structurelle de l'ordre du récit s'ajoute, pour illustrer les tensions familiales, une crise du langage qui lui est concomitante. Pour Natalia Ginzburg, en effet, l'inauthenticité du langage quotidien qu'elle dénonce a des conséquences sur la structure du récit lui-même. Il lui faut donc mettre en scène, de façon fragmentaire, l'insuffisance conversationnelle – paradigme des rapports familiaux – qu'elle entend subvertir en trouvant d'une part des mots sémantiquement neufs et, d'un point de vue plus philosophique, en entrant en concurrence avec Dieu dans le cadre d'une création littéraire se proposant de retrouver la voix des êtres disparus, tout en en saisissant les destins. Ainsi, Natalia Ginzburg découvre dans la syntaxe ce que Marguerite Duras a découvert dans la structure. Ce qui se joue, pour elles, dans la mise en crise du langage, c'est la recherche effrénée – d'essence poétique – d'autres possibilités d'échanges. Cette recherche passe, bien entendu, par la destruction des formes classiques de communication – la langue parentale – mais s'accomplit par l'invention d'une écriture, concise d'un point de vue lexical et sémantique, capable, en définitive, d'accueillir la totalité du monde.

Cette approche asymptotique d'une parole originelle, qui se glisserait, parce qu'inaccessible, dans les blancs du texte, ne constitue-t-elle pas un tremplin vers une dimension de l'écrit s'ouvrant sur l'actuel ? En effet, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras ne sauraient se contenter de répondre aux romans de la crise par une crise du roman : il leur faut trouver une issue à ce rapport dialectique stérile qui voudrait que le chaos domestique ne soit représenté que par un chaos structurel et syntaxique.

Une brèche poétique s'est ouverte – qui leur servira de prolongement – lorsque Natalia Ginzburg et Marguerite Duras se sont aperçues qu'au principe de l'action humaine préside un destin : elles vont s'y engouffrer en tentant d'élaborer une poétique de la mémoire, une écriture mémorielle capable de retrouver l'unité familiale perdue.

TROISIEME PARTIE :

ECRITURE MÉMORIELLE

Introduction

La perception immédiate du réel est-elle apte à saisir, dans les évènements, l'essence de la vie familiale ? Et l'écriture de cette effervescence domestique ne la rend-t-elle pas caduque, en transfigurant par le souvenir, la vérité des instants familiaux perdus ? Nous avons vu dans la première partie qu'elle modifie la structure romanesque, mais qu'en est-il de la mémoire ? N'est-ce pas la réactivation d'une mémoire personnelle, sous l'effet de l'écriture, qui conduit Natalia Ginzburg et Marguerite Duras à infantiliser la poéticité des faits évoqués, à tel point que les frontières génériques de l'une comme de l'autre sont très floues ? L'écrivain peut-il retrouver ou rétablir l'unité familiale d'un groupe d'individus ? Par quels moyens ?

Une fois découvert, comme nous l'avons montré, dans la deuxième partie, qu'un destin gouverne l'agir des hommes, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras sont naturellement conduites à inventer de nouveaux moyens expressifs capables de retrouver l'unité familiale perdue. Ainsi, dans un premier chapitre, il nous apparaît naturel d'étudier l'état de la langue, considérée par Natalia Ginzburg comme un héritage lexical de la part de sa famille, et qui représente pour Marguerite Duras un moyen capable tout à la fois de rendre sensible l'écoulement du temps – qui sanctionne l'éclatement de la famille – et de remplir la « mémoire abolie » des personnages.

En effet, on observera comment naît, se développe et finit par se scléroser le concept de « lessico familiare », créé par Natalia Ginzburg dans le roman éponyme ; concept auquel répond chez Marguerite Duras celui de l'anamnèse, processus d'invention et de reconstruction du passé dont nous allons expliquer en quoi il constitue une alternative possible à la narration traditionnelle. Natalia Ginzburg et Marguerite Duras, loin de se détourner des évènements du réel pour tendre leur esprit vers un souvenir abstrait, choisissent, au contraire, de mettre en œuvre une poésie eidétique de la mémoire s'ouvrant directement sur l'actuel.

Les deux concepts convoqués – le « lessico familiare » pour Natalia Ginzburg et l’anamnèse pour Marguerite Duras – permettent de faire émerger un conflit générationnel entre les parents et les fils, dont l’enjeu serait moins le maintien de l’unité familiale – grâce au souvenir – que l’héritage lexical de la famille. Conséquence de ce conflit : l’appauvrissement de l’écriture mis à l’œuvre par les deux romancières.

Ainsi, le second chapitre se propose, en ce qui concerne Natalia Ginzburg, d’illustrer les limites du « lessico familiare » tout en définissant les enjeux de l’écriture mémorielle. De même en ce qui concerne Marguerite Duras où nous chercherons à comprendre comment procède la réminiscence, puis s’il est possible de reconstruire le passé de manière hypothétique. L’étude de *Hiroshima mon amour* et de *Moderato cantabile* nous permettra de comprendre et de saisir les limites de l’anamnèse.

Les stratégies de reconstitution du passé sont nombreuses mais c’est du côté des procédés littéraires que Natalia Ginzburg et Marguerite Duras emploient pour mettre en crise la prose traditionnelle qu’il faut chercher l’écriture mémorielle, capable de rejouer le passé, donc de le revivre.

Quelles sont les finalités du souvenir ? La mémoire ou l’oubli ? Faut-il revivre le passé pour se l’approprier de nouveau ou pour le supprimer définitivement ? Autant d’interrogations qui n’ont qu’un seul terrain d’application : le langage familial. Il faut donc, dans un premier temps, observer quel est le statut de la parole dans la famille ; avant d’étudier, dans un deuxième temps, les irrésolutions de ce langage face à la mémoire.

Chapitre I. L’état de la langue

1. Natalia Ginzburg

Introduction

Le minimaliste est, sans aucun doute, l’une des caractéristiques principales de l’écriture de Natalia Ginzburg. L’hypothèse, peut-être un peu forcée, qui voit dans l’intimité du langage domestique de Natalia Ginzburg une résistance idéologique et politique à la rhétorique fasciste conventionnelle et hypocrite permet de situer son œuvre dans le cadre d’une histoire littéraire nationale obsédée par les questions de réalisme.

Les personnages, membres d'une même famille, partagent un code linguistique original qui a deux fonctions : d'une part, il les lie entre eux comme un « cemento affectivo »⁶⁵⁰, pour employer l'expression d'Eugenio Montale ; d'autre part, grâce à la fixation idiomatique qu'il opère, il rapporte à leur mémoire des épisodes et des figures du temps passé.

Piero de Tommaso définit le concept de « lessico familiare » comme étant la poésie de Natalia Ginzburg :

*« In definitiva la Ginzburg si è trovata ad istituire una poetica con l'adottare consapevolmente quella disposizione di spirito che sorge spontanea tra coloro, fratelli e in genere parenti, che rincontrandosi dopo molto tempo si danno per solito a riesumere quello specialissimo eloquio, appunto il "lessico familiare", in cui non può raccapazzarsi se non chi appartiene al clan ».*⁶⁵¹

Le *Lessico familiare* se joue dans le cadre d'unités linguistiques représentées par les mots ou bien les phrases : « Molti dei suoi ricordi erano così : semplici frasi che aveva sentito » – « beaucoup de ses souvenirs étaient ainsi : de simplex phrases entendues », p.22 ; « E c'era poi la famosa frase d'un direttore d'orchestra, conoscente del Silvio [...] » – « Il y avait ensuite la fameuse phrase du directeur d'orchestre, une connaissance de Silvio », p.28 ; « Erano entrate, in casa nostra, nuove parole. – Non si può invitare Salvatorelli ! è compromettente ! – dicevamo » – « De nouveaux mots étaient entrés chez nous. On ne peut pas inviter Salvatorelli ! Il est compromettant, disions-nous » p.109. Il semble donc relativement fragile, face, par exemple, à l'inexorabilité du temps qui passe. Saura-t-il résister à la pression de la réalité historique ? En tout cas, il est porteur d'espoir car il permet d'écrire par prélèvement dans le trésor lexical de la famille.

Cette écriture, c'est ce que nous allons étudier, fait émerger la poésie de Natalia Ginzburg en mettant en scène un conflit générationnel entre, d'un côté, les mots des parents, dont l'usage est complètement dépassé, et de l'autre, ceux des enfants, oraculaires et performatifs, qui rendent compte de l'évidente immanence du monde.

⁶⁵⁰ Eugenio Montale, « *Lessico familiare* » *crudele con dolcezza*, in « Corriere delle Sera », 7 luglio 1963 « ciment affectif »

⁶⁵¹ P. De Tommaso, *Una scrittrice "geniale"*, in « Belfagor », maggio, 1963, p.337. « En définitive, Natalia Ginzburg s'est trouvée à constituer une poésie en adoptant consciemment cette disposition d'esprit qui surgit spontanément parmi ceux, frères et en général parents, qui en se rencontrant après beaucoup de temps ont l'habitude d'exhumer ce langage très spécial, justement le "lexique familial", dans lequel seulement qui appartient au clan peut se retrouver. »

1.1 Le *lessico familiare*⁶⁵² comme fondement de l'unité familiale

Selon Proust⁶⁵³, le temps perdu – le passé – ne saurait être retrouvé grâce à la mémoire volontaire, en effet, en tout être vivant, le passé et le présent communiquent par sensations communes interposées : ce type de souvenir, lié au corps et au hasard des circonstances, échappe à la volonté consciente.

Le passé ne peut être retrouvé que par la rencontre spontanée avec « quelque objet matériel », dans lequel les souvenirs sont enfouis et qui fonctionne comme un talisman capable d'évoquer, de nouveau, des histoires que le temps a éloignées de nous, soit spatialement, soit temporellement. Cependant, si la mémoire du passé n'est pas volontaire, Natalia Ginzburg nie qu'elle puisse être casuelle. En effet, ce n'est pas parce que le souvenir relève d'une coïncidence qu'il est nécessairement fortuit :

« *La memoria è amorosa e non è mai casuale. Essa affonda le radici nella nostra stessa vita, e perciò la sua scelta non è mai casuale, ma sempre appassionata e imperiosa.* »⁶⁵⁴

Ce talisman en mesure d'ouvrir les portes de la mémoire, cette madeleine de Proust, pour Natalia Ginzburg, c'est le *lessico familiare* – le lexique familial – qu'elle définit, dans le roman éponyme : « Il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati »⁶⁵⁵. Cependant, avant de rassembler et de fixer les sensations éparpillées qui constituent la matière même de la vie, le *lessico familiare* occupe une autre fonction : celle de garantir aux personnages du roman l'unité du noyau familial auquel ils appartiennent.

De plus, *Lessico familiare* dans l'œuvre de Natalia Ginzburg, réhabilite le dialogue au discours direct qui avait été banni à partir de *Tutti i nostri ieri*. Les mots redeviennent

⁶⁵² Nous désignons ainsi le concept linguistique qu'illustre le titre du roman éponyme. Il ne faudra pas le confondre avec le titre du roman, que nous préférons donner en Italien pour éviter les connotations mallarméennes qu'implique l'intitulé français : « Les mots de la tribu ».

⁶⁵³ Rappelons que Natalia Ginzburg a traduit *Du côté de chez Swann* en 1937, pour la maison d'édition Einaudi. De plus, la figure de Proust, qui faisait partie des lectures de la jeune Natalia, est citée dans *Lessico familiare* : « Parleranno di Proust, gli diceva mia madre. Mia madre aveva letto Proust, e lei pure, come Terni e la Paola, lo amava moltissimo ; e raccontò a mio padre che era, questo Proust, uno che voleva tanto bene alla sua mamma e alla sua nonna ; e aveva l'asma, e non poteva mai dormire ; e siccome non sopportava i rumori, aveva foderato di sughero le pareti della sua stanza. Disse mio padre : - Doveva essere un targhero- » Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1963, p.82.

⁶⁵⁴ Natalia Ginzburg, *Prefazione a Cinque romani brevi*, op.cit., p.13. « La mémoire est amoureuse et elle n'est jamais casuelle. Elle est enracinée dans notre propre vie, et pour cela son choix n'est jamais casuel, mais toujours passionné et impérieux. »

⁶⁵⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.38. « notre latin, le lexique de nos jours passés »

l'instrument nécessaire de la mémoire, l'élément essentiel de l'affirmation des liens les plus étroits avec le passé. Le *lessico familiare* rend compte du tissu cognitif de la famille : plus qu'un moyen externe d'expression, il fournit la démonstration d'une unité transcendante. Comme le sang, le lessico familiare est « il fondamento della nostra unità familiare »⁶⁵⁶, c'est seulement à cette condition qu'il devient le sésame qui permet au passé de revenir jusqu'à nous :

« Basta una parola, una frase : una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire : "Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna" o "De cosa spussa l'acido solfidrico" per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono [...] la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussiste finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà – Egregio signor Lipman – e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre – Finitela con questa storia ! L'ho sentita già tante volte. »⁶⁵⁷

Le *lessico familiare* est donc ce que Roland Barthes appelle un « idiolecte ». En effet, selon Barthes, l'idiolecte n'est plus seulement, comme le définissait Martinet « le langage en tant qu'il est parlé par un seul individu », mais il peut être considéré comme le langage d'une communauté linguistique, c'est-à-dire d'un groupe de personnes interprétant de la même façon tous les énoncés linguistiques. L'idiolecte correspondrait alors à peu près à ce que Barthes a tenté de décrire ailleurs sous le nom d'*écriture*⁶⁵⁸. D'une manière générale, les tâtonnements dont témoigne le concept d'idiolecte ne font que traduire le besoin d'une entité intermédiaire entre la parole et la langue (comme le prouvait déjà la théorie de l'*usage* chez

⁶⁵⁶ *Idem.*, p.38. « le fondement de notre unité familiale »

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.28. « Il suffit d'un mot, d'une phrase: une de ces phrases anciennes, entendues et répétées maintes fois, à l'époque de notre enfance. Il nous suffit de dire: "Nous ne sommes pas venus à Bergame pour faire campagne" ou "Comment il pue l'acide sulfhydrique", pour retrouver d'un coup nos anciens rapports, et notre enfance et jeunesse, liées indissolublement à ces phrases, à ces mots. Une de ces phrases ou paroles, nous ferait reconnaître l'un l'autre, dans l'obscurité d'une grotte, parmi des millions de personnes. Ces phrases sont [...] le témoignage d'une cellule vitale qui a cessé d'exister, mais qui survit dans ses textes, sauvée de la fureur des eaux, de la corrosion du temps. Ces phrases sont le fondement de notre unité familiale, qui subsistera jusqu'à ce que nous seront sur cette terre, en se récréant et en ressuscitant dans les coins les plus différents de la terre, quand un de nous dira - Honorable Monsieur Lipman - et soudainement la voix impatiente de mon père résonnera à notre oreille - Arrêtez avec cette histoire! Je l'ai entendue déjà maintes fois.»

⁶⁵⁸ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1953

Hjelmslev), ou, si l'on préfère, d'une parole déjà institutionnalisée, mais non encore radicalement formalisable, comme l'est la langue.

1.1.1 *Un langage barbare nécessitant une glose métalinguistique*

Puisque le *lessico familiare* appartient exclusivement à une famille, il est clair qu'il n'a pas, pour le lecteur, la même densité significative que pour les membres de la tribu. Pour les destinataires indirects – c'est-à-dire pour tous ceux qui n'appartiennent pas à la famille – le *lessico familiare* est donc un langage barbare et obscur qui appelle une glose métalinguistique continue, faite d'explications sémantiques quoi qu'il en soit incapables de rendre compte de la richesse suggestive d'un tel langage : « Asino voleva dire, nel linguaggio di mio padre, non un ignorante, ma uno che faceva villanie o sgarbi ; noi suoi figli eravamo “degli asini” quando parlavamo poco o rispondevamo male »⁶⁵⁹ ou bien : « Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni che non poteva soffrire »⁶⁶⁰ ; ou encore : « “un negro” era, per mio padre, uno che aveva modi goffi, impacciati e timidi, che si vestiva in modo inappropriato, che non sapeva andare in montagna, che non sapeva le lingue straniere. »⁶⁶¹

Le *lessico familiare* se fonde donc sur un contrat signifiant, observé par tous les usagers. Celui qui ne partage pas ce *lessico familiare* est marqué par une certaine asocialité – asocialité qui fait d'ailleurs échos à la marginalité exposée dans la première partie. On est exclu de sa famille d'abord par une rupture linguistique.

La transposition littéraire des idiotismes d'une personne ou d'un groupe familial rend indispensable une explication métalinguistique de la part du narrateur : « una vecchia bergianna, parola che usavano a casa sua [...] significava qualcosa come una vecchia peppia »⁶⁶². Ou encore : « le sembrava che le desse un'aria, come divevano a casa sua a Borgo Martino, da vecchia marzupia. Una parola che significava, nel loro gergo di sorelle,

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.8. « Âne, dans le langage de mon père, ça voulait dire non pas ignorant mais un qui faisait des bêtises et se montrait grossier. Nous, ses enfants, nous étions des « ânes » quand nous parlions peu ou que nous répondions mal. »

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.5. « Gribouillages et brouillons désignaient aussi pour mon père, les tableaux modernes qu'il ne supportait pas. »

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.5. « Un “nègre”, pour mon père, était quelqu'un de maladroit, gauche et timide, qui s'habillait de façon inapproprié, qui ne savait pas sortir en montagne, qui ne connaissait pas de langue étrangère. »

⁶⁶² *Ibid.*, p.54

madama »⁶⁶³. L'intervention du narrateur s'opère toujours au moment opportun, généralement tout de suite après qu'un mot nécessitant une glose métalinguistique ait été prononcé, comme dans l'exemple suivant le mot « fufignezzi » :

« Cosa fanno tutti quei fufignezzi ? – i fufignezzi erano, per mio padre, i segreti; e non tollerava veder la gente assorta a parlare, e non sapere cosa si dicevano ».⁶⁶⁴

Le narrateur est contraint de multiplier les accumulations pour tenter de transmettre la valeur sémantico-expressive du *lessico familiare* qui échappe nécessairement à l'esprit du lecteur, qui risque, selon Carlo Prosperi, de ne pas en saisir l'aspect symbolique, « se per simbolico intendiamo goethianamente quella “immediata percezione del tutto” innescata dal contatto con qualche illuminante particolare oppure quella che Lukàcs chiama “sintesi di una totalità”⁶⁶⁵, perché, come l'*Erlebnis*, sta in un “rapporto immediato con l'insieme della vita” »⁶⁶⁶.

Ce procédé de glose métalinguistique se retrouve chaque fois que le sens d'un mot ou le nom d'une personne ont une signification exclusive, et que le narrateur est contraint de pallier en quelque sorte le manque d'objectivité des personnages. Ainsi, dans *Le voci della sera*, la narratrice explicite ce que les personnages ont voulu dire :

« Dice [la Betta] : — Vuoi che ti porti il coso là, Tommasino ?

*Il coso è un registratore. Il Tommasino quando sta lì solo, la sera, parla nel registratore, se gli vengono delle idee. »*⁶⁶⁷

De la même façon, la narratrice restitue l'identité d'un personnage que sa mère appelle d'un autre nom :

« — S'è fatta una bellissima posizione, — disse mia madre, — a Tobago, nel Venezuela. Avrebbe desiderato lavorare qui nella fabbrica, ma con l'ingegner Guascogna non si sono messi d'accordo, e così se n'è andato tanto lontano.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.54.

⁶⁶⁴ « Qu'est-ce qu'ils font tous ces fufignezzi? Les fufignezzi étaient, pour mon père, les secrets; et il ne tolérait pas de voir les gens absorbés à parler, et ne pas savoir ce qu'ils se disaient. »

⁶⁶⁵ G. Lukàcs, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1970, vol.II, p.1474-1476.

⁶⁶⁶ Carlo Prosperi, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.64.

⁶⁶⁷ Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*, *op.cit.*, p.732. «Elle dit [la Betta]: - tu veux que je t'amène le truc là, Tommasino?

Le truc c'est le magnétophone. Tommasino quand il est là seul, le soir, parle dans le magnétophone, si des idées lui viennent à l'esprit.»

L'appartenance à une communauté linguistique est donc facteur d'unité. Ce qui détermine l'usage de tel ou tel mot peut être l'éducation, la classe sociale, mais le plus souvent il s'agit du dialecte du lieu où se trouve la famille qu'il faut nécessairement expliquer à qui ne le parle pas :

« [La Cate] trovava la signora Cecilia noiosa, una vecchia bergiana, parola che usavano a casa sua, a Borgo Martino. Significava qualcosa come vecchia peppia [...] La Cate [...] si ordinò [...] una pelliccia di rat musqué nero ; ma non la metteva spesso, perché le sembrava che le desse un'aria, come dicevano a casa sua a Borgo Martino, da vecchia marzuppia. Una parola che significava, nel loro gergo di sorelle, madama ». ⁶⁶⁹

Dans ce dernier exemple, notons que ni « bergiana », ni « marzuppia » ne sont mis en italique et ne sauraient se passer d'une explication de la part du narrateur. En ce qui concerne l'exemple du mot « marzuppia » son usage est strictement familial, mieux, il est limité à l'usage de la fratrie, « gergo di sorelle », ce qui souligne un peu plus l'importance d'une glose non restrictive.

1.1.2 Les procédés de l'itération

Afin d'introduire le lecteur « profane » dans son temple familial, Natalia Ginzburg s'efforce d'évoquer le passé de sa famille grâce aux procédés littéraires de l'itération, c'est-à-dire grâce aux figures et aux artifices de la répétition dont Carlo Prosperi dresse une liste exhaustive. Natalia Ginzburg a recours par exemple à l'épanalespe :

*« — Questa è la strada di ieri, — si lamentava, e mio padre le diceva distratto, senza voltarsi :
— No, è un'altra. E' la strada di ieri. E' la strada di ieri. — Ho una tosse che mi strozzo, — Diceva dopo
un poco a mio padre, che sempre tirava avanti e non si voltava ; — Ho una tosse che mi strozzo, —*

⁶⁶⁸ *Idem.*, p.749. « Il s'est fait une très belle situation, - dit ma mère, - à Tobago, au Venezuela,. Il aurait voulu travailler ici à l'usine, mais avec l'ingénieur Guascogna ils n'ont pas trouvé un accord, et ainsi il s'en est allé bien loin.

L'ingénieur Guascogna c'est le Puerillo. »

⁶⁶⁹ «[La Cate] trouvait Madame Cecilia ennuyeuse, une vieille bergiana, mot qu'ils utilisent chez lui, à Borgo Martino. Ca vaudrait dire quelque chose comme vieille cancanière [...] La Cate [...] commanda [...] une fourrure de rat musqué noir; mais elle ne la portait pas souvent, parce qu'il lui semblait qu'elle lui donnait un air, comme ils disaient chez lui à Borgo Martino, de vieille marzuppia. Une parole qui signifiait dans leur jargon de sœurs, une prostituée.

*Ripeteva portandosi le mani alla gola : usava sempre ripetere le stesse cose due o tre volte. Diceva :
— Quell'infame Fantecchi che m'ha fatto fare il vestito marron ! Volevo farlo blu ! Volevo farlo blu ! ».*⁶⁷⁰

Cette figure joue un rôle particulièrement efficace dans les registres du pathos et de l'indignation dont se sert ici la narratrice pour faire le portrait de sa grand-mère. Natalia Ginzburg fait usage également de polyptotes, c'est-à-dire qu'elle joue sur le choix des mots et leur juxtaposition, ce qui provoque un effet très subtil de ressassement :

*« — Voi fate bordello di tutto. In questa casa si fa bordello di tutto, — diceva sempre mia nonna, intendendo dire che, per noi, non c'era niente di sacro ; frase rimasta famosa in famiglia, e che usavamo ripetere ogni volta che ci veniva da ridere su morti o funerali. »*⁶⁷¹

Il s'opère dans le texte de Natalia Ginzburg une savante circulation de la parole selon laquelle, par exemple, dans une même phrase ou un même membre de phrase, se répètent différentes formes d'un même mot ; tantôt avec des variations de mode, de temps ou de personne s'il s'agit d'un verbe. L'une des phrases prononcées au discours direct par le père de la narratrice au début du texte : « Diceva : voialtri non sapete stare a tavola ! Non siete gente da portare nei luoghi ! »⁶⁷², est convoquée de nouveau, mais tronquée, quarante-cinq pages plus loin : « Voialrti, — diceva mio padre,— non siete gente da portare nei luoghi ! »⁶⁷³. De la même façon, le souvenir d'une phrase entendue par la mère de la narratrice, rendue dans un premier temps au discours direct : « e diceva : — L'è le, l'è le, l'è la sorella della mia cagna »⁶⁷⁴, se trouve, dans un deuxième temps, intégrée au récit, comme si justement le récit et la citation s'appartenaient conjointement : « [...] perché partecipi di tempi lontani, di vicende remote, quando mia madre era piccola, quando aveva sentito dire "la sorella della mia cagna" [...] »⁶⁷⁵. L'expression entendue par la mère de la narratrice est reproduite mot à mot.

⁶⁷⁰ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare, op.cit.*, p.10. «- Ça c'est la route de hier, - elle se plaignait, et mon père lui disait distrait, sans se tourner: - Non, c'est une autre. C'est la route de hier. C'est la route de hier. — J'ai une toux à m'étrangler, - Après un moment, elle disait à mon père, qui allait toujours tout droit sans se tourner; - J'ai une toux à m'étrangler, - répétait en se portant les mains à la gorge: elle avait l'habitude de répéter les mêmes choses deux ou trois fois. Elle disait: - Ce salaud de Fantecchi qui m'a fait faire le costume marron! Je voulais le faire bleu. Je voulais le faire bleu! ».

⁶⁷¹ *Idem.*, p.11. «- Vous faites du bordel avec tout. Dans cette maison on fait du bordel avec tout, - disait toujours ma grand-mère, en voulant dire que, pour nous, il n'y avait rien de sacré; phrase restée fameuse en famille, et que nous avions l'habitude de répéter toutes les fois que nous avions envie de rire sur les morts ou sur les enterrements. »

⁶⁷² *Ibid.*, p.5. « Il disait: vous autres, vous ne savez pas vous tenir à table, vous n'êtes pas des gens sortables ! »

⁶⁷³ *Ibid.*, p.50. « Vous autres, disait mon père, vous n'êtes pas des gens sortables ! »

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.17. « l'est la, l'est la, l'est la sœur de ma chienne »

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.40. « parce q'il participe de temps lointains, d'aventures passées, quand ma mère était petite, quand elle avait entendu dire "la soeur de ma chienne" »

Le *lessico familiare* exprimé au discours direct se diffuse au discours indirect dans l'espoir – ou l'illusion – qu'il puisse durablement se fixer dans la mémoire du lecteur.

À de nombreuses occasions, les mêmes phrases reviennent sans cesse. D'abord, le jeu de mots de Mario, « il baco del calo del malo »⁶⁷⁶ ; puis, l'exclamation du libraire de Fribourg : « — Non riconosco più la mia Germania ! »⁶⁷⁷, etc. Les polyptotes sont caractéristiques de l'écriture de Natalia Ginzburg. En effet, dans l'exemple suivant le verbe « ciuciottare » est répété deux fois, mais la préposition qui le précède, varie. Cela met en relief le caractère comique de cette façon de dire qu'emploie le père de la narratrice.

« *Cos'ha Terni con Mario e Paola da ciuciottare ? – diceva mio padre a mia madre — Stanno sempre li in un angolo a ciuciottare.* »⁶⁷⁸

Toutes ces répétitions attribuent au *lessico familiare* une certaine monotonie. C'est pourquoi, dans un premier temps, le père de la narratrice adresse à sa femme le reproche suivant : « Come sei monotona ! Non fai che ripetere sempre le stesse cose »⁶⁷⁹ ; sa femme lui retourne, du tac o tac, le même reproche : « Anche tu sei monotono, – gli diceva mia madre. – Anche tu ripeti sempre le stesse cose. »⁶⁸⁰

1.1.3 Naissance du « *lessico familiare* »

En plus des figures de répétition, la narratrice pour rendre complice le lecteur du *lessico familiare* de sa famille prend le temps d'expliquer comment sont nés certains mots et quand ils étaient utilisés : « Mia nonna usava dire “la mia disgrazia” alludendo a quella perdita di denaro »⁶⁸¹, ou bien, la narratrice explique comment sa grand-mère appelait sa demi-soeur (la fille de la seconde femme de son père) : « Comunque aveva avuto, con questa nuova moglie, ancora una figlia, che mia nonna non volle mai conoscere, e che chiamava, con disgusto, “la bimba del babbo”. »⁶⁸²

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.48.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p.68. « Je ne reconnais plus mon Alle magne ! »

⁶⁷⁸ « Qu'est-ce qu'il a Terni pour jaspiner comme ça avec Mario et Paola? - disait mon père à ma mère - Ils sont tout le temps là à jaspiner. »

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p.28. « Comme tu es monotone! Tu ne fais que de répéter toujours les mêmes choses. »

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p.29. « Toi aussi tu es monotone, lui répondait ma mère, toi aussi tu répètes toujours les mêmes choses. »

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.10. « ma grand-mère avait l'habitude de dire “mon malheur” lorsqu'elle parlait de cette perte d'argent. »

⁶⁸² « Il avait eu, avec sa nouvelle compagne, une autre fille, que ma grand-mère ne voulut jamais connaître, et qu'elle appelait, avec dégoût, “la gosse de papa”. »

« Le parole del lessico familiare sono quindi essenzialmente "dialogiche"⁶⁸³ e la loro funzione identificante dai singoli si propaga all'intero nucleo familiare, di cui da un lato diventa il "cemento affettivo"⁶⁸⁴. »⁶⁸⁵

Les exigences mimétiques du parler quotidien et domestique s'imposent au détriment des normes syntaxiques et grammaticales et donnent lieu à une série de phénomènes morphologiques et syntaxiques récurrents ; par exemple, ce que Marchionne Picchione appelle le dialogue « monologué » – dialogo monologato⁶⁸⁶ –, puis les propositions incises très courtes, ou encore la « pronunciata successione di equivalenze sintetiche o reiterazioni sintagmatiche »⁶⁸⁷, etc. L'emploi de structures linguistiques qui ne sont pas celles de la communication est ici un critère par lequel le monologue se distingue du récit.

L'imparfait est le temps, cyclique et répétitif, choisi par la narratrice pour souligner la durée indéfinie qui accompagne la routine familiale. De plus, le texte est ponctué de mots clés : « Di solito » – « d'habitude », « a volte » – « parfois », « sempre » – « toujours », qui offrent aux situations et aux conversations l'occasion de se renouveler. Cependant, le temps circulaire, garant de la continuité des affects familiaux, est une illusion ; non seulement parce qu'il renvoie, par stratification, à un passé lointain ou à un futur incertain ; mais surtout parce que « dall'impatto violento con il tempo della storia esce puntualmente sconvolto e, nel suo ormai provvisorio e precario riassetarsi, non più certamente credibile e affidabile. »⁶⁸⁸ D'ailleurs, dès les premiers soubresauts de l'activité antifasciste de ses frères, la narratrice se presse d'affirmer : « Erano entrate, in casa nostra, nuove parole »⁶⁸⁹ ; mais surtout, ce qui sanctionne d'un point de vue expressif la fin de la continuité familiale c'est l'irruption brutale du passé simple et du passé antérieur :

⁶⁸³ Ainsi Valeria Barani, in *Il "latino" polifonico*, op.cit., p.151, à la suite de M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, Einaudi, Torino 1988.

⁶⁸⁴ E. Montale, « *Lessico familiare* » *crudele con dolcezza*, « Corriere della Sera », 7 luglio 1963.

⁶⁸⁵ Carlo Prospero, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.67. « Les paroles du lexique familial sont donc essentiellement dialogiques et leur fonction identifiante des individus se propage à l'intérieur de la cellule familiale, qui devient en partie "ciment affectif". »

⁶⁸⁶ L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, p.61.

⁶⁸⁷ Idem., p.62. « la succession prononcée d'équivalences syntaxiques ou de réitérations syntagmatiques. »

⁶⁸⁸ Carlo Prospero, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.68. « de l'impact violent avec le temps de l'histoire, [le temps circulaire] sort ponctuellement ébranlé, et dans son désormais provisoire et précaire ajustement, il n'est certes plus crédible ni fiable. »

⁶⁸⁹ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.109. « De nouveaux mots étaient entrés chez nous »

« Erano stati arrestati anche Giulio Einaudi e Pavese [...] Poi Alberto, Vittorio e gli altri furono mandati a Roma, ammanettati, con la tradotta. Li portarono nelle carceri di Regina Coeli ». ⁶⁹⁰

Même si, dans un premier temps, l'irruption de l'Histoire au sein de la tanière familiale semble injecter une certaine dose de vitalité à la monotonie des rapports domestiques ; en réalité il se produit un traumatisme qui transforme le *lessico familiare*. En effet, les tourments de la guerre conduisent la narratrice à s'interroger sur « lo sfacelo del passato » – « les ruines du passé » ⁶⁹¹ et par conséquent à remettre en question l'efficacité du *lessico familiare*, notamment en ce qui concerne son rôle mémorial. Le contenu même du *lessico familiare* finit par se scléroser. C'est ce que nous verrons plus bas. Retenons pour l'heure que tant que le *lessico familiare* fonctionne en circuit fermé, tant que le temps dans lequel il est pris ne rencontre pas le temps de l'Histoire, il est capable de durer.

C'est donc grâce aux répétitions presque obsessives que Natalia Ginzburg réussit d'une part à transmettre au lecteur le sens de son *lessico familiare* ; mais surtout, d'autre part, à résister au caractère périssable de celui-ci et des affects qui y sont liés. L'enjeu esthétique intervient alors. Seul l'art permet de laisser un support mémoriel capable d'assurer l'unité familiale au-delà de l'existence et de la mémoire des parlants. Selon Natalia Ginzburg : « l'unità familiare [...] sussisterà [...] ricendosi e risuscitando nei punti più diversi della terra » – « l'unità familiare [...] subsisterà [...] se récréant et réssuscitant aux quatre coins du monde ».

Mais la littérature a des exigences : en tant qu'elle communique en utilisant un matériau – le langage – qui a déjà pour fonction de communiquer, tout ce qu'elle aspire à transmettre doit se confronter à ce « système qui ne lui appartient pas » ⁶⁹² :

« Il y a un statut particulier de la littérature qui tient à ceci, qu'elle est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare [...] Il s'ensuit que les démêlés du langage et de la littérature forment en quelque sorte l'être même de la littérature ». ⁶⁹³

⁶⁹⁰ *Idem.*, p.98. « Avaient été aussi arrêtés Giulio Einaudi et Pavese [...] Puis Alberto, Vittorio et les autres furent envoyés à Rome, menottés, avec le train militaire. Ils furent amenés dans les prisons de Regina Coeli. ».

⁶⁹¹ *Ibid.*, p.170.

⁶⁹² Roland Barthes, *Essais critiques*, éd. du Seuil, 1964, p. 262-264.

⁶⁹³ *Idem.*

Lorsque Natalia Ginzburg s'emploie à transposer la réalité de son *lessico familiare*, qui existe en dehors de la littérature, elle doit affronter une matière langagière déjà signifiante. Or, le *lessico familiare* est lui-même langage signifiant. C'est donc cette rencontre, ce télescopage si l'on veut, entre « la condizione linguistica » – « la condition linguistique »⁶⁹⁴ et le *lessico familiare* qui fait l'originalité du langage littéraire de Natalia Ginzburg.

Dans un premier temps, le retour des mêmes voix, des mêmes expressions emblématiques est rassurant et semble donner persistance à l'identité de la tribu. Cependant, à la longue, le *lessico familiare* devient absurde face à l'irréparable perte d'identité du groupe familial. En effet, selon G. Bàrberi Squarotti :

« la scrittrice cerca, ripetendo fino all'angoscia le stesse parole, gli stessi atti, di salvare da uno scorrere del tempo avvertito come inesorabile nei confronti dei troppo precari segni di resistenza ». ⁶⁹⁵

Le *lessico familiare* finit par se scléroser, sa force d'évocation par se tarir. « Il linguaggio della tribù », affirme Carlo Prosperi, « cessa di rinnovarsi e di arricchirsi, limitandosi a ritornare circolarmente su se stesso come una vieta musica d'organino ». ⁶⁹⁶ Le *lessico familiare* finit par se répéter mécaniquement, comme un réflexe conditionné, et laisse place à un langage complètement conventionnel et stéréotypé.

1.2 Du pathos du langage au langage du pathos : les stéréotypes dans le *lessico familiare*

Selon Claude Levi-Strauss, ce ne sont pas les contenus qui sont inconscients, mais les formes ; non pas tant la phrase particulière : « Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna » – « Nous ne sommes pas venus à Bergame pour faire campagne » , que la syntaxe poétique qui l'inscrit dans le texte. C'est d'ailleurs parce que les formules sont poétiques qu'elles permettent l'enregistrement mnémotechnique. Nous avons vu plus haut les figures de l'itération. Natalia Ginzburg exalte en cela l'une des premières fonctions de la poésie.

⁶⁹⁴ G. Bàrberi Squarotti, *Premessa alla Storia della civiltà letteraria italiana*, UTET, Torino 1990, vol.I, p.VII.

⁶⁹⁵ Idem., p.96. « L'écrivain cherche à sauver, en répétant jusqu'à l'angoisse le mêmes mots, les mêmes actes, de l'écoulement du temps perçu comme inexorable par rapport aux signes de résistance, trop précaires »

⁶⁹⁶ Carlo Prosperi, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.65. « Le *lessico familiare* cesse de se renouveler et de s'enrichir, se limitant à revenir circulairement sur lui-même comme la musique lancinante d'une orgue de barbarie. »

Par ailleurs, il convient de prendre acte, non pas du caractère arbitraire du *lessico familiare* – en effet, il n'est pas élaboré par décision de façon arbitraire –, mais de la motivation partielle de sa signification. Le *lessico familiare* est motivé, mais sa création précède la narratrice qui, par conséquent, n'en connaît pas toujours l'origine :

« Il marito della Frances si chiamava Amedeo, ma era soprannominato Lopez, anche dal tempo che era, insieme a mio padre, studente. [...] La ragione di questo soprannome che aveva Amedeo, nessuno ha mai saputo spiegarmela, e s'era persa, credo nella notte dei tempi. »⁶⁹⁷

Lorsque la narratrice ne se souvient pas de l'origine d'un mot, il s'opère une sorte de création *ex nihilo*, un passage direct à l'histoire. La dimension « parole » du mot dans l'usage familial est alors reconstruite rétrospectivement. Toutefois, le plus souvent, la narratrice explique au lecteur comment telle ou telle expression est entrée dans le *lessico familiare* : « Molti dei suoi ricordi erano così : semplici frasi che aveva sentito » – « Beaucoup de ses souvenirs étaient ainsi : de simples phrases qu'il avait entendu »⁶⁹⁸. Cela confirme l'affirmation de Barthes selon laquelle « rien n'entre dans la langue qui n'ait été essayé par la parole ». Un membre de la famille essaie un mot, lequel est repris et enregistré dans la mémoire collective. Le souvenir – nous le verrons dans le deuxième chapitre de cette troisième partie –, parcourt le chemin inverse : en effet, « la parole », c'est-à-dire l'identification de telle expression à tel personnage, n'est possible qu'en tant qu'elle est prélevée dans le « trésor » du *lessico familiare*. C'est de ce prélèvement – Marguerite Duras dirait « de ce ravissement » – que germe le souvenir, c'est-à-dire la mémoire.

Après la fin de la guerre, comme si de rien n'était, les personnages feignent de croire que la vie puisse « riprendere il suo ritmo antico » – « reprendre son rythme antique »⁶⁹⁹, que les mots puissent encore avoir un sens ; d'ailleurs, la narratrice se leurre de pouvoir « sibillabare ancora le parole limpide e chiare che incantavano la sua giovinezza » – « bredouiller encore les mots limpides et clair qui enchantaient sa jeunesse »⁷⁰⁰ ; mais le *lessico familiare* perd en signification ce qu'il gagne en lucidité. En effet, s'il n'arrive pas à maintenir l'unité familiale, il en conserve néanmoins la trace ; par exemple, les noms des

⁶⁹⁷ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.14. « Le mari de la Francesca s'appelait Amedeo, mais il était surnommé Lopez, même depuis qu'il était, avec mon père, étudiant. [...] La raison de ce surnom qu'avait Amedeo, personne n'a jamais su me l'expliquer, et elle s'était perdue, je crois dans la nuit des temps. »

⁶⁹⁸ *Idem.*, p.17.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.69.

⁷⁰⁰ Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, op.cit., p.35.

défunts sont à présent précédés par les épithètes : « povero » et « poveretto ». C'est en cela que selon Carlo Prosperi : « al *pathos* del linguaggio subentra il linguaggio del *pathos* »— « au *pathos* du langage se substitue le langage du *pathos* »⁷⁰¹. Natalia Ginzburg enregistre la tension qui vient de se créer entre les mots et les choses et prend acte du caractère oiseux des mots. Par exemple, le père de la narratrice signifie un changement de situation en utilisant d'autres mots, notamment en ce qui concerne les noms propres :

« *Immediatamente dopo che mi ero sposata, mio padre diceva, parlando di me con estranei : "mia figlia Ginzburg". Perché lui era sempre prontissimo a definire i cambiamenti di situazioni, e usava dare subito il cognome del marito alle donne che si sposavano [...] Olio e la Porta poi si sposarono insieme. Noi continuammo tuttavia a chiamarli "Olio e la Porta", e mio padre ogni volta s'arrabbiava : — Non è più la Porta ! dite la Olivo !* »⁷⁰²

Dans le recueil d'articles *Mai devi domandarmi*, elle s'interroge sur « la parola umana così inadeguata e miserevole » — « la parole humaine, si inadaptée et misérable »⁷⁰³ et constate son insuffisance. Le principal défaut de la parole humaine — c'est-à-dire par voie de conséquence du *lessico familiare* — c'est de naître dans le temps ; car prise dans le temps, elle s'érode avec lui. L'histoire corrode la signification des mots, c'est pourquoi les mots ne peuvent pas reproduire l'histoire, sauf comme dit Carlo Prosperi, dans le cadre d'une *fictio* :

« *Perché nemmeno la parola letteraria ha per la Ginzburg reali possibilità ontologiche. E così lo stesso lessico familiare che — sulla scia di Proust — le era parso il talismano ideale per recuperare il passato perduto denuncia, alla fine, i suoi limiti, perché fuori della vita (e della fede) ogni tentativo di recupero è, in realtà, miraggio e artificio.* »⁷⁰⁴

⁷⁰¹ Carlo Prosperi, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.68.

⁷⁰² Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.119. « Immédiatement après que je me sois mariée, mon père disait, en parlant de moi avec des personnes inconnues : "ma fille Ginzburg". Parce qu'il était toujours prêt à définir les changements de situations, et il avait l'habitude de donner tout de suite le nom du mari aux femmes qui se mariaient [...] Olio et la Porta se marièrent ensemble. Nous continuâmes par contre à les appeler "Olio et la Porta", et à chaque fois mon père se fâchait: - Elle n'est plus une Porta! Dites la Olivo!" »

⁷⁰³ Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, *op.cit.*, p.174.

⁷⁰⁴ Carlo Prosperi, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.69. « Parce que pas même la parole littéraire a pour Natalia Ginzburg de réelles possibilités ontologiques. Ainsi, même le *lessico familiare* qui - sur les traces de Proust - lui avait semblé un talisman idéal pour récupérer le passé perdu, dénonce, à la fin, ses limites, parce que hors de la vie (et de la foi) chaque tentative de récupération est, en réalité, mirage et artifice.»

1.2.1 L'échec du « *lessico familiare* »

Le *lessico familiare* – en interaction constante avec la montée de Mussolini, les lois raciales, la lutte antifasciste, et en ce qui concerne plus particulièrement la narratrice, l'emprisonnement de son père, l'exil de ses frères, la réclusion et l'exécution de son premier mari – échoue donc à récupérer le temps perdu. C'est une *madeleine* trop artificielle pour pouvoir résister aux meurtrissures de l'Histoire et à l'épreuve du temps qui passe. Les stéréotypes, en effet, ne sont-ils pas l'endroit où la parole stérile et incohérente rejoint l'absurde, un modèle d'aliénation où l'absence de principe est manifeste ? De même qu'il existe des syntagmes figés, auxquels l'usage interdit de rien changer (*à quoi bon ? Allez donc !*) le *lessico familiare* devient une sphère particulière de la langue qui annule la liberté combinatoire des paroles. Selon Roland Barthes, « il y a aussi probablement toute une série de phrases qui appartiennent à la langue, que l'individu n'a plus à combiner lui-même », Natalia Ginzburg exploite et détourne cet ensemble systématique des conventions nécessaires à la communication. En effet, selon Giovanni Tesio :

« *La caratterizzazione dei personaggi si fonda già su una convenzione che il testo stesso s'incarna di fissare : già i personaggi appaiono figés dans une attitude, in un atteggiamento tipico, attraverso la voce diretta, l'intercalare consueto, la fissazione idiomática.* »⁷⁰⁵

Ainsi, l'un des idiolectes le mieux représenté est celui de Betta : « Poverina [...] poverina, la Raffaella ! che malore, che malore ! » ou encore : « Che malore, che è morto il vecchio Balotta ! »

1.2.2 Triomphe de la littérature

La littérature cependant est capable de reproduire le cours d'une existence humaine. En effet, s'il n'appartient qu'à Dieu, selon Natalia Ginzburg, de nous restituer notre passé, la littérature peut néanmoins nous en restituer – nous en redire – la vérité. D'où la nécessité pour Natalia Ginzburg de raconter la crise de sa vie familiale et d'écrire. C'est d'ailleurs cette

⁷⁰⁵ Giovanni Tesio, *Natalia Ginzburg*, in « Studi piemontesi », XIII, 1984. « La caractérisation des personnages se fonde déjà sur une convention que le même texte se charge de fixer: déjà les personnages apparaissent figés dans une attitude typique, à travers la voix directe, les tics du langage habituels, la fixation idiomatique. »

conception de la littérature comme métier qui, selon A. Mazza, oppose Natalia Ginzburg à Marcel Proust :

« *La poetica e la scrittura della Ginzburg si distaccano nettamente da quelle della Recherche proprio per la persistenza di quella "fatica dello scrivere" che è uno degli aspetti della "fatica di vivere", e che ritroviamo quasi sempre ogni volta che la scrittrice ci parla del proprio lavoro* ». ⁷⁰⁶

Alors se pose la question du genre littéraire qu'il convient d'adopter. Mais avant, il apparaît opportun de signaler deux choses concernant le *lessico familiare* étroitement liées à sa condition littéraire.

Dans un premier temps, le *lessico familiare* circule de personnage en personnage, comme par exemple dans *Le voci della sera* quand Tommasino fait sienne l'expression de la narratrice, en parlant des « bimbe Bottiglia » ⁷⁰⁷ :

« - E allora una delle bimbe Bottiglia è fidanzata ? – disse Tommasino.

- Ah le chiami bimbe Bottiglia anche te ? – disse mia madre. – Credevo che le chiamassimo così solo noi, qua a casa. » ⁷⁰⁸

Ou encore, lorsque Danilo dans *Tutti i nostri ieri* appelle la mère d'Emanuele « mamma » ⁷⁰⁹, comme ce dernier avait l'habitude de faire :

« Danilo s'era messo anche lui a dire "mamma" quando parlava di sua madre, per prendere in giro Emanuele, diceva "mamma" e faceva una specie di miagolio. » ⁷¹⁰

L'exclamation du père de la narratrice « sempiezzi », véritable tic de langage d'origine dialectale, est employée par la mère de la narratrice pour se moquer de son mari, ce qui provoque un effet comique qui souligne la complicité du couple parental :

« A volte tuttavia, leggeva romanzi. – È bello quello romanzo, Bepino ? – Chiedeva mia madre. – Macché! una noia ! Un sempiezzo ! – Rispondeva alzando le spalle. [...]. Più tardi, quando

⁷⁰⁶ A. Mazza, *Natalia Ginzburg : "...scrivere è come abitare la terra"*, in « Letture », marzo 1983, p.205. « La poétique et l'écriture de Natalia Ginzburg se détachent nettement de celles de la *Recherche* par la préexistence de cette "fatigue de l'écrire" qui est un des aspects de la "fatigue de vivre", et que nous retrouvons presque toujours à chaque fois que l'écrivain nous parle de son propre travail. »

⁷⁰⁷ Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*, *op.cit.*, p.753.

⁷⁰⁸ *Idem.* « Et alors une des gosses Bottiglia est fiancée ? - dit Tommasino.

- Ah ! Toi aussi tu les appelles « gosses Bottiglia » ? - dit ma mère. - Je croyais que seulement nous les appelions comme ça, ici à la maison. »

⁷⁰⁹ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, *op.cit.*, p.301.

⁷¹⁰ *Idem.* « Danilo s'était mis lui aussi à dire "mamma" quand il parlait de sa mère, pour se moquer d'Emanuele, il disait "mamma" et il faisait une espèce de miaulement. »

cominciarono a uscire i romanzi di Simenon, mio padre ne divenne un lettore assiduo. [...] Ma allora, negli anni di via Pastrengo, i romanzi di Simenon non esistevano ancora; e i libri che mio padre portava dai suoi viaggi erano certi volumetti lucidi, con figure di donne sgozzate in copertina. Mia madre, trovandoglieli nelle tasche del cappotto, diceva : – Ma guarda che sempiezzi che legge questo Beppino. »⁷¹¹

De la même façon, la mère de la narratrice assume dans son idiolecte, l'idiolecte des autres, notamment de ses ancêtres. Elle devient le *medium* à travers lequel se manifeste la mémoire dans les mots ; mieux, elle met en œuvre la structure citationnelle complexe sur les fondements de laquelle se déploie l'écriture mémorielle. Les exclamations « - Tutta di lana Lidia ! » ou « - Le rose Lidia ! Le violette Lidia ! » sont issues du souvenir de la voix d'une ancienne camarade de classe de la mère de la narratrice.

Considérons, par exemple, l'exclamation du père de la narratrice : « [...] E com'è che loro sono tanto amici di Petrolini ? Dev'essere una persona equivoca ! »⁷¹² ; et bien, on la retrouve quelques lignes plus bas dans la bouche de sa femme : « - E Molière ? – gli diceva mia madre. – Molière non faceva anche lui l'attore ? Non dirai mica che era una persona equivoca ! » – « Et Molière? lui disait ma mère. – Molière n'était-il pas lui aussi acteur? Tu ne diras pas que c'est une personne "équivoque !" »

De cette manière, comme le fait remarquer Valeria Barani, l'adjectif « equivoco » n'est pas neutre dans *Lessico familiare*, mais donne à entendre la voix paternelle même lorsqu'elle échappe aux guillemets citationnels et qu'elle intègre le discours de la narratrice :

« Mio padre venne a sapere di quelle passeggiate, e andò in furia [...] perché per lui un letterato, un critico, uno scrittore, rappresentava qualcosa di spregevole, di frivolo, e anche di equivoco : era un mondo che gli ripugnava. »⁷¹³

Comme les guillemets indiquent l'intonation donnée à tel ou tel mot, la modulation de la voix exprime ce que Bakhtine appelle « il rapporto emotivo-valutivo del parlante con

⁷¹¹ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.956. « Cependant des fois, il lisait des romans. - Il est beau ce roman, Beppino? demandait ma mère. - Tu parles! Quel ennui! une niaiserie! répondait-il en haussant les épaules. [...] Plus tard, quand les romans de Simenon commencèrent à sortir, mon père en devint un lecteur assidu. [...] Mais alors, dans les années où nous habitons rue Pastrengo, les romans de Simenon n'existaient pas encore; et les livres que mon père portait de ses voyages étaient certains petits volumes lucides, avec des images de femmes éborgnées sur la couverture. Ma mère, en les trouvant dans les poches de son manteau, disait: - Mais regardes quelles niaiseries que lit ce Beppino. »

⁷¹² *Idem.*, p.955. « Et comment ça se fait qu'ils soient si amis de Petrolini ? Ça doit être une personne équivoque!»

⁷¹³ *Ibid.*, p.960. « Mon père fut mis au courant de ces promenades, et il s'emporta [...] parce que pour lui, un littéraire, un critique, ça représentait quelque chose de méprisable, de frivole, et aussi d'équivoque: c'était un monde qui lui répugnait. »

l'oggetto del suo discours »⁷¹⁴. Cependant les guillemets ne sont pas nécessaires lorsque la citation d'une phrase ou d'une expression et le mode avec lequel elles doivent être prononcées et par trop évident. Ainsi, l'emploi que fait le père de la narratrice du verbe « metter su », entendu dans le sens de « aizzare, istigare », est repris ironiquement par sa femme, qui une fois de plus se joue joyeusement du langage de son mari :

« - *Ti fai metter su contro i comunisti dalla Paola Carrara ! – diceva mio padre a mia madre.*

[...] – *Anche Olivo è di sinistra ! – diceva mio padre a mia madre. E mia madre diceva : - Vedi che sei tu che ti fai metter su da Olivo. »*⁷¹⁵

La structure citationnelle fait, en quelque sorte, passer au second plan l'énonciateur premier de la phrase entrée dans le *lessico familiare*. La structure citationnelle élabore ce que Valeria Barani appelle « un discorso riportato di secondo « grado »⁷¹⁶. Par exemple, la phrase « Non riconosco più la mia Germania ! » fut prononcée par un libraire de Fribourg, qui n'a aucune importance dans l'économie du récit.

Dans un deuxième temps, le *lessico familiare* circule d'œuvre en œuvre. Par exemple, l'expression de la mère de la narratrice « ne hai anche per i poveri della parrocchia », dans *Lessico familiare*, se retrouve sur la bouche d'une autre figure de mère, dans le roman court intitulé *Sagittario*⁷¹⁷. Il est donc possible de parler d'un *lessico familiare* intertextuel. En effet, si dans *Le voci della sera*, le vieux Balotta s'exclame : « Mio fratello il Barba Tommaso, con rispetto parlando, è una ciula », on retrouve cette même expression dans *Sagittario* : « Mia madre di colpo decideva che era “una ciula”, faceva una sapallata sdegnosa e lo scartava dal proprio destino »⁷¹⁸.

Giovanni Tesio donne pour exemple de *lessico familiare* intertextuel les répliques suivantes : la zia Ottavia « Potevano far di meno di fare i bigné » (p.275), – « Je pouvais aussi ne pas faire les beignets. »

Magna Maria : « Come stai ? stai bene ? Brava, brava ! E i bambini ? Bravi, bravi ! E tua madre ? brava brava, ma come sei brava ! » (308) – « Comment vas-tu ? Tu vas bien ?

⁷¹⁴ Michail Bachtin, *Il problema dei generi del discorso in L'autore e l'eroe*, op.cit., p.272.

⁷¹⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.1070. « Tu te fais attaquer par les communistes emportés par la Paola Carrara! - disait mon père à ma mère.

[...] – Olivo aussi est de gauche ! - disait mon père à ma mère. Et ma mère disait: "Tu vois que c'est toi qui te fais emporter par Olivo. »

⁷¹⁶ Valeria Barani, *Il "latino" polifonico*, op.cit., p.152. « le discours rapporté de second ordre »

⁷¹⁷ Natalia Ginzburg, *Sagittario*, Einaudi, Torino 1957, p.6-7.

⁷¹⁸ *Idem.*, p.204.

Bien, bien ! Et les enfants? Bien, bien! Et ta mère ? Bien, bien, mais comme tu es bien» et Cate de la même façon : « Che brutto paese ! [...] Che brutto, brutto paese ! Un paese così martuffio ! » – « Quel village laid ! [...] Qu'il est laid, qu'il est laid! Un village aussi vilain ! »

1.3 Le « lessico familiare » comme talisman proustien

Selon Carlo Prospero, *Lessico familiare* est déchiré par une querelle interne qui oppose « le ragioni dell'autobiografia (e quindi della memoria) a quelle del romanzo (e quindi dell'invenzione) »⁷¹⁹. Nous avons déjà analysé dans la deuxième partie, les questions liées à la transposition littéraire de la réalité qui implique la construction d'une structure narrative. Il est temps de s'arrêter sur les problèmes de la mémoire et de l'autobiographie.

1.3.1 La question de l'autobiographie

Dans la note au lecteur – l'avvertenza – Natalia Ginzburg brouille la frontière entre roman et autobiographie. Dans un premier temps, elle nie que son texte puisse être considéré comme un roman :

« Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente : e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato ».⁷²⁰

Dans un deuxième temps, elle invite le lecteur à lire son texte comme si c'était un roman : « Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo : e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare. »⁷²¹

Natalia Ginzburg refuse de reconnaître à son texte le statut d'autobiographie. Dans l'introduction à *Cinque romanzi brevi*, où elle tire le bilan de tout ce qu'elle a écrit jusqu'à

⁷¹⁹ Carlo Prospero, *Il linguaggio della tribù : una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.61. « les raisons de l'autobiographie (et donc de la mémoire) à celles du roman (et donc de l'invention) »

⁷²⁰ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.3. « Lieux, faits et personnes sont, dans ce livre, réels. Je n'ai rein inventé: et à chaque fois que, sur les traces de mon ancienne habitude de romancière, j'inventais, je me sentais tout de suite prête à détruire tout ce que j'avais inventé. ».

⁷²¹ *Idem.*, p.3. « Bien que tiré de la réalité, je pense qu'il faut le lire comme s'il s'agissait d'un roman : c'est-à-dire sans lui demander ni plus ni moins que ce qu'un roman peut donner. »

présent et place *Lessico famigliare* comme point d'arrivée de tout ce qui précède, elle justifie ainsi son approche tardive de l'écriture mémorielle :

« *Da bambina avevo desiderato di poter portare l'intera mia vita in un libro : scrivere un grande libro che contenesse, giorno per giorno, l'intera mia vita, insieme a quella delle persone che erano intorno a me. [...] Nell'adolescenza [...] non volevo che nulla di me si riflettesse nei miei racconti, nulla di me e della mia vita. Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore e terrore : perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne : [...] e io desideravo scrivere come un uomo. »*⁷²²

Dans cette introduction de 1964, Natalia Ginzburg reprend deux éléments qu'elle avait déjà exposés un an auparavant, en 1963, dans la note au lecteur de *Lessico famigliare* : d'une part qu'elle a toujours voulu écrire un livre de souvenirs, et d'autre part, qu'au centre de ce livre devait se trouver sa famille :

« *Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia. Devo aggiungere che, nel corso della mia infanzia e adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me. »*⁷²³

Pour savoir si *Lessico famigliare* est une autobiographie, il suffit de se demander s'il répond positivement aux critères établis par Philippe Lejeune. La réponse est alors totalement explicite : *Lessico famigliare* n'est pas une autobiographie, d'abord parce que l'auteur/narrateur n'établit aucun pacte autobiographique avec le lecteur (« non è la mia storia » – « ce n'est pas mon histoire »), ensuite parce qu'il affirme ne pas tout dire, non seulement parce que « la memoria è labile, e perché i libri tratti dalla realtà non sono spesso che esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito » – « la mémoire est faible et parce que les livres tirés de la réalité ne sont le plus souvent que de minces écalts et de faibles lueurs de ce qui nous avons vu et entendu », mais, tout simplement, parce qu'il n'a pas « envie » (« non avevo voglia di parlare di me » – « je n'avais pas envie de parler de moi ») :

⁷²² *Ibid.* « Quand j'étais un enfant j'avais désiré pouvoir transcrire ma vie entière dans un livre : écrire un grand livre qui contenait, jour par jour, ma vie entière, avec la vie des personnes qui étaient autour de moi. [...] Dans l'adolescence [...] je ne voulais pas que la moindre chose de ma vie se reflète dans mes récits, rien de moi et de ma vie. J'avais une sacrée horreur de l'autobiographie. J'en avais horreur et terreur : parce que la tentation de l'autobiographie était en moi assez forte, comme je savais que ça arrive facilement aux femmes : [...] et je voulais écrire comme un homme. »

⁷²³ *Ibid.*, p.3. Celle-ci en fait n'est pas mon histoire, mais plutôt, même avec des vides et des lacunes, l'histoire de ma famille. Je dois ajouter que, au cours de mon enfance et de mon adolescence, je me proposais toujours d'écrire un livre qui raconterait la vie des personnes qui vivaient, alors, autour de moi.»

« Vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere ; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente ». ⁷²⁴

Puisque Natalia Ginzburg déclare l'insuffisance de l'autobiographie, elle étend, par voie de conséquence, l'écriture mémorielle – l'écriture du moi – au roman. Ce refus de parler de soi dans le cadre d'un texte admis comme autobiographique, et donc destiné à la publication, Anna Nozzoli l'explique par « il décalage quasi sempre esistente, a proposito di memoria e del parlare di sé ». ⁷²⁵ Elle appuie sa démonstration sur un exemple très concret. Dans *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg évoque de façon très lapidaire son mariage avec Leone Ginzburg : « Ci sposammo Leone e io ; andammo a vivere nella casa di via Pallamaglio » – « Nous nous mariâmes Leone et moi ; nous allâmes vivre dans la maison de rue Pallamaglio » ; au contraire, dans une lettre à Silvio Micheli datée du 26 février 1946, elle ne montre aucune réticence à parler d'elle : « Leone [...] era mio marito. Siamo stati insieme quasi sei anni. Abbiamo avuto tre figli. Ho tre figli, uno di sette anni, uno di sei anni, e una bambina di tre. La bambina è nata al confino, dove noi siamo stati durante la guerra, fino al '43 » – « Leone :[...] était mon mari. Nous sommes restés ensemble presque six ans. Nous avons eu trois enfants. J'ai trois enfants, un de sept ans, un de six ans, et une petite de trois ans. La petite est née en exil, où nous avons été pendant la guerre, jusqu'en 1943. »

Il y a donc un effet de stylisation dans *Lessico familiare* qui tend à contenir le souvenir à l'enregistrement des faits, or l'excès de stylisation est incompatible, selon Paul Valéry ⁷²⁶, avec le pacte autobiographique, car c'est la porte ouverte aux mensonges. C'est cette radicalité du style, ce processus de fragmentation auquel Natalia Ginzburg soumet les modules traditionnels des « mémoires de famille » qui fait dire à Anna Nozzoli que Natalia Ginzburg ment lorsqu'elle affirme que *Lessico familiare* est l'histoire de sa famille :

« Ma, esclusa l'appartenenza di *Lessico familiare* alla costellazione delle scritture autobiografiche, appare egualmente poco fungibile la definizione del libro avanzata dalla stessa scrittrice – "storia della mia famiglia" ». ⁷²⁷

⁷²⁴ Ibid., p.3. « Il y a des choses dont je me souvenais pourtant, mais que j'ai omis d'écrire ; et parmi celles-ci , beaucoup qui me regardaient directement. ».

⁷²⁵ Anna Nozzoli, *Lessico familiare e altre storie torinesi* in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.47. – « le décalage toujours présent entre la mémoire et le fait de parler de soi »

⁷²⁶ cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. du Seuil, 1975 p.188.

⁷²⁷ Anna Nozzoli, *Lessico familiare e altre storie torinesi* in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.47. Mais, en excluant l'appartenance de *Lessico familiare* à la constellation des écritures autobiographiques, la définition du livre proposée par l'écrivain elle-même apparaît peu utilisable - "histoire de ma famille".»

De nombreuses raisons soustraient *Lessico familiare* au paradigme de l'autobiographie. D'abord, il est presque impossible d'associer l'auteur au « je » du personnage, qui d'ailleurs, dans *Lessico familiare* dit d'abord « mio » : « Nella mia casa paterna, quand'ero ragazza » ; puis, qui dit « noi » : « Se io e i miei fratello rovesciamo il bicchiere sulla tovaglia » ; et qui, seulement au bout d'une dizaine de pages, parle finalement de lui à la première personne : « Io, essendo, la più piccola, mi diverto con poco : e la noia delle villeggiature non la sentivo ancora, in quegli anni ».

Ensuite, c'est Eugenio Montale qui emploie l'argument le plus convaincant pour nier tout rapport de l'écriture de Ginzburg avec le genre autobiographique, en renvoyant au problème purement littéraire du style : la question du langage. En effet, le style conversationnel de Natalia Ginzburg, frais et immédiat, l'éloigne du canon prosaïque de l'écriture autobiographique, solennel et rétrospectif :

« Il linguaggio di *Lessico familiare* sta addirittura al disotto del livello medio del nostro standard di conversazione. E' un sapiente parlato che resta terra terra e guadagna in immediatezza quanto perderebbe se investisse una materia in cui contasse qualcosa il fluire del tempo. Ma non per nulla il tempo resta il grande assente della presente cronaca ». ⁷²⁸

Dans la *Prefazione a cinque romanzi brevi*, Natalia Ginzburg confesse à propos de la genèse de *Voci della sera* qu'elle n'inventa presque rien, sauf lorsque l'invention s'imposa comme prolongement de la mémoire : « C'era ben poco da inventare, e non inventai. O meglio inventai, ma l'inventare scaturiva dalla memoria, e la memoria era così risoluta e felice che si liberava senza sforzo di quello che non la rassomigliava ». ⁷²⁹ Ainsi, l'écart entre la vie et le roman se réduit significativement. D'ailleurs, l'un des personnages de *Le voci della sera* ne s'exclame-t-il pas : « Perché leggere romanzi ? Non è un romanzo, la vita ? » – « Pourquoi li des romans ? La vie n'est-elle pas un roman ? » ⁷³⁰ La matière littéraire de Natalia Ginzburg, c'est-à-dire la vie familiale, passée au crible de la mémoire et de l'écriture, se laisse enfin déchiffrer. Comme dit Olga Lombardi à propos de l'autobiographie : « L'autobiografia

⁷²⁸ « Le langage de *Lessico familiare* est même en dessous du niveau moyen de notre standard de conversation. Il s'agit d'un parler savant qui reste terre à terre et qui gagne en promptitude ce qu'il perdrait s'il investissait une matière dans laquelle l'écoulement du temps valait quelque chose. Mais ce n'est pas par hasard si le temps reste le grand absent de cette chronique »

⁷²⁹ Natalia Ginzburg, *Prefazione a Cinque romanzi brevi*, op.cit., p.17. « Il y avait bien peu à inventer, et je n'inventai pas. Ou mieux, j'inventai, mais l'invention jaillissait de la mémoire, et la mémoire était si résolue et heureuse qu'elle se libérait sans effort de ce qui ne lui ressemblait pas. »

⁷³⁰ Natalia Ginzburg, *Voci della sera*, op.cit., p.97.

è la matrice diretta dell'invenzione, che la utilise transformando i materiali della memoria in libere associations di immagini ». ⁷³¹

1.3.2 *Entre la parole et la langue, double détermination du « lessico familiare » et rupture générationnelle*

Les souvenirs sont labiles et précaires ; et la mémoire, selon Natalia Ginzburg, « rifluisce per conto suo, indipendentemente dalla nostra volontà e ragione, magari sotto l'irrazionale spinta del dolore e della nostalgia ». ⁷³² Ainsi, pour Natalia Ginzburg, c'est un sentiment de douleur morale, un état de souffrance qui rappelle les souvenirs à la mémoire. La tristesse du personnage qui souffre de l'éloignement de son passé ou de la mélancolie causée par un regret n'est donc pas la conséquence du souvenir, mais au contraire son origine. De même que l'autobiographie est la matrice de l'invention, la nostalgie est la matrice du souvenir, le cadre dans lequel ce dernier se dessine.

Si le « *lessico familiare* » est un idiolecte « communautaire » qui se joue dans la mémoire, ne constitue-t-il pas, en quelque sorte, cette entité intermédiaire, dont parle Hjelmsev, située de façon très marquée dans le cadre de la mémoire entre la parole et la langue ? En effet, observons simultanément comment l'usage *familial* détermine la parole *individuelle*, et comment la *parole individuelle* – du père chez Ginzburg, de la mère chez Duras – détermine l'usage familial. C'est d'ailleurs sur ce point que s'opère une véritable rupture générationnelle. Si, comme dit Barthes « la langue est élaborée, non par la “masse parlante”, mais par un groupe de décisions », comment la famille institue-t-elle une langue capable de répondre à sa fonction de communication ? Après l'usage des figures de la répétition que nous avons analysées plus haut ; et après avoir dit que la narratrice n'est pas toujours capable de motiver l'emploi de certaines expressions, la réponse semble évidente : la famille établit son *lessico* grâce à une habitude sans origine.

Observer comment s'opère la séparation langagière des parents et des fils ne saurait passer par l'analyse de la langue dans sa totalité, mais doit se borner à l'étude minutieuse des mots et des phrases employés par chacun des deux partis. Si les mots sont les noms des choses

⁷³¹ Olga Lombardi, *Natalia Ginzburg in Novecento, I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, Vol. VI, p.7614. « L'autobiographie est la matrice directe de l'invention, qui l'utilise en transformant les matériaux de la mémoire en libre association d'images. »

⁷³² Natalia Ginzburg, *La madre*, in *Valentino*, Einaudi, Torino, 1972. « affleure par elle-même, indépendamment de notre volonté et de notre raison, y compris sous l'irrationnelle poussée de la douleur ou de la nostalgie »

ou s'ils en indiquent la qualité, il est intéressant d'examiner comment le même objet ou le même fait est nommé par la génération des parents puis par celle des enfants. Par exemple, dans *Tutti i nostri ieri*, le père d'Ippolito et de Concettina, lorsqu'il arrive aux « Visciole » – la maison de campagne familiale – trouve que le paysan chargé de s'occuper de la ferme ressemble à un personnage des tableaux de Van Gogh :

« *E chiamava il contadino e gli faceva festa, e chiamava Ippolito a vedere se non pareva un quadro di Van Gogh il contadino [...] e chiedeva se non era un vero Van Gogh* ». ⁷³³

Les noms ont une fonction particulièrement instructive, non seulement parce qu'ils renseignent sur l'identification des objets qu'ils désignent, mais aussi sur l'idée que se fait de leur qualité celui qui les emploie. Ippolito, contrairement à son père, ne voit pas dans ce paysan un personnage de Van Gogh, mais un escroc, un voleur qui extorque à sa famille une partie du froment qui lui revient de droit :

« *Dopo che il contadino e n'era andato, Ippolito allora diceva che era forse un Van Gogh, ma era anche un ladro perché rubava sul grano e sul vino* » ⁷³⁴.

La vision du fils est *a priori* moins poétique que celle du père, mais elle témoigne d'un rapprochement de la réalité, d'une exigence de lucidité quant à la considération de l'autre qui passe par la nécessité d'appeler un chat un chat. Cette acuité des fils dans la perception qu'ils ont du réel et dans la restitution langagière de la réalité n'annule pas la poésie, mais la déplace. Elle ouvre, en effet, la voie à une poésie eidétique où le mot convoquerait immédiatement la chose comme si une continuité parfaite existait entre eux. Le discours poétique de Natalia Ginzburg rejoint ici celui de Marguerite Duras, dont Anne Cousseau nous dit, dans son article intitulé *Architectures poétiques*, qu'il serait celui de « l'évidente présence du monde rendue par le langage » ⁷³⁵.

Cette poésie éidétique ⁷³⁶ implique une appréhension intellectuelle et abstraite du monde qui en précède plus que l'évocation, l'invocation. Ainsi, plus loin dans le roman, lorsque Cenzo Rena, l'ami du père d'Ippolito, arrive aux « Visciole », il est lui aussi charmé

⁷³³ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, op.cit., p.275. « Et il appelait le paysan et lui faisait bon accueil, puis il appelait Ippolito pour voir si le paysan ne lui semblait pas un tableau de Van Gogh [...] et il demandait s'il ne s'agissait pas d'un véritable Van Gogh »

⁷³⁴ *Idem*. « Une fois que le paysan était parti, Ippolito disait alors qu'il était peut-être un Van Gogh, mais qu'il était aussi un voleur parce qu'il volait sur le blé et sur le vin »

⁷³⁵ Anne Cousseau, « Architectures poétiques », in *La tentation du poétique*, op.cit., p.40.

⁷³⁶ Le terme est d'Anne Cousseau, in *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.

par le paysan et s'oppose à Ippolito et Emanuele qu'il accuse de se perdre dans « des rêves de professeurs » :

« Poi a un tratto Cenzo Rena scopri il contadino. Non era un contadino del Sud ma gli piaceva lo stesso [...] e quando Ippolito con Emanuele ritornava da caccia, correva da loro a dire che provava più gusto a discorrere col contadino che con loro due, perché il contadino non aveva tanta nebbia nella sua testa [...] loro s'eran perduti nella nebbia e nel fumo [...] s'eran creati intorno tutto un sogno come fanno i bambini, ma era un sogno senza gioia e senza speranza, un arido sogno di professori. E non guardavano le donne, non guardavano le donne, passavano tante donne per la campagna e loro non le guardavano perduti in quel sogno di professori ». ⁷³⁷

Qu'est-ce qu'un professeur sinon quelqu'un qui professe ? C'est-à-dire quelqu'un à la recherche d'un langage performatif capable, d'une part, d'assigner au monde qu'il invoque une réalité concrète – capable d'accomplir l'acte qu'il énonce – et d'autre part, susceptible de s'opposer, de façon autoritaire, à celui non « professoral » des parents par exemple, qui ne donne pas à voir la réalité, mais se contente de la décrire.

Cette parole oraculaire des fils qui manifeste ouvertement la réalité à laquelle ils se trouvent confrontés, se heurte aux lieux communs édictés par les générations précédentes, celle des parents en particulier. Selon Emanuele, Cenzo Rena – de même que le père d'Ippolito – n'estime le paysan que parce qu'il fonde son raisonnement sur des lieux communs, or les lieux communs ne sauraient transmettre une expérience sensible du monde comme le voudraient les fils en tant qu'ils ne sont que provisoires :

« Allora Emanuele mormorava che quelli erano luoghi comuni. Luoghi comuni, gridava Cenzo Rena, certo ch'erano luoghi comuni, ma perché non ripetere i luoghi comuni se erano veri ». ⁷³⁸

Contre le *lessico familiare* la génération des fils oppose l'idéal poétique d'une parole performative permettant de donner à voir le réel tel qu'il est. C'est ce croisement entre l'exigence réaliste – voire néoréaliste – des fils et la poésie éidétique considérée comme arme

⁷³⁷ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, *op.cit.*, p.318-319. « Puis d'un coup Cenzo Rena découvrit le paysan. Ce n'était pas un paysan du sud mais il lui plaisait quand même [...] et quand Ippolito rentrait de la chasse avec Emanuele, il courait vers eux pour leur dire qu'il éprouvait plus de plaisir en discutant avec le paysan qu'avec eux, parce que le paysan n'avait pas autant de brouillard dans la tête [...] ils s'étaient perdus dans le brouillard et dans la fumée [...] ils s'étaient créés autour d'eux tout un rêve comme font les enfants, mais c'était un rêve sans joie et sans espoir, un rêve aride de professeurs. Et ils ne regardaient pas les femmes, ils ne regardaient pas les femmes, beaucoup de femmes passaient par la campagne et ils ne les regardaient pas, perdus dans ce rêve de professeurs. »

⁷³⁸ *Idem.* « Alors Emanuele murmurait que c'étaient des clichés. Des clichés, criait Cenzo Rena, sûr que c'étaient des clichés, mais pourquoi ne pas répéter des clichés s'ils étaient vrais. »

de résistance aux *mots de la tribu*, qui fait l'originalité de l'écriture de Natalia Ginzburg. La porosité de ces deux concepts permet en quelque sorte à Natalia Ginzburg de mettre l'expérience mallarméenne⁷³⁹ au service d'une conception réaliste de la littérature. C'est ce concept de *lessico familiare* qui assure la cohérence et l'unité organique de l'œuvre de Natalie Ginzburg puisque tous les éléments, personnages, situations, objets, syntaxe et même ponctuation en rendent compte.

1.3.3 Signifiant vs. Signifié

Lorsque le *lessico familiare* permet la saisi immédiate et involontaire du passé à travers les souvenirs qu'il éveille, plus comptent les signifiants que les signifiés. L'imaginaire collectif de la famille de la narratrice, tel que la mémoire l'a consigné, se joue davantage dans la forme – sentences, formules récurrentes, redondance – et les fonctions – vertu lénifiante, encouragement, reproche (« Ti sarai fatta metter su dalla Frances ! diceva mio padre a mia madre, vedendo che s'era ancora tagliata i capelli »⁷⁴⁰), lois morales (« Non leccate i piatti ! Non fate sbrodeghezzi ! Non fate potacci ! »⁷⁴¹) – que dans le fond, le contenu même du message.

De même que ses personnages fictifs, Natalia Ginzburg se trouve confrontée au fait que tous les mots ne sont pas des noms. Des mots comme « e », « oppure », « anzi » ne sont pas des noms qui indiquent des choses ou des qualités, mais des charnières nécessaires à la construction des phrases et à leur articulation entre elles. Si les phrases sont des véhicules de sens importants, chaque signifié, contrairement aux noms, peut néanmoins être vrai ou faux. C'est pourquoi les lieux communs, les topos, et les idées préconçues diffusées par les parents le sont sous la forme de phrases, de proverbes, de devises, de bons mots : « I soldi sono sterco del diavolo, diceva il padre »⁷⁴², « Il padre [...] diceva che il posto di una donna è fra le mura domestiche »⁷⁴³. Le *lessico familiare* peut assumer plusieurs formes. Par exemple Anna,

⁷³⁹ « A quoi bon la merveille de transporter un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure./ Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquets », Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1945, p.360-368.

⁷⁴⁰ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, *op.cit.*, p.8. « Tu t'es faite arrangi par la Frances! disait mon père à ma mère, voyant qu'elle s'était encore fait coupé les cheveux »

⁷⁴¹ *Idem.*, p.5. « Ne léchez pas les assiettes! Ne faite pas de gribouillages ! Pas de gâchis ! »

⁷⁴² Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, *op.cit.*, p.274.

⁷⁴³ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, *op.cit.*, p.15. « le père [...] disait que la place d'une femme était entre les murs domestiques »

dans *Un'assenza*, se prend à parler comme une héroïne de roman : « A volte le piaceva parlare come l'eroina di un romanzo : - Serberò il ricordo di te finché vivrò, di te, di questi bei giorni... »⁷⁴⁴ Ce mimétisme romanesque est la reproduction inconsciente des façons de parler de la génération précédente. Les poésies de Montale que lisent Giума et Anna dans *Tutti i nostri ieri* pourraient bien être, en effet, une réponse à cette grandiloquence d'annunzienne.

Pourquoi, à un certain moment, les enfants échappent-ils à la domination langagière de leurs parents ? Avant toute chose, ils sont conscients de la différence de langage qui les sépare, mieux, leur incapacité face aux mots – qui leur interdit la formulation de leurs émotions les plus fortes – leur permet d'échapper à la dénaturation du langage, à cette aliénation dans les lieux communs dont sont victimes leurs parents. C'est aussi pourquoi s'opère, afin d'en signifier l'originalité, l'exercice de glose du langage des aînés, que nous avons signalé plus haut.

L'écriture de Natalia Ginzburg est une écriture de la mémoire, mais d'une mémoire sans regret. L'enfance dont se souvient Natalia Ginzburg n'est pas un paradis perdu. La recherche d'un temps perdu, dont elle sait – conséquence du magistère de Proust – qu'il est hors de la vie, se transforme en recherche d'espérance future et de première fois.

2. Marguerite Duras

Introduction

Nous avons parlé, plus haut, du bouleversement stylistique opéré par Marguerite Duras entre *Un barrage contre le Pacifique*, qui se réclamait d'un certain réalisme à l'américaine, et *L'Amant*, où elle imposa définitivement son propre style. Entre 1950 et 1984, il y a un roman qui va nous aider à comprendre comment s'est produit ce passage d'un style à l'autre, c'est *Le vice-consul* qui date de 1966. En effet, écrit seize ans après le *Barrage* et dix-huit avant *L'Amant*, l'écriture y est mise en scène à travers le personnage écrivain Peter Morgan, et l'artifice littéraire du roman dans le roman. Marguerite Duras constate ainsi, d'une part, l'échec de la littérature traditionnelle, et d'autre part, témoigne de son propre parcours d'écrivain à la recherche de nouveaux moyens expressifs. L'écriture essentielle et dépouillée

⁷⁴⁴ Natalia Ginzburg, « un'assenza » in *Racconti brevi*, Natalia Ginzburg opere, vol.1, *op.cit.*, p.173. « Parfois, elle aimait parler comme une héroïne de roman: je garderai le souvenir de toi jusqu'à ce que je vivrai, de toi, de ces beaux jours... »

du *Vice-consul* constitue une étape fondamentale de l'appauvrissement progressif de l'écriture de Duras, qui culmine avec les silences de *L'Amant* que nous avons déjà étudiés.

Toutefois à l'appauvrissement de l'écriture durassienne dans le *Vice-consul*, correspond une stylisation des personnages et un resserrement de la durée des actions racontées. Le temps de l'histoire est réduit au maximum, tout se déroule en quelques jours – les jours qui précèdent et qui suivent l'événement central du récit : la réception d'Anne-Marie Stretter, la femme de l'ambassadeur de France à Calcutta. À cette histoire principale se noue l'histoire en apparence secondaire des dix années d'errance de la mendicante, un personnage fortement symbolique qui représente la pauvreté des Indes, la pauvreté en générale :

« J'ai l'impression que la mendicante peuple le monde entier. [...] c'est la pauvreté du monde dans sa généralité, dans son anonymat ». ⁷⁴⁵

Allègement sensible de la matière romanesque, resserrement spatial et temporel de l'action, nombre limité de personnages, sont les caractéristiques de l'écriture durassienne. Les effets romanesques n'en sont que plus purs parce que débarrassés de l'aspect anecdotique et événementiel de l'intrigue, ils peuvent tout entiers se dédier à la représentation sensible de la durée. Il s'agit pour Marguerite Duras de rendre sensible le temps sans sortir de la thématique amoureuse qui lui est chère, parce qu'elle donne l'occasion d'éprouver intensément l'irréversible et tragique écoulement du temps qui sanctionne la fin d'un amour, l'éclatement d'un couple, la ruine d'une famille.

2.1 Appauvrissement de l'écriture

Une quinzaine d'années après le *Barrage*, Duras éprouve de nouveau le besoin de parler de son enfance. Mais cette fois-ci, elle refuse l'écriture trop pleine, trop masculine, trop rigoureuse. Précisons qu'entre-temps, en 1958, avec *Moderato cantabile*, Duras avait déjà entamé un changement stylistique par le choix d'une parole plus ténue, plus minimaliste. En effet, les grands bouleversements sociopolitiques du vingtième siècle imposèrent très tôt à Marguerite Duras la certitude qu'il était désormais impossible de rendre compte du réel par les mots. Qu'au mieux, l'écrivain pouvait rendre compte de cette impossibilité de dire la réalité du monde. Il y a deux événements historiques traumatisants pour Marguerite Duras,

⁷⁴⁵ Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Québec 1981, p. 40-41.

deux évènements qui mettent en échec – en crise – la représentation littéraire traditionnelle du monde : la Shoah d'une part, et d'autre part Hiroshima.

Dans l'introduction d'*Hiroshima mon amour*, Duras affronte le problème de l'insuffisance des descriptions réalistes face à une telle catastrophe, affirmant la stérilité d'une description « de l'horreur par l'horreur » :

« Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La connaissance de Hiroshima étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit »⁷⁴⁶

Ainsi, *Hiroshima mon amour* dénonce l'illusion d'une représentation réaliste de l'évènement, d'où le célèbre incipit du scénario :

« LUI : "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien". ELLE : "J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?" LUI : "Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima" »⁷⁴⁷.

L'écriture de Duras ne veut pas donner à voir, montrer, elle cherche au contraire à démontrer que le sens ne se trouve pas dans ce qui est dit, mais ailleurs, dans ce qui n'est pas dit. D'ailleurs, selon Marcelle Marini, pour Marguerite Duras « toute écriture purement représentative ou simplement narrative semble discréditée par force d'impuissance. [...] Le désastre ne peut être approché que de biais, comme l'écho inexorable de ce qui se lit sur la scène d'écriture »⁷⁴⁸.

2.1.1 Peter Morgan

Peter Morgan est le personnage par lequel l'interrogation de Marguerite Duras sur l'écriture intègre la diégèse du roman. Avoir recours à un personnage d'écrivain est un artifice métalittéraire cher à Duras. On se souvient qu'en 1964, Duras avait mis en scène l'échec d'un écrivain face à l'impénétrabilité d'une femme : Jacques Hold impuissant face au mystère de Lol V. Stein dans *Le Ravissement*. Dans *Le Vice-consul*, Peter Morgan voudrait saisir par les mots la misère de Calcutta. Il est en effet fasciné par la mendicante, « maigreur de

⁷⁴⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 10-11

⁷⁴⁷ *Idem.*, p.22-23.

⁷⁴⁸ Marcelle Marini, *Marguerite Duras : une nouvelle écriture du politique*, in « Il confronto letterario » (1988), supplément au n. 8, p. 39.

Calcutta »⁷⁴⁹, mais sa condition d'homme occidental, blanc, l'empêche de s'approprier la douleur universelle et la pauvreté qui s'étalent sous ses yeux. La mendiante lui échappe, elle est insaisissable, indescriptible.

« Peter Morgan voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendiante le bric-à-brac de la sienne. Peter Morgan se trouverait, sans cela, à court de paroles pour rendre compte de la folie de la mendiante de Calcutta »⁷⁵⁰.

Ainsi, les mots de Peter Morgan, non seulement ne peuvent rien expliquer, mais ils ne sont même pas porteur de sens : un « bric-à-brac » inutile dont l'unique fonction est de remplir des pages, ces mêmes pages que dix-huit ans plus tard, Marguerite Duras dans *L'Amant*, n'hésitera pas à laisser blanches.

Dans *Le Vice-consul*, Peter Morgan entreprend de reconstituer le destin et l'itinéraire de la mendiante, du village au bord du Tonlé-Sap où elle est née jusqu'à Calcutta, où on la retrouve mendier devant les grilles de la villa des Stretter. En réalité, il s'agit moins d'une reconstruction que d'une invention si l'on considère le peu d'informations dont nous disposons. Ce processus d'invention/reconstruction du passé des autres – ou bien du sien propre – est cher à Duras et nous allons y revenir à la fin de cette partie. Annonçons simplement d'ors et déjà qu'on le retrouve dans *Hiroshima mon amour*, dans *Moderato cantabile*, et même dans *Le ravissement de Lol V. Stein*.

En 1973, Duras ressuscite Peter Morgan dans *India Song*, l'adaptation théâtrale du *Vice-consul*, sous les traits d'un « jeune attaché d'ambassade (non nommé) ». Une seule allusion à l'écriture est évoquée dans la pièce. Il s'agit d'un échange entre Anne-Marie Stretter et le jeune attaché :

« A.-M.S. : Vous écrivez, je crois ?

J.ATTACHÉ (*temps*) : J'ai cru pouvoir écrire. Avant. (*Temps.*) On vous l'a dit ?

A.-M.S. : Oui, mais je l'aurais sans doute deviné... (*Sourire dans la voix*). A la façon que vous avez de vous taire...

J.ATTACHÉ (*sourire*) : J'ai abandonné »⁷⁵¹.

Avec Peter Morgan dans *Le Vice-consul* et Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Duras enregistre la crise de la prose traditionnelle et la met en scène sans équivoque

⁷⁴⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, *op.cit.*, p. 149.

⁷⁵⁰ *Idem.*, p.73.

⁷⁵¹ Marguerite Duras, *India Song*, *op.cit.*, p. 84-85.

ni ambiguïté : contre cette écriture qui a la prétention de remplir la « mémoire abolie de la mendicante » Duras oppose le silence, point de départ d'une nouvelle écriture. L'écriture de Duras d'un roman à l'autre devient plus évocative, plus poétique, plus suggestive que narrative.

L'écriture de Duras s'appauvrit, mais cet appauvrissement volontaire est une voie de salut. Comme la mendicante du *Vice-consul* au terme de dix années de vagabondage rejoint la pauvreté totale, Duras se retrouve dépourvue de tout le trop-plein littéraire. À la fin du *Vice-consul*, Duras associe le voyage de la mendicante à l'écriture en déclarant : « elle marcherait et la phrase avec elle »⁷⁵² comme si son point de départ avait été le même que celui de la mendicante, errante le long du Tonlé Sap :

*« Il faut se perdre. [...] Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens »*⁷⁵³.

Duras se met à l'écoute de la douleur, elle se dépouille : plus de passages descriptifs, plus de passages explicatifs, mais une parole purifiée, régénérée, capable d'accueillir une multiplicité de significations. Duras détruit tout. Une seule phrase permet de rendre compte d'une réalité insoutenable. Par exemple, à propos de l'opposition entre la misère de Calcutta et le luxe de la réception à l'ambassade, Duras s'arrête un instant sur la mendicante : « elle, maigre de Calcutta pendant cette nuit grasse »⁷⁵⁴. Tout est dit. Duras entre dans un registre poétique. Une poésie éidétique où tous les mots se rapporteraient à l'essence des choses comme dans l'accumulation suivante :

*« Un jour, il y a dix ans qu'elle marche, Calcutta. Elle reste. [...] La faim, [...] le manque de parler, le bourdonnement entêtant des insectes de la forêt, le calme des clairières, bien des choses approfondissent la folie. Elle se trompe en tout, de plus en plus, jusqu'au moment où elle ne se trompe plus jamais, brusquement jamais plus puisqu'elle ne cherche plus rien »*⁷⁵⁵.

Nous arrivons ainsi à démontrer que le parcours esthétique de Marguerite Duras l'a conduit aux mêmes conclusions que Natalia Ginzburg : une poésie éidétique du monde.

⁷⁵² Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, *op.cit.*, p. 179-180.

⁷⁵³ *Idem.*, p. 9.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

Chapitre II. Le langage de la crise

1. Natalia Ginzburg

Introduction

À force d'être employés en vain, les mots du *lessico familiare* se sont appauvris ; même, ils deviennent encombrants. Certaines expressions ne sont plus comprises, voire mal comprises, ce qui entraîne des quiproquos, des disputes, des incompréhensions. Ce *lessico familiare* sémantiquement vide, autotélique, bien loin du *lessico familiare* originel, se trouve représenté dans *Caro Michele* où est mise en scène une famille au sein de laquelle couvent des non-dits et une absence de complicité évidente entre ses membres. On y mesure combien l'absence de *lessico familiare* conduit à l'éclatement familial.

L'écriture mémorielle – que nous tentons de définir dans cette partie – n'est pas, cependant, un moyen pour maintenir l'unité familiale. L'enjeu est ailleurs. L'écriture mémorielle n'a qu'un objectif : réinjecter dans le *lessico familiare*, par le choix de moyens lexicaux et stylistiques, une charge émotive capable de retrouver l'individualité des membres d'une même famille, à travers la reproduction de leur propre repertoire lexical.

1.1 Le cri de la crise

Dans *Caro Michele* tous les personnages s'échangent, par voie épistolaire ou orale, des informations nécessaires non seulement à l'évolution de l'intrigue, mais aussi à la définition des identités psychologiques de chaque personnage. En effet, c'est à travers les jugements qu'ils formulent les uns sur les autres qu'émerge un véritable *lessico familiare*. On s'aperçoit par exemple que lorsque deux personnages parlent d'un troisième, ils emploient les mêmes mots pour le décrire ; où bien qu'Adriana utilise toujours les mêmes expressions : de sa fille, Angelica, elle affirme : « è molto intelligente », de Filippo, son ex-compagnon « è strano e molto intelligente ». La permanence des mêmes expressions est la preuve d'une unité familiale, mais, selon Franco Pappalardo La Rosa, les personnages ont perdu le poids des mots et le sens de ce *lessico familiare* s'est perdu. Ces jugements lapidaires qui classent les individus dans des catégories stéréotypées, sont presque toujours les mêmes et offrent peu de

variantes : « ingenua », « stupido », « intelligente », « simpatico », « pedente », « tristissimo », « strano », « molto bella », « balordo », « antipatico », « sensibile », « futile », « cretina », « bruttissima »⁷⁵⁶, ainsi à force d'être employés, à force d'être prononcés en vain, le sens de ces mots s'est appauvri et usé. Ce *lessico* n'a plus de signification, le contenu sémantique des mots qui le composaient a disparu, il ne correspond plus à rien.

Puisque s'est perdu le code interprétatif qui permettait de comprendre le sens exact d'un mot, les destinataires ne peuvent en avoir qu'une connaissance approximative. De même pour l'émetteur qui n'emploie les mots de la tribu qu'à la seule fin de les employer, qui ne parle que pour parler. Selon Franco Pappalardo La Rosa, le locuteur :

« Avendo perduto la misura del peso delle parole, non è più capace di esprimere che il riflesso superficiale, esteriore, della propria squallida realtà, del proprio alienato-disperato mondo affettivo e sentimentale ridotto in pezzi, che un sottilissimo filo di memorie infelice non riesce più a ricucire insieme. »⁷⁵⁷

La mémoire est trop fragile pour prétendre pouvoir maintenir le sentiment d'appartenance à un noyau familial de personnages qui ne savent plus se reconnaître comme membres d'une même famille. Non seulement, dans *Caro Michele* comme dans *Lessico familiare*, ils ont cessé de se sentir unis dans un langage commun, mais le souvenir de ce langage commun est source de mal-être, ils le considèrent, en effet, comme dit Cesare Garboli « come un pacco ingombrante che ci si vergogna di portare e da cui ci si vorrebbe sbarazzare subito, senza indugio, sotterrandolo. » – « comme un encombrant paquet qu'on a honte de porter et dont on voudrait se débarrasser tout de suite, sans atermoiement, en l'enterrant. »⁷⁵⁸

De ces formules qui avaient du sens autrefois, de ce *lessico familiare* désormais en crise, les personnages ne savent que faire ; ils s'y empêtrent, s'y perdent, sont débordés par lui. D'ailleurs, dans *Caro Michele*, même les amis proches de la famille de Michele sont contaminés par ce langage vide de sens, Ada, Osvaldo, Ray, Sonia, Mara et Fabio n'ont-ils pas recours aux mêmes stéréotypes ? En fait, à cette crise du langage se substitue un langage de la crise : un langage superficiel, autotélique et sémantiquement creux qui sollicite un sens d'appartenance non plus à une famille, mais à une génération. Ainsi, une nouvelle

⁷⁵⁶ La liste est de Franco Pappalardo La Rosa.

⁷⁵⁷ Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.79. « Ayant perdu la mesure du poids des mots, il n'est plus capable d'exprimer que le reflet superficiel, extérieur, de sa propre réalité sordide, du propre monde affectif et sentimental aliéné et désespéré, réduit en morceaux, qu'un très subtil fil de mémoire malheureuse n'arrive plus à recoudre ensemble. »

⁷⁵⁸ C.Garboli, *Introduzione a Natalia Ginzburg, Caro Michele*, Mondadori, Milano 1977, p.IX.

communauté se crée dont certes la mémoire malheureuse échoue à reconstruire l'appartenance initiale au noyau familial, mais qui revendique son langage vide de sens comme gage d'unité.

Evidemment, dans un premier temps, il est possible de soutenir, comme Franco Pappalardo La Rosa, que le cercle familial de *Caro Michele* n'a jamais possédé un véritable *lessico familiare* capable de permettre à chacun de ses membres de se reconnaître « nel buio di una grotta, fra milioni di persone » – « dans l'obscurité d'une grotte, parmi des millions de personnes » ; mais alors, quel type de langage les personnages de *Caro Michele* ont-ils connu ? Selon Franco Pappalardo La Rosa, au lieu du langage complice, confidentiel et indissoluble qu'est le *lessico familiare*, la famille de Michele « ha conosciuto, invece il linguaggio dell'urlo, dell'odio, del silenzio doloroso, dell'ostentata indifferenza » – « a connu, au contraire, le langage du cri, de la haine, du silence douloureux, de l'ostentatoire indifférence »⁷⁵⁹ Il faut donc, dans un deuxième temps, remonter, à l'aide de la mémoire, dans les souvenirs d'enfance des personnages pour savoir quelles sont les conséquences de ce langage du cri de la crise familiale. Si le *lessico familiare*, qui se corrode et perd son efficacité avec le passage des générations, n'a pas d'autre issue en dehors de la littérature ; peut-être que le cri de la crise, ce langage vide de sens qui préserve une communauté après la disparition ou l'éclatement de ses membres, est-il le seuil de l'écriture mémorielle à la recherche de laquelle Natalia Ginzburg a consacré son œuvre ?

Dans, *Nos années d'hier*, après la mort d'Ippolito, ses amis et ses frères cherchent en vain d'en retrouver le « lessico » : « Ils cherchaient aussi dans leur mémoire les paroles qu'il avait dites. Mais il en avait dit si peu ! Maintenant, il semblait impossible de ne pas lui avoir parlé davantage [...] Emilio [...] s'était mis à penser à Ippolito, et, lui aussi, il cherchait dans sa mémoire les paroles que lui avait dites Ippolito »⁷⁶⁰. Cette recherche lexicale posthume est signifiante puisqu'elle se joue au dehors de la littérature. Contrairement au « lessico familiare », elle pourrait se jouer dans la vie réelle.

⁷⁵⁹ Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.80.

⁷⁶⁰ Natalia Ginzburg *Nos années d'hier*, trad. Adrienne Verdière Le Peletier, Paris, Plon, 1956, p.151, p.154. « Si cercavano anche nella memoria le parole che aveva detto. Ma aveva detto così poche parole. Adesso pareva impossibile di non avergli chiesto qualche altra parola ancora [...] Emilio [...] s'era messo a pensare sempre a Ippolito, anche lui andava cercando nella memoria le parole che Ippolito gli aveva detto. »

1.2 Absence de « lessico familiare »

Les seuls mots de son enfance dont se souvient Adriana, la sœur de Michele, sont les paroles d'une vieille chanson espagnole que son père avait l'habitude de chanter lorsqu'il peignait, et qui n'avaient pour elle, comme pour lui, absolument aucune signification. Ces mots n'avaient déjà alors qu'une seule fonction : combler le silence de la maison dans laquelle Adriana sentait « delle onde di angoscia che si propagavano » – « des vagues d'angoisse qui se propagaient ». Les paroles ne servent nullement de lien entre le père et sa fille, elles ne les rapprochent pas, au contraire elles les isolent chacun un peu plus dans leur égoïsme individuel jusqu'au jour où, rencontrant son père par hasard dans la rue, elle s'aperçoit que « non avevano gran che da dirsi essendosi sempre visti pochissimo » – « ils n'avaient par grand-chose à se dire ne s'étant vus que très peu ». Il apparaît que les membres de cette famille n'ont rien de commun, pas même le langage. Par exemple, les sœurs jumelles bien qu'habitant encore chez leur mère ne lui prêtent pas attention et cette dernière s'en plaint :

*« Scappano via tutto il giorno. Vanno a scuola con i loro motorini e mangiano in una pizzeria in centro. Fanno i compiti da un'amica e tornano che è buio ».*⁷⁶¹

De la même façon, Adriana confie à son fils l'impossibilité d'échanger quelques paroles avec son ex-mari qui n'était pas bavard et qui interrompait toute forme de discours. En somme, dans la dernière lettre qu'Adriana envoie à son fils Michele, elle attribue leur manque de complicité, de confidentialité, et d'appartenance à la futilité, à l'inutilité et à l'insignifiance des paroles qu'ils se sont échangés au cours de leur vie :

*« La felicità era per me protestare e per te frugare nei miei armadi. Ma devo dire che abbiamo perduto quel giorno un tempo molto prezioso. Avremmo potuto metterci seduti e interrogarci vicendevolmente su cose essenziali. Saremmo stati probabilmente meno felici, anzi saremmo stati infelicissimi. Però io adesso mi ricorderei quel giorno non come un vago giorno felice ma come un giorno veritiero e essenziale per me e per te, destinato a illuminare la tua e la mia persona, che sempre si sono scambiate parole di natura deteriore, non mai parole chiare e necessarie ma invece parole grigie, bonarie, fluttuanti e inutili. »*⁷⁶²

⁷⁶¹ « Elles s'enfuient toute la journée. Elles vont à l'école avec leurs mobylettes et elles mangent dans une pizzeria au centre ville. Elles font leurs devoirs chez une amie et rentrent quand il fait noir. »

⁷⁶² « Le bonheur était pour moi protester et pour toi fouiller dans mes armoires. Mais je dois dire que nous avons perdu ce jour-là un temps très précieux. Nous aurions pu nous asseoir et nous interroger réciproquement sur les choses essentielles. Probablement nous aurions pu être moins heureux, et même très malheureux. Mais maintenant je me rappellerais de ce jour non comme d'un vague jour heureux, mais comme

Adriana regrette l'absence d'un véritable *lessico familiare* entre son fils et elle ; elle n'ignore pas le caractère superficiel des rapports qu'elle entretient, d'une part avec sa fille Angelica : « In conclusione, io di Angelica so ben poco » – « en conclusion, moi, d'Angelica, je ne sais que bien peu de choses », d'autre part, avec son fils Michel auquel elle écrit : « Penso certe volte quanto superficialmente tu mi giudici e io ti giudico. Io ti trovo balordo, ma non lo so se veramente sei balordo o invece oscuramente savio » – « Pafais, je pense à combien superficiellement tu me juges et je te juge. Moi, je te trouve crétin, mais je ne sais pas si tu es vraiment crétin ou si tu es obscurément sage. »

Le langage creux qui unit la génération des fils autour d'une contestation sans répit des stéréotypes des parents est pensé par la mère comme ce qui met en crise son rapport avec son fils. En somme, les mots ne disent rien. Peut-être les personnages ont-ils besoin qu'ils ne disent rien ? Pourquoi Angelica, alors qu'elle affirme avoir la preuve que Michele fait partie d'un groupe terroriste, ne dit-elle rien aux autres membres de la famille ? Mieux, pourquoi supprime-t-elle de sa mémoire cette cuisante vérité ? Peut-être répond-elle à l'invective de son frère qui l'invite à ne pas faire d'hypothèse sur sa vie et sur ses choix :

*« Non fare nessuna ipotesi su di me. Ogni tua ipotesi sarebbe comunque sabagliata, perché ti mancano alcuni elementi essenziali ».*⁷⁶³

Quels sont les éléments essentiels qui font défaut à Angelica pour connaître la vérité de son frère ? Le lecteur en sait plus que les personnages dans ce cas, et il est facile de répondre : Angelica ignore l'homosexualité de son frère, l'échec de son mariage, son mal-être existentiel, etc. En réalité, dans cette famille couvent de nombreux non-dits. De même qu'Angelica tait l'activité terroriste de son frère, Viola, leur sœur, ne révèle à personne l'homosexualité de Michele. Franco Pappalardo La Rosa explique de la façon suivante pourquoi les personnages choisissent le silence :

« Forse per sfuggire all'imbarazzo, o alla vergogna, o al dolore di dover ammettere, e di "comunicare", ad altri, la verità di sé ; forse per evitarsi la sofferenza di conoscere, e di ammettere di

d'un jour vrai et essentiel pour moi et pour toi, destiné à éclairer ma personne et la tienne, qui se sont toujours échangées des mots de nature dégradée, jamais des mots clairs et nécessaires mais au contraire des mots gris, bienveillants, fluctuants et inutiles. »

⁷⁶³ « Ne fais aucune hypothèse sur moi. Chacunes de tes hypothèses seraient de toute façon erronées, parce qu'il te manque certains éléments essentiels. »

*conoscere, la verità (e, di conseguenza, di entrare in contatto con l'imbarazzo, con la vergogna, con il dolore) altrui. »*⁷⁶⁴

Les personnages nourrissent des doutes quant à la vérité d'autrui, ils formulent des jugements, exposent leurs opinions, mais lorsque les vérités abordées sont trop pénibles, trop douloureuses, ils ont recours aux figures d'atténuation comme les litotes, les allusions ou les questions rhétoriques. Par exemple, Adriana écrit à son fils : « Gli ho chiesto se tu per caso non avevi avvicinato gruppuscoli pericolosi [...]. Lui ha detto che non sapeva con chi ti mescolvai negli ultimi tempi » – « Je lui ai demandé si, par hasard, tu n'avais pas approché des groupuscules dangereux [...]. Il a répondu qu'il ne savait pas qui tu fréquentais ces derniers temps ». Les pressentiments d'Adriana aimeraient trouver une sorte de confirmation de la part de Michele, mais dans le même temps, puisque Adriana n'ose pas formuler sa question de façon plus directe, il est évident qu'elle n'aura pas de réponse. Même chose, lorsque Angelica évoque la présumée homosexualité d'Osvaldo, il s'agit en fait d'un mode détourné pour demander à son frère s'il est homosexuel : « Ho l'idea che [Osvaldo] sia oscuramente e inconsciamente innamorato di te. Non so come pensi tu, ma io credo così » – « J'ai dans l'idée qu'il [Osvaldo] est obscurément et inconsciemment amoureux de toi. Je ne sais pas ce que tu en penses, mais je crois que c'est ainsi ». Les mots ne transmettent absolument rien des personnages. Aucun mot ne peut venir en aide, protéger, ni sauver personne. Michele meurt, poignardé dans une manifestation étudiante à Bruges, en ayant conscience de la vacuité des mots. De la même façon, Viola évoque la pauvreté des dernières phrases qu'elle échangea avec son frère :

*« Usciva da quella rosticceria di Largo Argentina. Mi ha detto "Salve" e se n'è andato subito. Gli ho chiesto cos'aveva comperato. Ha detto "un pollo arrosto". Sono queste le ultime parole che mi ha detto. Che povere parole. L'ho visto andare via con la sua sacca di carta. Un estraneo. »*⁷⁶⁵

Ainsi, l'inanité des mots conduit à l'éclatement familial, et rend étrangers les membres d'une même tribu. Pourtant, nous avons vu que le *lessico familiare* offrait une possibilité de

⁷⁶⁴ Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell'inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, op.cit., p.82. « Peut-être pour fuir de l'embarras, ou de la honte, ou de la douleur de devoir admettre, et de "communiquer", aux autres, la vérité de soi-même; peut-être pour éviter la souffrance de connaître, et d'admettre de connaître, la vérité (et, en conséquence, de rentrer en contact avec l'embarras, avec la honte, avec la douleur) d'autrui.»

⁷⁶⁵ « Il sortait de ce traiteur de Largo Argentina. Il m'a dit "Bonjour" et il s'en est allé tout de suite. J'ai lui demandé qu'est-ce qu'il avait acheté. Il a dit "un poulet rôti". Ce sont les dernières paroles qu'il m'a dit. Quelles pauvres paroles. Je l'ai vu s'en aller avec sa sacoche en papier. Un étranger. »

survie, du moins dans le souvenir, à la tribu dont les souvenirs se fondaient dans les mots ; il est donc temps d'observer comment les mots sont porteurs de mémoire.

1.2.1 La fonction résiduelle des mots et la mémoire muette

Une famille, c'est un réseau de paroles prononcées, entendues, dites et redites ; c'est une série d'échos de phrases gardées et restituées par la mémoire des souvenirs communs. Ainsi à distance de tant années, des phrases que l'on croyait disparues à jamais resurgissent, ramenant, dans un temps et un lieu différents, et dans d'autres conditions, des souvenirs enfouis. Mais ces phrases, tirées du *lessico familiare*, reviennent à la mémoire, comme dit Franco Pappalardo La Rosa, « disinnescate della loro carica di emozioni, di sentimenti, di passioni, di risentimenti, di speranze, di rabbie o di sogni, con cui furono pronunciate o udite. »⁷⁶⁶ Le *lessico familiare* échoue à restituer la vie, les sentiments, les souffrances et les rires qu'il avait enregistrés, il ne sauve du silence de l'oubli que l'écorce des phrases vide de sens, qu'un cri. De nombreux personnages secondaires n'apparaissent que le temps d'une réplique qui permet d'en saisir l'individualité. Un simple tic de langage ou la récurrence d'une même expression permet au lecteur de saisir la voix de tel ou tel personnage de sorte qu'en lisant le roman de Natalia Ginzburg, « sembra di sfogliare un album di famiglia, che tramanda ai posteri non rappresentazioni fotografiche, ma la viva parola dei protagonisti di un'epoca ».⁷⁶⁷

1.2.2 Registres individuels

Le discours direct permet d'identifier les expressions linguistiques de chaque personnage ; aussi le véritable héros du roman n'est-il réductible ni à un portrait minutieux, ni à telle ou telle action significative, mais se trouve incarné dans la figure de ce que Bakhtine appelle « l'homme parlant », c'est-à-dire que le personnage n'existe que par l'usage particulier et personnel qu'il fait de la langue, n'existe qu'à travers le tic langagier dont il est affecté. Ainsi, à côté du « je » narrant apparaît une série de registres individuels qui représentent la personnalité du personnage dont il est question et en reflète le caractère. De

⁷⁶⁶ *Idem.*, p.84. « désamorçées de leur charge d'émotions, de sentiments, de passions, de ressentiments, d'espérances, de colères ou de rêves avec laquelle elles furent prononcées ou entendues. »

⁷⁶⁷ Valeria Barani, in *Il "latino" polifonico, op.cit.*, p.150. « il semble qu'on feuillette un album de famille qui transmet aux descendants non pas de simples représentations photographiques, mais la parole vive des personnages d'une époque. »

plus, il arrive, bien que de façon contenue, que Natalia Ginzburg précise le *modus dicendi* de tel ou tel personnage en en décrivant la gestualité ou la façon de prononcer certains mots. Valeria Barani, dans son article intitulé *Il « latino » polifonico della famiglia Levi nel « Lessico familiare » di Natalia Ginzburg*, convoque deux exemples pertinents de gestualité concernant Natalina, la dame de service de la famille Levi, toujours très animée et dont la façon de parler et le ton sont très enflammés. Il est intéressant de noter la récurrence de l'adjectif « concitato » – « surexité » que la narratrice emploie pour désigner les deux comportements, car les adjectifs non-classifiants ont la particularité, du point de vue du fonctionnement logique de l'adjectif, de traduire la position de l'énonciateur qui exprime son affectivité :

« - se faccio poco lui mi sgrida, faccio di più lui mi sgrida, ieri lui mi aveva detto che veniva anche la Tersilia, - Diceva la Natalina muovendo le grosse labbra e gesticolando concitata. »

[...]

« - Pensare che mi piaceva tanto esser giovane ! Oggi mi sembra di aver quarant'anni ! – diceva [la madre] alla Natalina sulla porta. – Lui ne ha altro che quaranta, lui ne ha quasi sessanta perché ne ha sei più di me, - diceva la Natalina agitando la scopa minacciosamente, perché usava parlare sempre in tono concitato, e con espressione minacciosa. »⁷⁶⁸

Dans *Lessico familiare*, le commentaire commente l'action verbale des personnages, il la décrit au moment même où telle phrase est prononcée, ou telle expression est répétée. Le répertoire lexical de chaque personnage est reconstruit avec soins en vertu de sa fonction identifiante. Ainsi, la grand-mère de la narratrice est représentée comme un personnage répétant toujours la même lamentation « È la strada di ieri » ou encore :

« - Ho una tosse che mi strozzo, - diceva dopo un poco a mio padre, che sempre tirava avanti e non si voltava ; - Ho una tosse che mi strozzo, - ripeteva portandosi le mani alla gola : usava sempre ripetere le stesse cose due o tre volte. »⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.1040-1041. « Penser qu'il me plaisait tant d'être jeune. Aujourd'hui il me semble d'avoir quarante ans ! - disait [ma mère] à Natalina près de la porte. – Lui, il a bien plus que quarante ans, il en a presque soixante parce qu'il a six ans de plus que moi, disait Natalina en remuant le balais de façon menaçante, parce qu'elle avait l'habitude de parler toujours avec un ton surexcité, et avec une expression menaçante.»

⁷⁶⁹ *Idem.*, p. 9. « J'ai une toux à m'étouffer, disait-elle peu de temps après à mon père, qui allait toujours tout droit et qui ne se tournait pas; J'ai une toux à m'étouffer, répétait-elle en se portant les mains à la gorge; elle avait l'habitude de répéter les mêmes choses deux ou trois fois.»

Le rôle de la mère dans la circulation de la parole est de premier ordre, car c'est à ses récits que l'on doit la multitude de phrases, d'expressions et de bons mots que la narratrice retranscrit à présent en les intégrant au récit de sa famille :

« [mia madre] aveva visto un giorno, camminando per strada, a Milano, quand'era piccola, un signore impettito, immobile davanti a una vetrina di parrucchiere, che fissava una testa di bambola e diceva tra sé : - Bella, bella, bella. Troppo lunga de col.

Molti dei suoi ricordi erano così : semplici frasi che aveva sentito. Un giorno, con le sue compagne di collegio e con le maestre, era fuori a passeggio. D'un tratto una delle bambine s'era staccata dalla fila, correndo ad abbracciare un cane che passava ; lo abbracciava, e diceva : - L'è le, l'è le, l'è la sorella della mia cagna ! »⁷⁷⁰

Les particularités phonétiques des personnages sont reproduites grâce au discours direct d'une part et d'autre part, grâce à des modifications graphiques mimétiques qui soulignent la prononciation dont la narratrice entend se moquer avec bonhomie. Par exemple, dans la citation suivante, la narratrice remplace par la lettre v, la lettre r, pour restituer le défaut de prononciation de Marisa :

« [Marisa] Si faceva anche dei pull-over. - Mi favò un bel pull-ovev, - diceva con la sua pronuncia blesa, e aveva gran varietà di questi "bei pull-ovev" col collo alto e rivoltato, che portava sotto al paltò di cammello. »⁷⁷¹

L'aspect expressif, c'est-à-dire l'intonation rendue par les guillemets ou la prononciation rendue par des modifications graphiques, est un moment fondamental de l'énonciation, car il souligne le rapport émotif de l'énonciateur par rapport à l'objet de son énonciation. Or, comme dit Bakhtine, ce rapport émotif se traduit, d'un point de vue littéraire, en terme de choix des moyens lexicaux et stylistiques de l'énonciation qui reflète l'individualité de chaque personnage parlant.

⁷⁷⁰ Ibid., p.17. « [ma mère] avait vu un jour, en marchant dans la rue, à Milan, quand elle était petite, un monsieur qui bombait le torse, immobile en face de la vitrine d'un coiffeur, qui fixait une tête de poupée et qui se disait à soi-même: belle, belle, belle. Le cou un peu trop long.

Beaucoup de ses souvenirs étaient comme ça: de simples phrases qu'elle avait entendues. Un jour, avec ses compagnes du collège et avec les maîtresses, elle se promenait dehors. Tout à coup une des enfants s'était détachée de la queue, en courant embrasser un chien qui passait; elle l'embrassait et disait: c'est, c'est, c'est la sœur de ma chienne! »

⁷⁷¹ Ibid., p.1035. « [Marisa] se faisait aussi des pull-over. - Je vais me vaire un beau pull-ofev, disait-elle avec sa prononciation blèse, et elle avait une grande variété de ses "beaux pull-ofev" avec le col haut et retourné, qu'elle portait sous le manteau de chameau. »

En passant d'un personnage à l'autre, d'un idiolecte à l'autre, le *lessico familiare* se charge d'émotion. Valeria Barani y voit une confirmation de la théorie de Bakhtine selon laquelle :

« ogni parola esiste per il parlante sotto tre aspetti : come parola neutra della lingua e non appartenente a nessuno, come parola altrui, che appartiene agli altri, piena di echi di altri enunciazioni e, infine, come parola mia, poiché, in quanto ho a che fare con essa in una determinata situazione, con una determinata intenzione di discorso, essa è già compenetrata della mia espressività. »⁷⁷²

1.2.3 Identités perdues

Les mots ont donc une fonction résiduelle. En effet, ils capturent le passé et le transmettent aux générations futures. Mais lorsque se perd la voix qui les a prononcés, la situation responsable de l'émergence de ces phrases, alors les mots ne reviennent que de façon lointaine et confuse et ils ne réussissent guère qu'à recréer une atmosphère d'autrefois, des sensations passées, les tensions familiales, les tristesses et les joies d'antan. La mémoire est muette, car dépourvue de voix. Mortes les personnes ayant prononcées les mots censés les préserver du passage des années, toutes les phrases manquent de résonance. Exception à la règle : le seul souvenir sonore propre à chacun des membres de la famille, c'est la chanson espagnole que chantait le père lorsqu'il peignait. Mais en réalité, les paroles de cette chanson populaire n'avaient vraisemblablement pour le père aucune signification. Il chantait pour se divertir. Les personnages ne peuvent donc pas s'accrocher aux paroles de cette chanson pour se souvenir du père ; pas même Adriana, son ex-femme, qui demande pourtant à son amant de transcrire les paroles de la chanson afin de l'aider à se souvenir d'un moment de bonheur passé avec son fils :

« Tu gli hai comperato un cappello verde con la coda di camoscio. Era felice. Se l'è cacciato a sghimbescio sui riccioli. Sarà stato viziato ma poteva essere felice con una cosa da niente. Nella macchina, s'è messo a cantare. Era una canzone che cantava sempre suo padre. Mi irritava di solito perché mi ricordava suo padre. Con il quale in quel periodo avevo acrimonie. Ma quel giorno ero contenta e tutte le mie acrimonie mi sembravano leggere, dolci, respirabili. La canzone diceva : "Non avemo ni canones – ni tanks ni aviones – oi Carmelà". Anche tu sapevi quella canzone e l'hai

⁷⁷² Mikhaïl Bakhtin, *Il problema dei generi del discorso* in *L'autore e l'eroe*, op.cit., p.277. «Chaque parole existe pour le parlant sous trois aspects: comme parole neutre de la langue et qui n'appartient à personne, comme parole d'autrui, qui appartient aux autres, pleine d'échos d'autres énonciations et, enfin, comme parole à moi, parce que, du fait que je me confronte avec elle dans une situation déterminée, avec une intention de discours déterminée, elle fait déjà partie de mon expressivité.»

continuata : “El terror de los fascistas – rumba – larumba – la rumba – là”. Ti sembrerò stupida, ma ti ho scritto questa lettera per ringraziarti di aver cantato quel giorno con Michele [...]. Vorrei anche pregarti di un favore, se sai tutte le parole di questa canzone trascrivimele e mandamele per posta. Ti sembrerà strano, ma ci si attacca a desideri minimi e strani quando in verità non si desidera niente. »⁷⁷³

Les mots du père ne rappellent pas le père, mais son fils Michele. Ils sont vides de sens et leur fonction résiduelle est corrompue. C’est ici un basculement majeur dans la trajectoire artistique de Natalia Ginzburg qui reproduit à l’échelle de son œuvre, le phénomène qu’elle illustre déjà de façon interne dans *Lessico familiare* selon lequel l’on passe insensiblement d’une mémoire sonore à une mémoire muette, et où, pour le dire avec Franco Pappalardo La Rosa, « le “strutture della malinconia”, riconosciute, dai racconti dell’esordio a *Lessico familiare*, portanti, sul piano psicologico, l’unitarietà dell’opera ginzburghiana⁷⁷⁴, si sono qui trasformate, dunque, in “strutture della disperazione”. » – « les “structures de la mélancolie”, depuis les récits du début à *Lessico familiare*, reconnues comme portant, d’un point de vue psychologique, l’unité de l’œuvre de Natalia Ginzburg, se sont donc transformées, en “structures du désespoir”. »⁷⁷⁵

De la mélancolie au désespoir, de la mémoire sonore à la mémoire muette, c’est tout le concept de la famille considérée comme un miroir permettant de contempler et d’interpréter le monde qui devient caduque. L’écriture mémorielle qui se manifeste dans cette prose épurée de Natalia Ginzburg n’appelle plus nécessairement l’unité familiale au secours d’un certain réalisme, mais au contraire, elle a de plus en plus recours à l’invention, comme en témoigne, dans *Caro Michele*, le savant mélange de prose narrative à la troisième personne d’une part et l’écriture épistolaire d’autre part. De plus, le silence entre une lettre et l’autre est un élément stylistique essentiel qui manifeste, de façon éloquente, le désespoir, non seulement des personnages, mais aussi de l’écriture elle-même. Un roman non écrit pèse sur le texte de

⁷⁷³ « Tu lui as acheté un chapeau vert avec la queue de chamois. Il était heureux. Il se l’est fourré de travers sur les boucles. Il était peut-être gâté mais il pouvait être heureux avec une chose de rien. Dans la voiture, il s’est mis à chanter. C’était une chanson que son père chantait toujours. Il m’agaçait d’habitude parce qu’il me rappelait son père, contre lequel dans cette période j’avais des rancœurs. Mais ce jour-là j’étais contente et toutes mes rancœurs me semblaient légères, douces, respirables. La chanson disait: "Non avemo ni canones – ni tanks ni aviones – oi Carmelà". Tu aussi tu connaissais cette chanson et tu l’as continuée: ""El terror de los fascistas – rumba – larumba – la rumba – là”. Je te semblerai stupide, mais je t’ai écrit cette lettre pour te remercier d’avoir chanté ce jour-là avec Michele [...]. Je vaudrais aussi te prier de me rendre service, si tu connais toutes les paroles de cette chanson recopie-les et envoie-les moi par courrier. Ça te semblera étrange, mais on s’attache à de minimes et étranges désirs quand en vérité on ne désire rien. »

⁷⁷⁴ Cf. G. Tesio, *Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *Gli eredi di Verga*, Comune di Randazzo, 1984, p.135.

⁷⁷⁵ Franco Pappalardo La Rosa, *Caro Michele o dell’inutilità delle parole*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.85.

Natalia Ginzburg qui apparaît alors comme une tentative vaine de repousser l'impuissance, la solitude et la vacuité des choses. Si la prose narrative à la troisième personne donne des détails précis, des noms de personnes, de lieux, d'événements sans intérêt, les propos des personnages, que l'on retrouve tels quels dans l'échange épistolaire, soulignent leur désordre psychologique et moral. Au chaos de leur réalité – rendu par les périodes courtes, la parataxe, le monotonie du rythme – s'oppose un monde futile et insignifiant certes, mais fait de certitudes, authentique et rassurant parce qu'on y retrouve des éléments du réel :

« Il paese era a due chilometri. La città era a quindici chilometri. Essa abitava da dieci giorni in quella casa. Infilò una vestaglia di velo color tabacco. Cacciò i piedi lunghi e magri in un paio di pantofole color tabacco, slabbrate, con un bordo di pelo bianco molto frusto e sudicio. Scese in cucine e si fece una tazza di orzo Bimbo, e ci inzuppò diversi biscotti. »⁷⁷⁶

La contemporanéité de la prose épistolaire et de la prose narrative à la troisième personne contribue encore un peu plus à brouiller les frontières entre les genres, ce qui participe d'un certain abandon, de la part de Natalia Ginzburg, au désordre et à l'irresponsabilité. Cependant, selon Cesare Garboli, il ne faut pas interpréter cet abandon comme « una crisi di pessimismo »⁷⁷⁷, mais comme un retour de créativité de l'auteur après le travail de mémoire de *Lessico familiare* ; Natalia Ginzburg éprouverait, en effet, « il senso dell'attualità, il bisogno di interrogarsi e di rinnovarsi [...] » – « le sens de l'actualité, le besoin de s'interroger et de se renouveler »

2. Marguerite Duras

Introduction

« Peut-être ne sommes-nous en désaccord que sur ce que nous avons décidé de faire ou de ne pas faire de notre temps ».⁷⁷⁸ Cette réflexion du jeune camelot, protagoniste de la nouvelle *Le square*, est extrêmement pertinente parce qu'elle met le doigt sur un point de

⁷⁷⁶ « Le village était à deux kilomètres. La ville était à quinze kilomètres. Elle habitait depuis dix jours dans cette maison. Elle enfila une robe de chambre couleur tabac. Elle fourra ses pieds longs et minces dans une paire de pantoufles couleur tabac, lacérées, avec un bord en poil blanc très usé et sale. Elle descendit dans la cuisine et elle se prépara une tasse d'orge Bimbo, et elle y trempa plusieurs biscuits. »

⁷⁷⁷ Cesare Garboli, *Introduzione*, *op.cit.* « une crise de pessimisme »

⁷⁷⁸ Marguerite Duras, *Le square*, *op.cit.*, p.41.

tension dans les couples, une source de séparation même : les différentes attitudes possibles à l'égard du temps. Ce qu'il reproche à la jeune fille, c'est de ne plus vivre que dans l'attente de la venue d'un homme, d'un sauveur, qui, en l'épousant, l'arrachera de sa condition. Nous avons vu que c'est également le rêve de Delia dans *La strada che va in città* de Natalia Ginzburg. Ce messianisme religieux, le camelot le conteste en tant qu'il sacrifie le présent à l'avenir ; d'ailleurs la jeune fille affirme : « Pour moi, aujourd'hui ce n'est rien, un désert ». ⁷⁷⁹

Le jeune homme, au contraire, s'interdit de penser à l'avenir. ⁷⁸⁰ Il ne veut vivre que dans le présent, c'est du reste pour cela qu'il aime son métier. Cependant, ne sacrifie-t-il pas son présent à son passé, tout pénétré qu'il est par le souvenir des moments inoubliables connus jadis à l'étranger ? En fait, Marguerite Duras entend dénoncer et la jeune fille et le jeune homme parce que si la première est victime de l'aliénation de l'usage du temps que Bataille appelle « projet » ; le second souffre lui de ce que Bataille nomme la « nostalgie ».

Il est ainsi possible d'établir un parallèle avec certaines œuvres de Beckett, et en particulier *En attendant Godot*, qui repose sur la même attente de la venue d'un sauveur et sur l'apparente banalité des propos qui attestent en réalité d'une certaine image de la condition humaine.

2.1 Entre réminiscence et oubli : *Hiroshima mon amour*

Hiroshima mon amour met en scène une double résurrection du passé : d'une part, il s'agit d'évoquer la catastrophe historique, à travers ce film dans lequel la jeune héroïne joue le rôle d'une infirmière ; d'autre part, il s'agit de donner à voir le passé personnel de cette jeune française, à travers les réminiscences qui s'imposent à elle. Ainsi le film – le scénario de Duras, pour s'en tenir à un objet d'étude littéraire – juxtapose deux aventures différentes et apparemment sans lien, mais dans une même intention : faire ressurgir de façon proustienne le passé, et par conséquent, quelque part, le revivre. Mais, essayons de distinguer un certain nombre de choses. Tout d'abord, il faut dire que tout ce qui relève de la catastrophe d'Hiroshima, tout ce qui évoque les efforts accomplis pour en perpétuer le souvenir – donc l'histoire du film en faveur de la paix que la jeune française vient tourner – tout ce qui dénonce les massacres de la guerre atomique, et qui est en quelque sorte l'objet de la commande scénaristique faite à Duras par Alain Resnais, tout cela est d'un ordre secondaire.

⁷⁷⁹ Marguerite Duras, *Le square*, op.cit., p.48

⁷⁸⁰ *Idem.*, p.25, 39-40, 129-130

Hiroshima – dont Marguerite Duras reconnaît dans *Les yeux verts*⁷⁸¹ que le choix du thème atomique ne fut pas de son fait – procède comme une toile de fond pour l’histoire d’amour principale entre la jeune actrice française et l’architecte japonais. En effet, c’est cette histoire d’amour romanesque, essentiellement physique, qui est au premier plan. Le récit commence d’ailleurs au cours de la nuit dans la chambre d’hôtel de l’actrice française pendant que celle-ci est en train de faire l’amour avec l’architecte japonais rencontré la veille au soir. Leur histoire va durer trois jours, jusqu’à ce que la jeune femme, qui doit rentrer en France, décide de quitter son amant et lui déclare : « Je t’oublierai. Je t’oublie déjà ! Regarde, comme je t’oublie ! Regarde-moi ». ⁷⁸²

Par la suite, c’est dans la deuxième partie, qui nous montre les deux amants à leur réveil, que va surgir du passé de l’héroïne une seconde histoire – la sienne – qui s’impose à elle de façon irréprouvable et qui entre en collision avec son histoire présente : il s’agit d’un épisode de sa jeunesse qui s’est passée à Nevers vers la fin de la guerre et de l’Occupation : fille de pharmacien, elle fut amenée un jour à faire un pansement à un soldat allemand qui venait de se blesser à la main. Au bout de six mois, ils deviennent amants. A l’approche de la Libération, le soldat lui proposa de l’emmener avec lui en Allemagne. Il lui donna rendez-vous sur les bords de la Loire, mais lorsqu’elle arriva, elle ne trouva que son cadavre : un tireur isolé l’avait abattu. Hébétée, elle resta près de lui toute la nuit. Le lendemain, jour de la libération de la ville, elle fut tondu et livrée en pâture à l’opprobre publique, accusée d’avoir eu des rapports avec l’Occupant. Ses parents décidèrent de l’enfermer dans la cave de l’immeuble jusqu’à ce que ses cheveux repoussent assez. Une fois que ses cheveux eurent suffisamment repoussé, elle quitta Nevers pour Paris où elle arriva la veille de l’annonce du bombardement d’Hiroshima.

Comment procède la réminiscence ? Quelles sont les « madeleines de Proust » qui président à l’émergence du souvenir ? Jean Pierrot propose trois explications : la première est liée à une simple coïncidence de date, « l’arrivée de l’héroïne à Paris, à l’issue du drame de Nevers, a coïncidé avec l’annonce, le 6 août 1945, de l’explosion atomique d’Hiroshima » ⁷⁸³ Le fait de se retrouver à Hiroshima appellerait le souvenir de Nevers. Deuxième explication donnée par Jean Pierrot, il y aurait entre Hiroshima et Nevers, « une certaine parenté topographique [...] du fait de la présence d’un fleuve : parenté entre la Loire, déjà assez large

⁷⁸¹ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, *op.cit.*, p.23

⁷⁸² Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *op.cit.*, p.124

⁷⁸³ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.105

à Nevers, avec son « cours irrégulier et ses bancs de sables »⁷⁸⁴ [...] et ce fleuve qui à Hiroshima débouche dans le Pacifique ».⁷⁸⁵ Enfin, il y aurait, étant donné que pendant la guerre le Japon et l'Allemagne étaient les deux principaux ennemis des Alliés, une sorte de glissement entre le soldat allemand d'autrefois et le japonais d'aujourd'hui, rendu d'autant plus facile, selon Jean Pierrot, par le fait que Marguerite Duras prit soin de préciser dans l'une de ses annexes qu'elle voulait un acteur japonais de « type occidental », afin que la différence ethnique ne soit que secondaire : « si le spectateur n'oublie jamais qu'il s'agit d'un Japonais et d'une Française, la portée profonde du film n'existe plus. »⁷⁸⁶

Ainsi, le thème central du livre et du film est donc profondément proustien. Il s'agit d'enregistrer l'émergence du souvenir dans un contexte précis, d'observer la lutte à l'œuvre entre la réminiscence et l'oubli dans le cadre d'une tragédie historique collective.

Nous avons observé chez Natalia Ginzburg que le « lessico familiare » fonctionnait à la manière d'un talisman proustien, et qu'il réussissait, à la faveur d'une coïncidence accidentelle manifestée par l'émergence d'une phrase issue du quotidien familial, à faire revivre un événement passé, une complicité de la vie domestique d'autrefois. Chez Marguerite Duras, et dans *Hiroshima mon amour* en particulier, deux types de souvenirs s'opposent. Il y a, d'abord, le souvenir spontanée, involontaire, et puis le souvenir construit artificiellement, créé rétrospectivement par la mémoire volontaire et qui s'appuie sur les documents historiques. Il s'agit de ces souvenirs « didactiques » que sont censés stimuler les reconstitutions de la catastrophe atomique. D'ailleurs, l'actrice fait allusion à ce type de souvenirs :

« Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. »⁷⁸⁷

La thèse de Marguerite Duras est qu'il est impossible de maintenir le souvenir du moindre événement, et encore moins d'un événement aussi tragique qu'Hiroshima, à l'aide de documents. Ainsi l'ensemble des documents rassemblés au musée de la ville échoue à faire revivre dans la conscience collective l'ampleur de la catastrophe, même en étant sur place, car la vie a repris son cours normal, et rien ne subsiste plus du drame, d'où la fameuse réplique du

⁷⁸⁴ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *op.cit.*, p.88

⁷⁸⁵ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.105

⁷⁸⁶ Marguerite Duras, *Portrait du japonais*, in *Hiroshima mon amour*, *op.cit.*, p.151-153

⁷⁸⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *op.cit.*, p.25

Japonais, à la Française qui affirme avoir contemplé le musée consacré à la catastrophe : « Tu n'as rien vu, rien, à Hiroshima. »⁷⁸⁸

Lorsque Marguerite Duras déclare à propos de son œuvre : « J'ai livré le premier texte qui témoigne d'une impossibilité d'écrire sur Hiroshima »⁷⁸⁹, non seulement elle reconnaît l'impossibilité presque morale d'écrire sur une catastrophe sans précédent dans l'histoire de l'humanité ; impossibilité du reste liée sans doute au caractère indicible, exceptionnel et bouleversant de l'événement – qu'on se souvienne au passage du mot d'Adorno à l'endroit d'Auschwitz – mais surtout elle postule l'impuissance fondamentale de la mémoire humaine lorsqu'elle se veut volontaire, qui dans sa tentative de préserver le passé – pour le sauver de l'oubli en quelque sorte – le dénature et contribue, par conséquent, à sa destruction. Comme l'affirme Jean Pierrot :

*« Loin de s'opposer à l'oubli, selon la vision habituelle des choses, la mémoire est [...] la servante de l'oubli, ce à travers quoi se manifeste déjà son travail irrémédiable ».*⁷⁹⁰

La mémoire d'Hiroshima est donc défaillante et l'effort de reconstruction historique échoue. Pourtant nous avons vu, comme l'affirme Marguerite Duras dans *Les parleuses*, que : « l'histoire d'Hiroshima double celle de Nevers »⁷⁹¹, qu'il y a une coïncidence entre le présent de l'héroïne et son passé. En effet, les souvenirs de l'héroïne reviennent fortuitement à sa mémoire à l'occasion d'un rapprochement qu'elle établit, de façon accidentelle, au matin de sa nuit d'amour avec le Japonais, entre la vision de ce dernier encore endormi, étendu les bras en croix sur le lit et la vision du cadavre de son amant de Nevers, étendu, mort, sur le quai de la Loire. Ce passé est restitué à l'héroïne par ce que Proust appelle « la mémoire involontaire ». Et d'ailleurs, ce passé n'est pas seulement évoqué par l'héroïne, il est véritablement revécu. Dans le film de Resnais ce procédé est illustré par un *flashback* qui transporte le spectateur d'Hiroshima à Nevers. Dans le texte de Duras, on voit l'héroïne et le japonais rejouer ce passé. L'héroïne, qui d'ailleurs est actrice de profession, rejoue son propre rôle et son amant celui du soldat allemand, d'où le caractère troublant de certains dialogues :

« Lui. Quand tu es dans la cave, je suis mort ?

Elle. Tu es mort... et... [...] je t'appelle doucement.

Lui. Mais je suis mort.

⁷⁸⁸ *Idem.*, p.24

⁷⁸⁹ Marguerite Duras, *Marguerite Duras à Montréal*, Monteéal, Spirale édition, 1984, p.26

⁷⁹⁰ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.106

⁷⁹¹ Marguerite Duras, *Les parleuses*, *op.cit.*, p.83

*Elle. Je t'appelle quand même. Même mort.»*⁷⁹²

Il s'agit donc, pour l'héroïne, de revivre son passé. Et bien plus : de revivre ses passés, puisque lorsqu'elle se souvient de son enfermement dans la cave, elle se souvient du souvenir qu'elle eut alors de son amant gisant encore sur les bords de la Loire, mort. Ainsi, le souvenir se creuse indéfiniment :

*« Elle. Oui c'est long. On m'a dit que ç'avait été très long. A six heures du soir, la cathédrale Saint-Etienne sonne, été comme hiver. Un jour, il est vrai, je l'entends. Je me souviens l'avoir entendue avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur. Je commence à voir. Je me souviens avoir déjà vu – avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur. Je me souviens. Je vois l'encre. Je vois le jour. Je vois ma vie. Ta mort. Ma vie qui continue. Ta mort qui continue. Et l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la chambre. Et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la cave. Vers six heures et demie. L'hiver est terminé. »*⁷⁹³

Il faut cependant constater que si, effectivement, pour le dire avec Jean Pierrot, « Marguerite Duras oppose à l'inefficacité et à la trahison de l'exercice de la mémoire volontaire les miracles de la mémoire involontaire, seule capable de restituer vraiment le passé »⁷⁹⁴, l'auteur d'*Hiroshima mon amour* se sépare tout de même de Proust dans la mesure où le souvenir dans le présent cherche moins à répéter l'événement passé qu'à s'y opposer, qu'à le corriger. En effet, l'héroïne ne veut pas revivre son passé pour s'y complaire, mais pour l'exorciser, pour le vivre une bonne fois pour toute et le conjurer. En le rejouant avec son amant japonais, elle l'assume enfin, l'assimile et l'intègre de sorte qu'elle peut enfin l'oublier. C'est en dépassant le souvenir amer, par un souvenir vécu et rejoué dans le présent, que l'événement passé s'efface.

Nous sommes à présent aux antipodes d'une perspective proustienne : alors que chez Proust la coïncidence entre le présent et le passé permet à ce dernier d'être vraiment vécu pour la première fois dans une sorte d'apothéose et d'éternisation, cette même coïncidence chez Marguerite Duras permet à ce passé longtemps latent d'être définitivement supprimé.

Ajoutons qu'une condition nécessaire à cet exorcisme presque thérapeutique est sans aucun doute le sentiment amoureux, car en effet, l'héroïne n'intègre son passé qu'à la faveur

⁷⁹² Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *op.cit.*, p.595

⁷⁹³ *Idem.*, p.602

⁷⁹⁴ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.107

de son partenaire, maïeuticien de l'oubli, qui permet l'altération du souvenir, d'où la formule devenue fameuse de l'héroïne : « Tu me tues. Tu me fais du bien »⁷⁹⁵. Mais encore plus signifiante est cette réplique directement adressée au fantôme de l'amant disparu :

« Tu n'étais pas tout à fait mort./ J'ai raconté notre histoire/ Je t'ai trompé ce soir avec un inconnu/[...] Regarde comme je t'oublie... / Regarde comme je t'ai oublié ».⁷⁹⁶

Hiroshima mon amour donne à voir, mieux que la dialectique de la mémoire et de l'oubli, le processus même de l'oubli, l'oubli qui travaille au cœur même de la mémoire qui était supposée le combattre. La conclusion est laissée à l'amant japonais qui prédit le jour où auront totalement disparu de l'esprit de l'héroïne non seulement les souvenirs des jours tragiques de Nevers, mais également les souvenirs de l'aventure présente, et donc de lui :

« Dans quelque années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. »⁷⁹⁷

En postulant la fécondité de l'oubli, Marguerite Duras donne au lecteur les gages d'une véritable invitation à la vie. Elle sollicite avec la sensibilité qui est la sienne – et sans doute le succès du film de Resnais n'est pas étranger à cela – le désir du présent et de la jouissance immédiate au-delà des peines et des chagrins – fussent-ils les plus tragiques de l'histoire de l'humanité – . En quelque sorte même, par l'oubli des souffrances humaines, Duras rachète l'humanité.

2.2 *Moderato cantabile* ou la reconstruction hypothétique du passé

Moderato cantabile est l'occasion pour Marguarite Duras d'opérer de nouveau, dans le cadre de son récit, un glissement d'un couple passé à un couple présent.

Comme dans *Hiroshima mon amour*, il y a, en effet, deux protagonistes principaux : Anne Desbaresdes et Chauvin. Tous deux, se rencontrant au café, échaffaudent différentes hypothèses sur les circonstances et les causes du drame qui eut lieu la veille dans ce même café : un crime passionnel dont la victime est une jeune femme et l'auteur un jeune homme

⁷⁹⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *op.cit.*, p.558

⁷⁹⁶ *Idem.*, p.110

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p.105

qu'Anne Desbaresdes vit la veille – alors qu'elle sortait de la leçon de piano de son fils – en train d'embrasser le cadavre étendu et ensanglanté de la morte, avant que la police ne l'emmène. Il ne s'agit plus, contrairement à *Hiroshima*, d'un passé lointain impliquant l'un des personnages, mais d'un passé proche, objectif et distant. Le processus du souvenir ne saurait par conséquent se baser sur des réminiscences. Ainsi, la fascination qu'éprouvent Anne et Chauvin à l'endroit de ce drame est telle qu'elle sollicite une conversation – véritable entreprise heuristique – au cours de laquelle, disposant d'un nombre d'indices relativement faible, le couple est conduit à imaginer l'itinéraire mental qui a pu conduire les deux amants à couronner leur amour par le crime. L'hypothèse établie par Anne et Chauvin, dès leur deuxième rencontre, est que la femme aurait demandé à l'homme de la tuer comme une dernière preuve d'amour :

« - Vous croyez quand même que c'est elle qui a commencé à le dire, à oser le dire et qu'ensuite il en a été question entre eux comme d'autre chose ?

- Je ne sais rien d'autre que vous. Peut-être en a-t-il été question une seule fois entre eux, peut être en a-t-il été question tous les jours. Comment le saurions nous Mais sans doute sont-ils arrivés très exactement ensemble là où ils étaient il y a trois jours, à ne plus savoir du tout, ensemble, ce qu'ils faisaient ». ⁷⁹⁸

Le crime ne serait pas le fruit de la jalousie mais bien la réalisation la plus extrême, la réalisation ultime de l'amour. Cette reconstruction – mieux cette invention – hypothétique n'est pas le fruit d'une enquête policière, d'interrogatoires, de confrontation des témoignages mais au contraire elle est le fruit d'un glissement intellectuel déroutant d'un couple à l'autre. Peut-on croire que cette hypothèse ait quelques points communs avec la vérité des faits, la vérité historique ? Qui peut savoir ? Ce qui va nous intéresser, dans le cadre de notre étude, c'est d'une part, comment émerge cette reconstruction hypothétique du passé – autrement dit comment et dans quelles conditions Anne et Chauvin sont amenés à la formuler – ; et d'autre part, comment Marguerite Duras organise-t-elle stylistiquement ce glissement d'un couple passé à un couple présent – autrement dit, comment fonctionne cette écriture mémorielle, objet et titre de cette troisième et dernière partie.

⁷⁹⁸ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, op.cit., p.61

2.2.1 Rituel Chauvin / Anne : revivre le passé en le rejouant

Le lendemain du tragique événement, Anne, profondément frappée et fascinée par la violence de la scène, ne peut s'empêcher de retourner sur les lieux du crime. Très vite, elle engage la conversation avec Chauvin, un ouvrier qui se montre également curieux à l'endroit du fait divers. Leur conversation va se poursuivre jusqu'aux dernières lueurs du couchant et se poursuivre au cours de quatre nouvelles visites d'Anne, accompagnée de son enfant qui joue dehors.

Chacune des retrouvailles du couple à l'apparence d'un rituel solennel : ils s'installent à une table un peu à l'écart ; ils boivent du vin rouge – d'ailleurs l'état d'ivresse d'Anne augmente de rencontre en rencontre – ; ils engagent la conversation scandée successivement et clairement par les sirènes des usines, le passage des ouvriers et les rougeoiments du couchant. Voilà les conditions qui permettent l'émergence du passé présumé.

Il faut ajouter cependant que c'est Chauvin qui mène la conversation et qu'il s'arrange pour la faire dévier du couple inconnu à la personne d'Anne, à son passé, à son présent, dans une entreprise de séduction insolite, parce que socialement Anne, en plus de lui être supérieure, est également la femme de son patron. Les prémices d'un adultère sont donc réunis – adultère qui ne sera pas consommé, sinon pas un baiser furtif –. Chauvin, dès le premier jour, avoue à Anne qu'il la connaît, puis il lui laisse entendre qu'il connaît certains aspects de sa vie quotidienne, comme s'il était venu roder, la nuit, près de la villa où elle habite. Anne ne se montre pas scandalisée par cet aveu. Elle ne repousse d'ailleurs pas le contact physique avec Chauvin puisque leurs mains et leurs visages se frôlent⁷⁹⁹. Cependant, après le dîner mondain du chapitre VII, où Anne se présente ivre et perd sa réputation aux yeux de la bonne société de la ville, a lieu la dernière rencontre entre elle et Chauvin – « on » a décidé, explique-t-elle à son partenaire, que désormais un domestique, et non plus elle, accompagnerait l'enfant à ses leçons de piano. – C'est au cours de cette dernière rencontre qu'ils échangent, face au soleil couchant, un baiser que l'auteur qualifie de « mortuaire »⁸⁰⁰. L'histoire s'achève sur les répliques d'Anne et Chauvin qui associent définitivement les amants du présent aux amants du passé :

« Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin

⁷⁹⁹ *Idem.*, p. 60, 77, 110-111

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p.153

- c'est fait dit Anne Desbaresdes »⁸⁰¹

Comme dans *Hiroshima mon amour*, où l'actrice française cherchait à revivre son drame passé, pour l'exorciser, Anne et Chauvin cherchent à revivre l'histoire des amants avec lesquels ils se découvrent, au fur et à mesure de leur enquête, de nombreuses similitudes. Jean Pierrot, renvoyant aux analyses de M. Micciollo⁸⁰², en évoque quelques unes :

« Comme Chauvin, le meurtrier était un ouvrier métallurgiste. La femme assassinée était mariée, comme Anne. Elle était alcoolique, et Anne se découvre un penchant irrésistible pour l'alcool. Chauvin [...] suppose qu'ils s'étaient rencontrés pour la première fois précisément dans ce café où eux-mêmes se retrouvent. Ils ont vécu leur amour dans une maison isolée, au bord de la mer, comme celle où habite Anne. Celle-ci évoque le cri que la victime a poussé au moment de sa mort, et avoue que ce cri lui fait songer à celui qu'elle-même a poussé au moment où elle donnait naissance à son fils... »⁸⁰³

Anne et Chauvin se proposent donc, non pas de s'abandonner à un banal adultère, mais de répéter pour leur propre compte l'histoire passée d'un couple qui leur est relativement inconnu. Evidemment, la chronologie des événements est fortement accélérée à cause du caractère précaire et limité des cinq rencontres d'Anna et Chauvin. Si l'on veut poursuivre notre comparaison avec *Hiroshima mon amour*, on s'aperçoit qu'une certaine parenté structurelle rapproche les deux intrigues, puisque les cinq rencontres dans le café d'Anne et de Chauvin semblent correspondre aux cinq grandes rencontres qui décomposent l'aventure entre l'actrice française et l'amant japonais sur plusieurs jours. Il s'agit donc pour Anne et Chauvin de revivre une histoire d'amour dans un temps bref – rythmé par les sirènes de six heures, par le flot des ouvriers et l'arrivée du crépuscule – et cela jusqu'à la mort. Chauvin propose en effet à Anne de répéter le crime mais de façon renversée de sorte que ce soit elle à lui tirer une balle dans le cœur. Anne refuse de passer à l'acte et se contente d'une mort symbolique – la sienne cette fois-ci – comme le signifient les deux dernières répliques du livre, déjà citée plus haut.

On se souvient que dans l'accès au souvenir, l'amant japonais d'*Hiroshima* n'avait un rôle que secondaire, celui d'un accoucheur de réminiscences, celui de « madeleine de Proust » si l'on veut ; et bien, de la même façon, Marguerite Duras affirme, dans la préface d'une

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.155

⁸⁰² *Ibid.*, p.58-60

⁸⁰³ Jean Pierrot, *op.cit.*, p.124

édition américaine de *Moderato cantabile*, qu'à ses yeux, Anne n'aime pas vraiment Chauvin, que ce dernier n'est qu'un pur instrument, à la limite indifférent, qui lui permet de réaliser son fantasme qui est de revivre – symboliquement – la mort de la jeune femme du café, et donc l'amour absolu :

« Il s'agit de l'amour mais pas d'un amour. Chauvin, le héros du livre, se présente, à mon avis, comme un accident secondaire, de nature interchangeable, dans la vie de l'héroïne. [...] Ce que connaît Anne Desbaresdes de Chauvin, c'est seulement ceci : qu'il a vu, dans le même temps qu'elle, ce crime obscur et qu'il paraît, lui, le comprendre et pouvoir l'expliquer. Le récit de ce crime fait par Chauvin à Anne Desbaresde est celui-là même que, sans le savoir, elle attendait d'entendre un jour. [...] Tout se passe entre eux comme si, – ayant brûlé toutes les étapes habituelles d'une histoire d'amour grâce à ce crime modèle –, ils se trouvaient d'emblée la dernière de toutes : la mort. En égard à celle-ci, la connaissance et même le désir paraissent superflus. De l'amour est vécu, de l'amour passe entre eux. C'est le même amour que celui qui préside au couple du café, débarrassé de sa contingence et seulement porté par sa vocation à la mort. »⁸⁰⁴

Encore plus spectaculaire que celle d'*Hiroschima*, l'anamnèse de *Moderato cantabile* s'opère par glissement d'une héroïne – la victime – à l'autre – Anne Desbaresdes –, mais débouche sur la même conclusion qui est, une fois dépassée la fascination de la mort, l'acceptation rationnelle de la vie.

Il est temps à présent d'observer comment cette anamnèse littéraire est mise en place stylistiquement dans le récit, de quels effets elle procède et comment elle fonctionne.

2.2.2 *Moderato cantabile* : un exemple stylistique de l'écriture mémorielle

La nature de la narration de *Moderato cantabile* s'inscrit dans ce mouvement d'allègement du récit romanesque dont nous avons vu plus haut qu'il s'inspire de l'esthétique théâtrale, en particulier grâce à la prédominance des dialogues, mais également par l'absence de détail et de description relatifs aux décors et aux personnages. La première condition d'émergence de l'écriture mémorielle est donc ce nécessaire détachement de la narration traditionnelle. D'ailleurs *Moderato cantabile* met en scène ce détachement, de façon métalittéraire, grâce au chapitre VII – celui du dîner mondain –, au cours duquel ne se joue pas l'écriture mémorielle et l'irruption du souvenir « inventé », mais où l'on assiste, comme

⁸⁰⁴ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, édition scolaire commentée de Jean Bessière, Univers des Lettres Bordas p.110-111 et 113

de nombreux critiques l'on remarqué, à une sorte d'adieu ironique à la tradition romanesque : en effet, chapitre d'une toute autre tonalité, il sert à souligner l'originalité stylistique des autres où se joue l'écriture mémorielle.

Marguerite Duras renonce, dans un premier temps, aux analyses psychologiques et limite le plus possible les intrusions du narrateur de sorte que nous ne savons des personnages que ce que leurs paroles indirectement nous en disent. Quant à l'interprétation de leurs gestes – le tremblement des mains d'Anne, son regard hagard, ses hésitations – les narrateurs laisse au lecteur le soin de l'établir de lui-même.

Les dialogues, quant à eux, n'en sont pas moins énigmatiques, du fait principalement de leur caractère laconique, de leur brièveté. Si l'on passe du couple passé au couple présent, c'est souvent de façon allusive, au détour d'une phrase chargée de sous-entendus ; surtout Chauvin se montre d'une telle brutalité dans ses répliques que la conversation semble parfois être un véritable interrogatoire policier rudement mené. Comme si Chauvin interrogeait un suspect pour l'engager à des aveux complets : d'ailleurs il utilise de nombreuses formules péremptoires : « Parlez-moi, parlez-moi encore. Dépêchez-vous de parler. Continuez, etc » et finit même par insulter par deux fois sa partenaire en la traitant de « chienne ». ⁸⁰⁵

Enfin, la poétique durassienne repose sur la reprise rhapsodique d'un certain nombre de détails – de fait investis d'une dimension symbolique – qui permettent l'accumulation de suggestions et d'émotions inversement proportionnelles à la rareté des événements qui n'existent presque qu'au travers des repercussions qu'ils provoquent dans les consciences des personnages. Ces suggestions alimentent l'anamnèse, grâce au glissement d'un couple à l'autre, et donc l'évacuation du passé par le fait de le rejouer.

2.3 Lol V. Stein : une enquête

Le récit du *Ravissement* prend la forme d'une enquête, menée par Jacques Hold, qui cherche à reconstituer l'ensemble de l'aventure de l'héroïne. Cette reconstitution, qui pourtant s'appuie sur un certain nombre de témoins – Jean Bedford, Tatiana Karl ou encore l'ancienne gouvernante de Lol –, contrairement à celle d'Anne et Chauvin dans *Moderato*, n'en est pas moins fragmentaire, aléatoire, hypothétique. D'ailleurs Jacques Hold ne se cache pas d'avoir recours à l'invention lorsque cela est nécessaire. Pourtant, il agit comme un vrai enquêteur et

⁸⁰⁵ *Idem.*, p.113

prétend remonter de l'observation des signes présents à l'explication plausible du passé. Ainsi, de la prostration présente de la vie de Lol, il déduit l'état d'apathie dans lequel elle devait se trouver le soir du bal de T.Beach. Par induction, Jacques Hold affirme : « Elle payait maintenant, tôt ou tard cela devait arriver, l'étrange omission de sa douleur durant le bal »⁸⁰⁶

Dans *Les parleuses*, Marguerite Duras place cet événement au début dans la chaîne logique, et déclare :

« La jalousie n'a pas été vécue, la douleur n'a pas été vécue. Le chaînon a sauté, ce qui fait que dans la chaîne tout ce qui suit est faux, c'est à un autre niveau. »⁸⁰⁷

Après le bal, Lol paraît retrouver une vie normale : elle se marie, a des enfants, et fonde avec Jean Bedford une famille bourgeoise, mais la crise n'est pas loin qui peut surgir à tout moment, à la faveur d'événements dont nous avons établis une liste dans la deuxième partie – la chaleur, l'oisiveté, etc –. Ici, ce sera la rencontre inopinée de Tatiana, une ancienne amie, qui ramènera Lol à la conscience de ce qui, de façon latente, continuait de peser sur son existence. De là, Lol se lance dans une anamnèse censée non seulement évoquer un événement douloureux de son passé, mais aussi le lui faire revivre pour pouvoir l'assimiler, comme l'héroïne d'*Hiroshima mon amour* revit, dans les bras de l'amant japonais, son amour pour le soldat allemand mort à Nevers, et peut ainsi l'exorciser :

« Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant. Elle arrive même à capter un peu de sa foudroyante rapidité, à l'étaler, à en grillager les secondes dans une immobilité d'une extrême fragilité mais qui est pour elle d'une grâce infinie »⁸⁰⁸.

Ainsi, il s'agit pour Lol de rejouer la scène du bal, d'assister de nouveau à la conjonction amoureuse qui s'est jouée entre son ex-fiancé, Michael Richardson, et sa rivale, Anne-Marie Stretter. Elle dispose, pour cela de deux acteurs : Tatiana d'une part qui joue le rôle d'Anne-Marie, et Jacques, qui joue celui de Michael. Elle s'attache « avec une obstination impressionnante »⁸⁰⁹ nous dit le narrateur, à fabriquer « les circonstances nécessaires »⁸¹⁰ pour revivre le souvenir et finalement l'oublier. La démarche de Lol va jusqu'à retourner sur les lieux – le casino de T.Beach – en compagnie de Jacques Hold,

⁸⁰⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p.24

⁸⁰⁷ *Idem.*, p.20

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p.46

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p 71

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 133

l'amant qu'elle vient d'éloigner de Tatiana. Lol, de retour à T.Beach, se trouve dans la même position qu'Anne-Marie Stretter lors du bal, et d'ailleurs, devenir Anne-Marie Stretter n'est-il le moyen par lequel Lol a décidé de corriger son passé ? En effet, un peu comme Maria dans *Dix heures et demie du soir en été* espérait pouvoir communier de nouveau avec son mari, Pierre, en s'identifiant à Claire, l'amante de ce dernier ; Lol imagine qu'elle est Anne-Marie Stretter, notamment après l'épisode du bal, au moment où Michael et Anne-Marie ont fait l'amour ensemble pour la première fois :

« Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, volupté, du monde [...] Cet arrachement très ralenti de la robe d'Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme. »⁸¹¹

Donc, Lol échoue à s'identifier totalement à sa rivale ; de même qu'elle échoue à trouver le mot-trou, ce mot dont elle est persuadée qu'il aurait pu empêcher la fatalité du ravissement s'il avait été prononcé, si elle avait été capable de le prononcer au moment où Anne-Marie Stretter et Michael Richardson tombèrent amoureux l'un de l'autre. Ainsi, il reste un doute quant à l'efficacité de cette méthode de la réminiscence vécue, car il n'est pas certain que Lol, même si elle a rejoué la scène traumatisante du bal, ait totalement exorcisé son passé.

Comme le concept de « lessico familiare » chez Natalia Ginzburg, l'anamnèse de Marguerite Duras n'est pas complètement satisfaisante ; l'écriture mémorielle est fragile comme l'unité familiale qu'elle aimerait retrouver pour la dépasser.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 50

Conclusion

Dans cette partie, on se proposait d'observer le prolongement esthétique qui s'imposa à Natalia Ginzburg et Marguerite Duras une fois établi qu'une force extérieure présidait aux destinées des hommes. Il s'agissait pour elles d'élaborer une écriture capable de retrouver l'unité familiale perdue. Afin de comprendre les enjeux et le fonctionnement de cette poétique de la mémoire que nous avons appelé l'écriture mémorielle, il nous fallut d'abord analyser l'état de la langue dans les œuvres de l'une et de l'autre, c'est-à-dire observer comment circulent « les mots de la tribu » au sein d'une même cellule familiale.

Nous nous sommes davantage arrêtés sur l'étude de Natalia Ginzburg car l'évolution de son concept de « lessico familiare » est particulièrement signifiante. En effet, après avoir établi la fonction unifiante de ce code linguistique partagé que l'auteur appelle « lessico familiare », et après en avoir expliqué l'origine, nous en avons montré les limites en analysant notamment la sclérose dont il est victime lorsqu'il se heurte à l'Histoire d'une part, et qu'il se télescope, d'autre part, avec la condition linguistique des mots. Il en finit par devenir absurde.

Un conflit générationnel est l'occasion pour Natalia Ginzburg d'élaborer une poésie eidétique que l'on retrouve chez Marguerite Duras et dont nous avons expliqué les implications à travers l'étude de l'appauvrissement – de l'épuration si l'on veut – de son écriture.

Dans un second temps, nous nous sommes arrêtés sur le langage de la crise. En fait, il s'agissait d'étudier les alternatives possibles au « lessico familiare » pour Natalia Ginzburg, ainsi que les enjeux et la mise en œuvre de l'anamnèse chez Marguerite Duras. Nous avons vu qu'en l'absence de « lessico familiare », toute conception de la famille considérée comme miroir du monde devient caduque. De même que l'anamnèse chez Marguerite Duras ne donne jamais des résultats absolument certains.

Ainsi, ce qui compte, c'est l'élan créatif qui va permettre aux deux romancières – une fois intégrée l'idée que l'écriture mémorielle n'appelle pas nécessairement l'unité familiale – de se détacher de la narration traditionnelle pour enregistrer les événements du passé, les revivre pour finalement les laisser s'envoler dans l'oubli.

CONCLUSION GENERALE

Les œuvres de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras offrent une exposition logique et systématique de la contingence du monde ; non qu'elles se donnent comme une herméneutique du réel mais que, dans la mesure où la littérature construit des choses différentes de la réalité – objets de parole qui la dépasse radicalement – , la construction artificielle du réel qu'elles opèrent permet d'observer comment les deux auteurs disposent les événements selon une trame causale, donnée en filigrane. En effet, elles s'intéressent moins aux données factuelles qu'à leur organisation. Leurs récits se composent de façon aristotélicienne en enlevant, d'une part, les éléments inessentiels et accidentels de la réalité, et en organisant, d'autre part, les éléments essentiels, selon un ordre logique artificiel. Dans les œuvres de Marguerite Duras comme dans celles de Natalia Ginzburg, cet ordre logique que la mémoire structure trouve un champ d'application dans le cadre restreint de l'unité familiale.

Trois champs de recherche successifs forment ainsi le canevas à partir duquel nous avons conduit notre recherche : Tout d'abord, nous avons vu en quoi les romans de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras sont des romans de la crise : une crise qui se laisse analyser d'une part dans le cadre familial, et d'autre part, d'un point de vue stylistique, dans la narrativité même. Toutefois, cette crise familiale n'est pas que thématique et concerne également l'ordre du récit. Ainsi, deuxième observation, les romans de la crise renvoient à une crise du roman : crise du récit par la déconnexion entre la logique chronologique et la logique causale, et crise du langage par l'emploi des paroles sans logique. Enfin, troisième observation, en réponse à cette crise du récit, Natalia Ginzburg et Marguerite Duras conçoivent une écriture de la mémoire particulière dont nous avons dégagé les caractéristiques, notamment grâce au jeu des temporalités, des associations analogiques et de leur rapport à l'Histoire.

Il ne s'agissait pas de mener un travail comparatiste, mais d'étudier les solutions formelles, les choix stylistiques opérés par deux auteurs importants du XX^{ème} siècle – Marguerite Duras et Natalia Ginzburg – confrontés à la nécessité de raconter une crise romanesque thématique et formelle. Ainsi l'enjeu de notre première partie, observé à travers la crise du cadre familial et la crise de la narrativité, consistait à passer en revue, aussi bien d'un point de vue thématique que narratif, l'ensemble des tensions familiales à l'œuvre dans

les récits de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras. L'ordre du récit se brouille proportionnellement au risque encouru par le récit lui-même. L'intrigue n'est plus guidée que par la musicalité des récurrences de scènes symboliques subsidiaires.

Après avoir analysé les artifices narratifs permettant de rendre compte du chaos domestique, nous fûmes naturellement conduit à nous arrêter sur la crise du roman qui passe, chez nos deux auteurs, d'une part, par la mise en crise de la structure romanesque, et, d'autre part, par la mise en crise de la syntaxe elle-même. C'est l'objet de notre deuxième partie. En effet, pour rendre compte des tensions familiales, les deux romancières n'ont pas d'autre choix que de faire entrer en crise le roman lui-même dans sa structure et dans sa langue. Nous sommes arrivés à la conclusion que non seulement les enchaînements narratifs se trouvent opacifiés pas une double niveau de fiction poético-romanesque, mais qu'en plus, à cette crise structurelle de l'ordre du récit s'ajoute, pour illustrer les tensions familiales, une crise du langage qui lui est concomitante. La mise en crise du langage, n'est rien d'autre qu'une recherche effrénée – d'essence poétique – d'autres possibilités d'échanges. Cette recherche s'accomplit par l'invention d'une écriture, concise d'un point de vue lexical et sémantique, capable, en définitive, d'accueillir la totalité du monde : l'écriture mémorielle, objet de notre troisième partie.

En effet, il nous fallait trouver une issue à ce rapport dialectique stérile qui voulait que le chaos domestique ne fût représenté que par un chaos structurelle et syntaxique. La circulation des « mots de la tribu » au sein d'une même cellule familiale, nous permit d'observer et de comprendre les enjeux et le fonctionnement de cette poétique de la mémoire capable de retrouver l'unité familiale perdue. Nous vîmes, pour finir, qu'à l'absence de « lessico familiare » chez Natalia Ginzburg, répond, chez Marguerite Duras, une anamnèse partiellement défaillante. En somme, lorsque toute conception de la famille considérée comme miroir du monde devient caduque, ce qui compte, en définitive, c'est l'élan créatif qui va permettre aux deux romancières de se détacher de la narration traditionnelle au profit d'une écriture nouvelle à même d'enregistrer les événements du passé, faisant revivre, par là même, la famille subrepticement retrouvée.

I. Le genre romanesque

L'absence de canon⁸¹² et de répertoire facilement reconnaissables soustrait le roman – système littéraire et discours normatif caractéristique de la modernité – au procédé d'uniformisation qu'induirait, par exemple, une définition de son organisation formelle. C'est pour quoi le roman a toujours répondu de façon évasive et plaisante, voire ironique, aux sollicitations théoriques et sémantiques de la critique littéraire en exhibant ses procédés internes et ses vastes possibilités thématiques.

Au principe de l'écriture de Marguerite Duras, comme de celle de Natalia Ginzburg, il y a un choix générique, le choix d'un discours capable d'accueillir, par sa plasticité thématique et structurale, la gamme infinie des autres genres : le choix du roman. Certes, selon l'idéal romantique, c'est la poésie qui est chargée, en quelque sorte, d'opérer une synthèse générique, aussi n'est-il pas surprenant que, dans le cadre romanesque dominant les œuvres des deux auteurs, nous ayons été amenés à retrouver cette opération poétique totalisante sur la base des paramètres propres au roman tels que les modalités narratives, les typologies des personnages, leur intégration dans le monde représenté, etc.

L'une des premières caractéristiques du roman que Marguerite Duras et Natalia Ginzburg exploitent dès leur début c'est le jeu d'interférence entre les différents registres de langue, entre le langage littéraire – soutenu – et le langage quotidien – familier –. À cette pluralité de registre s'ajoutent, chez Natalia Ginzburg, les formes complexes d'un rapport entre l'italien – langue officielle et canonique – et les dialectes, en particulier ceux de Trieste et de Milan. Il s'agit, notamment dans *Les Mots de la tribu*, d'une expérience formelle bâtie sur des matériaux irréguliers qui opèrent verticalement par rapport à la langue et qui effleurent la tentation de l'auteur aux néologismes. L'utilisation des contrastes présents dans la réalité diachroniques et sociale de l'italien, afin d'en extraire l'hétérogénéité, suppose, de la part de Natalia Ginzburg, la fragmentation d'une hypothétique stabilité communicative, d'un *continuum* linguistique que les différents sauts d'un registres à l'autre voudraient non pas abolir, mais faire éclater. L'option narrative et linguistique de Duras et de Ginzburg est de déformer la langue, notamment grâce aux interférences de registres entre les positions linguistiques du narrateur et celles des personnages. Ces interférences, véhiculées et instituées

⁸¹² Bakhtin, *Epos e romanzo*, ed. 1938, in *Problemi di teoria del romanzo* a cura di Vittorio Strada, trad. it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1978, p.446

par le discours indirect libre, aboutissent à une construction narrative polyphonique. Ainsi, par exemple, dans *Nos années d'hier* de Natalia Ginzburg :

*Il disait qu'il ne pouvait pas se pardonner d'avoir mis au monde un fils aussi ridicule et stupide, qui restait planté là, avec un visage de pierre et qui ne lâchait pas sa clef. Vraiment, c'était une grande souffrance d'avoir un fils aussi bête, c'était une souffrance qui faisait bien plus mal qu'un peu de tabac. De guerre lasse, Ippolito poussait un long soupir, et il lançait la clef sur la table.*⁸¹³

Le langage, au-delà de son caractère transitif, est donc au centre du dispositif narratif de nos deux auteurs. Mieux, la composante stylistique se fait complice d'un attentat fait à la norme linguistique. Chez Natalia Ginzburg, les formes dialectales obéissent certes à des enjeux mimétiques, et relèvent du principe de caractérisation verbale des personnages, mais leur adoption, dans ce type très précis d'écriture qui rapproche Natalia Ginzburg de Marguerite Duras, a d'autres motivations. Il s'agit de trouver un style capable de rendre compte, d'une part, des modalités de la langue parlée – disons plus simplement de *l'oralité* –, et d'autre part, de la langue écrite. D'ailleurs lorsque Natalia Ginzburg veut gommer les différences inhérentes aux classes sociales, elle supprime toute forme de dialecte des pensées et des paroles des personnages et les intègre, en homogénéisant les structures linguistiques, dans le rythme uniforme de la narration. En effet, les expressions argotiques, les constructions grammaticales et syntaxiques irrégulières relèvent du style de Natalia Ginzburg, c'est-à-dire qu'elles sont imputables au narrateur, et non à l'individu dont les paroles sont reportées au discours indirect. Les pléonasmes, les anacoluthes, la substitution du subjonctif par l'indicatif ne sont pas mimétiques du parler des paysans, mais participent à l'intégration stylistique de leur langage au sein de la narration.

En sommes, l'informalité expressive propre à l'oralité du langage familial aboutit, dans les romans de Duras et de Ginzburg, à plusieurs modalités stylistiques oscillant entre le conventionnalisme de la communication littéraire et la simplicité expressive que l'on peut appeler, selon la rhétorique revisitée par Gérard Genette : «le style simple»⁸¹⁴ :

L'esprit rhétorique est tout entier dans cette conscience d'un hiatus possible entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'expression simple et commune) qu'il suffit de rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figure.

⁸¹³ Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, trad. Adrienne Verdière Le Peletier, Paris, Plon, 1956, p.23
« [...] e lui non si sapeva dare pace d'aver fatto un figlio così ridicolo e stupido, che stava lì con una faccia da pietra e si teneva stretta la chiave: ed era un grande dolore per lui aver un figlio stupido, un dolore che faceva più male d'un po' di tabacco. Finché Ippolito dava un sospiro e buttava la chiave sul tavolo [...] », in Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, cit. p.280

⁸¹⁴ Gérard Genette, «Figures» in *Figures I*, Paris, éd. du Seuil, 1966 p.208

[...] On pourrait objecter que le style figuré n'est pas tout le style, ni même toute la poésie, et que la rhétorique connaît aussi ce qu'elle appelle le style simple. Mais à vrai dire ce n'est là qu'un style moins orné, ou plutôt, orné plus simplement, et il a lui aussi, comme le lyrisme et l'épopée, ses figures consacrées.⁸¹⁵

Roland Barthes attribue l'épithète «lisible»⁸¹⁶ à tout texte construit sur un plan composite et basé sur des procédés anaphoriques qui en assurent la cohérence globale. Or ce principe rhétorique et stylistique de lisibilité du texte implique une langue narrative relativement uniforme, c'est-à-dire la simplicité expressive, relevant du «style simple».

La forme tonale, le respect pour l'ordre logico-temporel et pour le principe de non contradiction déterminent une augmentation de l'illusion référentielle et des signes de la dénotation qui s'acquittent de l'obligation de «rendre innocente la structure»,⁸¹⁷ rapprochant l'œuvre narrative de la vie.

Les entreprises littéraires de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras diffèrent en cela : Marguerite Duras rejette, tout en entretenant un rapport de type dialogique avec lui, l'appareil mimétique du discours réaliste, considéré comme la forme la plus accomplie de la «lisibilité». Elle refuse, donc, les procédés représentatifs qui conduisent à l'illusion référentielle. La position de Natalia Ginzburg est plus ambiguë. Cette position est due à la nature même de l'auteur à propos de laquelle, la petite-fille de Natalia, Lisa Ginzburg, nous renseigne de la manière suivante :

Combattevano in lei un'anima leggera e sognatrice e una invece saldamente e costantemente ancorata alla realtà. In questo contrasto credo si riassume una delle radici più profonde della sua vocazione di scrittrice.

*[...] aveva imparato le leggi della realtà. Cercava (e lo cercava con energia, senza finzione) di non raccontarsi bugie, di gettare sul mondo uno sguardo lucido, mai cinico, ma disincantato; mai enfatico, a sempre appassionato, teso a cogliere quel che più di ogni altra cosa la rapiva: la storia delle vicende umane.*⁸¹⁸

⁸¹⁵ *Idem.*, p.207-208

⁸¹⁶ Roland Barthes, *S/Z, op.cit.*, p.35

⁸¹⁷ *Idem.*, p.118

⁸¹⁸ Lisa Ginzburg, *Prefazione*, in Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, Torino, Einaudi, 1999, p.VI. «Se combattait en elle une âme légère et rêveuse et une au contraire fermement et constamment ancrée à la réalité. Je crois que dans ce contraste se résume l'une des racines les plus profondes de sa vocation d'écrivain.

Elle [...] avait appris les lois de la réalité. Elle essayait (et elle essayait avec énergie, sans fictions) de ne pas se raconter de mensonges, de jeter sur le monde un regard lucide, jamais cynique, mais désenchanté; jamais emphatique, mais toujours passionné, enclin à saisir ce qui la ravissait de plus: l'histoire des événements humains. »

La coprésence d'un «langage réel» et d'un «langage virtuel» dans l'écriture de Natalia Ginzburg pourrait être ramenée d'une part à la simplicité du style et d'autre part, au principe rhétorique de la «lisibilité» c'est-à-dire au vraisemblable tel qu'il fut défini par la modernité. Le vraisemblable de Natalia Ginzburg, mais aussi celui de Marguerite Duras, est le résultat d'une découverte de la construction référentielle.⁸¹⁹ Il s'agit de dissimuler ce que la fiction a d'artificielle et proposer une circulation du récit naturelle qui tend à se configurer comme une série « d'énonciations légitimées par le seul référent».⁸²⁰

Les deux auteurs accordent entre eux les niveaux du réel et ceux du texte selon une dynamique interprétative que Pavel considère, en tant qu'opération intellectuelle, comme analogue à celle opérée pour la compréhension d'une allégorie⁸²¹. Elles édifient ainsi un monde textuel vraisemblable où le «style simple» devient garant non seulement de la réalité des langages mais du monde narratif dans son ensemble.

La *fictio* de la langue parlée est donc le point d'arrivée de Marguerite Duras et de Natalia Ginzburg si par l'adjectif «parlé» on entend l'acception qu'assume tout discours éphémère, lié au quotidien. En effet, la *mimésis* littéraire du registre oral de la langue est au centre d'un procédé d'écriture qui tend à représenter l'acte énonciatif du narrateur et des personnages à travers des répliques au discours direct ou des romans entièrement dialogués.

La dichotomie «parlé/écrit» apparaît toutefois peu pertinente car les traits qui la composent ne s'opposent pas de façon spéculative. Il est plus pertinent de considérer ces deux usages de la langue comme deux mondes, comme dit Cardona qui « communiquent de façon continue... »⁸²²

L'oralité est donc fortement codifiée et se situe sur le plan dialogique de l'œuvre narrative. Même le discours direct, qui est pourtant le plus fidèle de tous les discours rapportés, subit de légères modifications phono-morphologiques, syntaxiques et lexicales afin de répondre aux exigences de la fiction du «dire», c'est-à-dire à la nécessaire vraisemblance du langage des personnages lorsque le narrateur, à travers une série de subterfuges, feint de leur céder la parole, comme si les discours naissaient spontanément, sans intervention de l'auteur. Or l'absence d'intervention de la part du narrateur ne supprime pas la dépendance dans laquelle se trouve à son égard l'instante énonciative. Aussi Mortara Garavelli définit-elle

⁸¹⁹ Cf. J. Culler, *Structuralist Poetics*, Cornell University Presse, Ithaca N.Y, London, 1975

⁸²⁰ Roland Barthes, «Le bruissement de la langue» in *Essais critiques IV*, éd. du Seuil, 1986 p.69

⁸²¹ Cf. Thomas G. Pavel, *Fictional worlds*, Harvard University Press, 1986

⁸²² Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. II, pp. 25-101

«fittizia»⁸²³ l'autonomie du discours direct, car seule la situation d'énonciation créée *ad hoc* par le narrateur, pour telle ou telle réplique, permet d'en interpréter le ton, d'en comprendre l'inflexion, la couleur et le sens véritable.

La tentative de dépasser les deux dimensions constitutives de l'organisme narratif – d'une part, la *mimesis* telle que l'entend Gérard Genette comme dialogue, citation et reproduction de la parole ; et, d'autre part la *diegesis* comme récit et description des événements –, est une preuve que Duras et Ginzburg jouent sur le terrain de la responsabilité narrative, la bataille de la séparation ou de la continuité entre la parole des personnages et celle du narrateur. Les interférences entre les deux «voix» sont nombreuses et se produisent le plus souvent, sous la juridiction du narrateur, en marge du discours du personnage.

Les phénomènes textuels les plus récurrents, chez les deux auteurs, sont l'usage de verbes introducteurs neutres comme «dire» ou «répondre», ou bien l'emploi de *verba dicendi* qui transmettent au lecteur l'aspect acoustique de l'expression du personnage ou encore les didascalies qui indiquent, comme au théâtre, la gestuelle et les mimiques des personnages.

Le langage parlé et le style littéraire orientent l'écriture de Marguerite Duras et de Natalia Ginzburg vers une langue vivante. La frontière entre l'écriture narrative et le monde se réduit pour laisser place à une langue plus commune. Dans une interview radiophonique, Natalia Ginzburg, interrogée par un journaliste sur l'usage particulier du langage au théâtre par rapport au roman, ne semble pas établir de différence entre langage parlé et langage écrit, aussi n'a-t-elle eu aucune difficulté pour passer d'un genre à l'autre :

Marino Sinibaldi : [...] Prima volevo chiederle una cosa : c'è un particolare uso del linguaggio. Era questo un po' il suo problema, nel teatro?

Natalia Ginzburg: No

Marino Sinibaldi : Diciamo, la distanza tra linguaggio parlato e linguaggio scritto. Ovviamente lo scrittore che si occupa di teatro è questo, dover passare...

*Natalia Ginzburg: Ecco, lì ho visto che non mi dava nessun problema, ma veniva tranquillamente; il linguaggio ho visto subito che non era un problema. [...]*⁸²⁴

⁸²³ Cf. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, Palermo, Sollerio, 1985, p.72 « fictive »

⁸²⁴ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, Torino, Einaudi, 1999, p.164 « Marino Sinibaldi: [...] Avant je voulais vous demander une chose: il y a un usage particulier du langage. C'était cela votre problème, au théâtre?

Natalia Ginzburg: Non

Marino Sinibaldi: Disons, la distance entre le langage parlé et le langage écrit. Evidemment pour l'écrivain qui s'occupe de théâtre c'est cela, devoir passer...

Natalia Ginzburg: Voila, là, j'ai vu que ça ne me posait aucun problème, mais qu'il arrivait tranquillement; j'ai vu tout de suite que le langage n'était pas un problème [...]

Comment se manifeste la langue parlée? Avant de répondre, il faut dire qu'elle n'a pas que des motivations mimétiques et réalistes, ensuite qu'elle tend à rendre compte de situations humaines si délicates qu'elle devient presque une forme linguistique propre à exprimer tel ou tel sentiment, tel répertoire particulier.

C'est, tout d'abord, grâce au discours direct que se manifeste la langue parlée. Ce discours direct, pris dans l'énonciation, a plusieurs fonctions. Selon Enrico Testa,⁸²⁵ il assume, dans *Les mots de la tribu*, le rôle de simple refrain musical du personnage et du souvenir que, de lui-même, le narrateur célèbre. Par exemple, la voix du père est particulièrement vive dans le souvenir de la narratrice.

Le discours direct fonctionne également comme un métronome qui donne le rythme à la narration d'un paragraphe entier, il ponctue en quelque sorte ce qui est raconté :

Al mattino l'Adele si alzava presto, per fare i conti col fattore, o per dipingere ; oppure se ne andava sui prati « a erborizzare », piccola, magra, col naso puntuto, col suo cappello di paglia. – Com'è brava l'Adele! Si alza presto, dipinge! Va a erborizzare! – diceva sempre mia madre ammirata, lei che non sapeva dipingere, e non riconosceva il basilico dalla cicoria.⁸²⁶

Enrico Testa remarque que chez Natalia Ginzburg on retrouve la dichotomie langue parlée/écriture narrative, mais que, dans l'écriture narrative, volontairement antilittéraire, «i moduli della scrittura colta sono dissimulati o rimossi e lasciano il posto a strutture sintattiche elementari» – « les modules de l'écriture lettrée sont dissimulés ou refoulés et laissent place à des structures syntaxiques élémentaires».⁸²⁷ L'élémentarité de l'écriture de Natalia Ginzburg, caractérisée par une complète indifférence aux expériences formelles et aux effets artistiques, a deux aspects selon Testa : d'une part le respect de formes grammaticales «sinon livresques, certainement scolaires»,⁸²⁸ par exemple l'usage des pronoms personnels : egli, essa, il quale ; d'autre part, «l'emploi systématique de termes, locutions et constructions morphosyntaxiques de la langue parlée».⁸²⁹

⁸²⁵ Enrico Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, p.299

⁸²⁶ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.53 «Au matin Adèle se levait tôt, pour faire les comptes avec le fermier, ou pour peindre; ou elle s'en allait dans les prés « à herboriser », petite, mince, le nez pointu, avec son chapeau de paille. - Comme elle est bien Adèle! Elle se lève tôt, elle peint! Elle va herboriser! - disait toujours ma mère admirative, elle qui ne savait pas peindre, et qui ne savait pas distinguer le basilic de la chicorée. »

⁸²⁷ Enrico Testa, *Lo stile semplice*, op.cit., p.295

⁸²⁸ Enrico Testa, *Lo stile semplice*, op.cit., p.296, citant Seriani, *Storia della lingua italiana*, I. *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993: «se non libresche certo scolastiche»

⁸²⁹ Enrico Testa, *Lo stile semplice*, op.cit., p.296: «l'uso sistematico di termini, locuzioni e costrutti morfosintattici della lingua parlata.»

Enrico Testa dresse une liste des phénomènes formels caractéristiques de la langue parlée que l'on retrouve chez Natalia Ginzburg. Illustrons chacun de ces exemples de citations issues de *Lessico familiare* afin de comprendre comment se réduit la frontière entre la langue parlée et la langue écrite. Premièrement, on retrouve à presque toutes les pages, l'inversion de l'ordre linéaire de la phrase avec inversion du sujet et du prédicat : «Era stata in passato, mia nonna, molto ricca»,⁸³⁰ «Scriveva, quel giovane, raccontò»,⁸³¹ «Rimasero a Firenze, mio padre e mia madre, finché venne liberato il Nord»⁸³². Deuxièmement, les phrases, chez Natalia Ginzburg, sont toujours particulièrement segmentées, aussi s'opère-t-il un mécanisme de dislocation syntaxique qui porte le complément d'objet direct en position de thème : «Mio padre, questa poesia, non la poteva soffrire»,⁸³³ «lui i libri stampati li disprezzava»,⁸³⁴ «Io il pollo lo trovo conveniente»⁸³⁵. Cette inversion thème/rhème s'effectue grâce au pronom adverbial «ne» – «en» : «lui di coraggio non ne aveva»,⁸³⁶ «Lumache non ce n'erano»⁸³⁷ ; grâce au pronom locatif «ci» – «y» : «Di solito, in quelle villeggiature in montagna, ci veniva mia nonna»⁸³⁸ ; grâce à la double forme pronominale : «A me mi piacciono solo i miei figli»⁸³⁹, «A me mi pare che questi sono anche più noiosi di noi!»⁸⁴⁰, «a lui gli piacciono tanto i preti»⁸⁴¹ ; grâce enfin au pronom personnel complément direct de forme faible «lo» – «le» qui rappelle une entière proposition : «Non lo dire mai a nessuno che sono stato qui».⁸⁴²

Troisièmement, la dislocation est un cas fréquent caractéristique de l'oralité de la langue. Enrico Testa donne pour exemple les huit anacoluthes suivantes : «La Paola, questa concezione di vestiti come grembiali non la convinceva affatto»⁸⁴³, «Mia madre, i bambini piccoli le piacevano tutti»⁸⁴⁴, «Io questo Poussin, è la prima volta che ne sento parlare»⁸⁴⁵, «Leone, la sua capacità d'ascoltare era incommensurabile e infinita»⁸⁴⁶, «Leone, la sua

⁸³⁰ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.14 « Elle avait été, dans le passé, ma grand-mère, très riche »

⁸³¹ *Idem.*, p.67 « Il écrivait, ce jeune homme, des nouvelles »

⁸³² *Ibid.*, p.163 « Ils restèrent à Florence, mon père et ma mère, jusqu'à ce que soit libéré le Nord »

⁸³³ *Ibid.*, p.33 « Mon père, cette poésie, il ne pouvait pas la supporter »

⁸³⁴ *Ibid.*, p.117 « Lui, les livres imprimés, il les détestait »

⁸³⁵ *Ibid.*, p.149 « Moi, le poulet, je le trouve avantageux »

⁸³⁶ *Ibid.*, p.131 « Lui, du courage, il n'en avait pas »

⁸³⁷ *Ibid.*, p.187 « Des escargots, il n'y en avait pas »

⁸³⁸ *Ibid.*, p.13 « D'habitude, dans cette villégiature de montagne, y venait ma grand-mère. »

⁸³⁹ *Ibid.*, p.57 « À moi ne me plaisent que mes fils »

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p.130 « À moi il me semble qu'ils sont encore plus ennuyeux que nous ! »

⁸⁴¹ *Ibid.*, p.201 « À lui, les prêtres lui plaisent beaucoup »

⁸⁴² *Ibid.*, p.84 « Ne le dis jamais à personne que je suis venu ici »

⁸⁴³ *Ibid.*, p.99 « Paola, cette conception des vêtements comme tabliers, ça ne la convainquait absolument pas »

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p.126 « Ma mère, les petits enfants, elle les aimait tous »

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p.115 « Moi, ce Poussin, c'est la première fois que j'en entends parler »

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p.131 « Leone, sa capacité d'écoute était incommensurable et infinie »

passione vera era la politica»⁸⁴⁷, «Mia madre, quando io e Leone vivevamo in Abruzzo, al confino, le piaceva molto venire a trovarci»⁸⁴⁸, «Mio padre, le sue idee sul denaro erano diventate, dopo la guerra, più che mai nebulose e confuse»⁸⁴⁹.

Quatrièmement, un autre phénomène d'oralité consistant à placer le prédicat de la phrase en position de thème, est celui qui se construit sur le mécanisme *quanto a* + substantif : «Quanto a mia madre, lei aveva un indole ottimista»⁸⁵⁰, «Quanto a Miranda, della montagna non voleva saperne»⁸⁵¹

Cinquièmement, pour finir, on retrouve, chez Natalia Ginzburg, une série de maladresses syntaxiques, voire d'erreurs grammaticales, qui rendent compte d'une certaine spontanéité de la langue, de cette vitalité propre à la langue parlée. Par exemple «se no» au lieu de «altrimenti», «buona» dans le sens de capable, «ma però» pléonasme condamné par les puristes, «niente» emphatique : «non gli piaceva niente fare il soldato»⁸⁵², «Non sembrava niente un ferroviere»⁸⁵³, emploi récurrent des déictiques, «questi qua»⁸⁵⁴. Enrico Testa signale encore au niveau inter-propositionnel le rôle singulier du connecteur «che» : «Ieri hai fatto un piatto di carne, che ce n'era anche per i poveri della parrocchia !»⁸⁵⁵; puis le mélange des périodes hypothétiques : «Se però finiva il fascismo, disse mia madre, Leone sarebbe diventato un grande uomo politico»⁸⁵⁶, «gli diceva che, se lui non scendeva, non sarebbe scesa neppur lei»⁸⁵⁷. Enfin, l'attentat syntaxique le plus célèbre que Natalia Ginzburg commet contre la conjugaison italienne, consiste dans l'usage incorrect du mode indicatif au lieu du subjonctif :

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p.132 « Leone, sa vraie passion, c'était la politique »

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p.163 « Ma mère, lorsque que Leone et moi vivions en relégation, dans les Abruzzes, elle aimait beaucoup venir nous voir »

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p.188 « Mon père, ses idées sur l'argent, elles étaient devenues, après la guerre, plus que jamais brouillées et confuses »

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.94 « Quant à ma mère, elle avait un tempérament optimiste »

⁸⁵¹ *Ibid.*, p.185 « Quant à Miranda, de la montagne elle n'en voulait rien savoir »

⁸⁵² *Ibid.*, p.72 « ça ne lui plaisait pas du tout d'être soldat »

⁸⁵³ *Ibid.*, p.127 « Il ne ressemblait pas du tout à un cheminot »

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p.130 « ceux-ci »

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.147 « Hier, tu as fait un plat de viande qu'il en restait encore pour les pauvres de la paroisse ! »

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p.133 « Si, par contre, le fascisme finissait, disait ma mère, Leone serait devenu un grand homme politique »

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p.162 « Elle lui disait, que s'il ne descendait pas, elle non plus ne serait pas descendue »

«Una volta qualcuno chiese a Gino se conosceva le opere di Wagner»⁸⁵⁸, «avevamo guardato dentro ai cassetti di Mario, se non c'era qualcosa da bruciare»⁸⁵⁹

Ainsi, la présence de l'oralité est tellement forte que la frontière entre langue narrée et langue parlée finit par disparaître. Le style simple de Natalia Ginzburg est constitué par ce récurrent répertoire mimétique de l'oralité, qui n'a pas qu'un dessein réaliste, mais qui tend à ce que Enrico Testa appelle un «esercizio memoriale»⁸⁶⁰ – « un exercice mémoriel ». Par exemple, les constructions paratactiques, tellement caractéristiques du style de Natalia Ginzburg, sont plutôt rares à l'oral, si l'on exclut le parler des enfants. Deux exemples de parataxe : «La Grassi aveva conosciuto, a Firenze, un libraio di Friburgo, e l'aveva sposato ; e lui le leggeva Heine, e le aveva insegnato ad amare le violette ; e le aveva anche insegnato ad amare le stoffe “tutte di lana”, portandola in Germania dopo la guerra quindici-diciotto»⁸⁶¹; «La Paola avrebbe voluto tagliarsi i capelli, portare i tacchi alti e non le scarpe mascholine e robuste [...] La Paola trovava Gino noioso, Rasetti noioso, gli amici di Gino in genere tutti noiosissimi, e la montagna insopportabile [...] diceva di aver in odio le scarpe chiodate, i calzettoni di lana e le minute lentiggini che apparivano al sole sul suo piccolo naso delicato».⁸⁶²

Peut-on associer la forme du «parlé/écrit» au «style simple» ? En effet la transcription écrite de modules parlés s'accompagne le plus souvent, dans le texte narratif, d'un aspect «simplifié» ; et d'ailleurs ce rapprochement offre l'avantage d'accentuer la constante dialectique entre la langue littéraire et le registre courant toujours à l'œuvre dans les romans de Duras et de Ginzburg, et dont l'apparente «simplicité» s'organise, en fait, de façon particulièrement complexe : fragmentations paratactiques et subordinations asyndétiques chez Natalia Ginzburg ; concordance des temps et usage des pronoms subvertis chez Marguerite Duras sont les traces, visibles dans le texte, d'un profil linguistique relevant tout à la fois

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p.46 La conjugaison du verbe *conoscere* au subjonctif aurait été correct : « Un volta qualcuno chiese a Gino se *conoscesse* le opere di Wagner » – « Un jour quelqu'un demanda à Gino s'il connaissait les oeuvres de Wagner ».

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p.101 La conjugaison du verbe *essere* au subjonctif aurait été correct : « avevamo guardato dentro ai cassetti di Mario, se non ci *fosse* qualcosa da bruciare » – « on avait regardé dans les tiroirs de Mario, s'il n'y avait pas quelque chose à brûler ».

⁸⁶⁰ Enrico Testa, *Lo stile semplice, op.cit.*, p.297

⁸⁶¹ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare, op.cit.*, p.76 « La Grassi avait connu, à Florence, un libraire de Fribourg, et l'avait épousé ; et lui, il lui lisait Heine, et il lui avait enseigné à aimer les violettes ; et il lui avait aussi enseigné à aimer les tissus “cent pour cent laine”, en l'amenant en Allemagne après la guerre de quatorze-dix-huit »

⁸⁶² *Idem.*, p.65-66 « Paola aurait voulu se couper les cheveux, porter des talons hauts et non des chaussures masculines et robustes [...] Paola trouvait Gino ennuyeux, Rasetti ennuyeux, les amis de Gino en général tous très ennuyeux, et la montagne insupportable [...] elle disait détester les chaussures cloutées, les chaussettes en laine et les petites tâches de rousseur qui apparaissaient au soleil sur son délicat petit nez ».

d'une communication orale non planifiée, et d'une langue écrite libérée des normes grammaticales prescriptives. Il a été démontré qu'il existe une grammaire spécifique et particulière de la langue parlée. Berruto déclare effectivement que «la grammatica del parlato non è un'altra grammatica. È bensì, semmai, una grammatica riveduto e "liberalizzata", focalizzata sul parlante più che sul sistema e sulla sua esplicitazione a fondo».⁸⁶³ Ainsi moins qu'une subversion de la grammaire de l'écrit, l'émancipation linguistique et syntaxique de Marguerite Duras et de Natalia Ginzburg n'est rien d'autre que la substitution d'un code normatif par un autre code normatif, d'une grammaire – celle de la langue écrite – par une autre grammaire – celle de la langue orale –.

II. La mémoire et l'histoire

La structure du récit de *Tutti i nostri ieri* observe une disposition chronologique se donnant comme naturelle, dictée par un narrateur omniscient capable d'associer, de façon allégorique ou référentielle, la trame de l'histoire aux grands événements historiques ; elle accueille un sens interne de la temporalité liant les aventures individuelles aux aventures collectives et les péripéties romanesques au destin national. En effet, ce roman de Natalia Ginzburg est, selon Geno Pampaloni, le «portrait sentimental d'une génération»⁸⁶⁴. Or s'il faut inscrire les choix narratifs de Natalia Ginzburg dans la grande querelle entre histoire et récit – entre historiographie et narration – force est de constater, dans le texte prit en considération, un certain déclin des possibilités narratives quant à la représentation de la réalité. Jean-Philippe Bareil s'interroge lui aussi de la manière suivante :

«[...] on peut se demander si le choix du récit à la troisième personne dans *Nos années d'hier* ne constitue pas une régression dans la production littéraire de Natalia Ginzburg ou du moins dans sa vision du monde [...]»⁸⁶⁵

⁸⁶³ Gaetano Berruto, *Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un « altra » grammatica?* in Holtus, E. Radtke (dir.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen 1985, p.146 «l a grammaire du parler n'est pas une autre grammaire. C'est, au contraire, plutôt, un grammaire revue et "liberalisée", focalisée sur le parlant plus que sur le système et l'explicitation profonde. »

⁸⁶⁴ G. Pampaloni, «Ritratto sentimentale d'una generazione», *La nuova letteratura*, in *Storia della Letteratura Italiana*, IX. *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p.868

⁸⁶⁵ «[...] ci si può chiedere se la scelta del racconto in terza persona in *Tutti i nostri ieri* no costituisca una regressione nella produzione letteraria della Ginzburg o almeno nella sua visione del mondo.», Jean-Philippe Bareil, *L'indeterminatezza negli scritti giovanili di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *La casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, *op.cit.*, p.40

De Hérodote à Benedetto Croce, histoire et récit travaillent d'un commun accord à représenter fidèlement et intensément l'expérience du monde à l'esprit du lecteur. L'objet de l'historien et de l'écrivain est substantiellement le même : la vérité de la nature et des actions humaines ; c'est pourquoi, selon Curtius, l'historiographie passe, au cours du dix-neuvième siècle, d'une représentation « scientifique » à une représentation « poétique » de la réalité.⁸⁶⁶

Le paradigme à la base duquel s'établit l'union de l'histoire et du récit, et par conséquent l'esthétique réaliste qui permet la connaissance du passé, c'est la conviction que chaque fait réel est immédiatement traduisible en discours transparent, que chaque fait est immédiatement lisible. Au vingtième siècle, cependant, la prose narrative s'est révélée de plus en plus sceptique quant à ces possibilités de représenter la « chose en soi », de s'approcher de la vérité, et en particulier de la vérité historique. Les expériences littéraires au centre desquelles se trouvent Natalia Ginzburg et Marguerite Duras, témoignent en effet de ce bouleversement épistémique de la pensée occidentale dont justement cette nouvelle tension entre historiographie et narration est l'un des points névralgiques.

Avec *Nos années d'hier* il semble que Natalia Ginzburg soit revenu, le temps d'un livre, en deçà de la révolution opérée par la modernité. En effet, si tous ses autres romans de Natalia Ginzburg sont ordonnés, grosso modo, de façon chronologique, l'histoire n'y exprime cependant jamais aucun ordre consécutif ; mais bien au contraire, une série de faits animés par une volonté délirante, troublée, malade : dans *È stato così*, la narratrice vient de commettre un meurtre, dans *La strada che va in città*, Delia est dans une condition dépressive, etc. Des narrateurs comme ceux-ci reviennent de façon récurrente dans l'œuvre entière de Natalia Ginzburg, ainsi que dans celle de Marguerite Duras.

L'histoire n'est plus un procédé cohérent, vérifiable, le narrateur lui-même n'est plus digne de foi ; l'histoire devient délire de la raison, pur chaos. Tenter une interprétation de l'histoire est impossible ; essayer de lui trouver une signification pleine est absurde. Histoire et récit se bornent à représenter l'absurdité des actions humaines, incapable de la contester. D'où viennent, au sortir de la Seconde guerre mondiale, ces exigences rénovatrices de sobriété rhétorique, de lisibilité, d'adhésion concrète au réel, de sociabilité du discours littéraire ?

Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d'esser dei poeti, e tutti pensavano d'essere dei politici... Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata d

⁸⁶⁶ Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, rad. Anna Luzzatto, La nuova Italia, Firenze, 1992, p.16

mano; perciò quegli antichi digiunatori (romanzieri e poeti) si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l'idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano parse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata al di là del vetro e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti si ritrassero presto sconsolati e scorati, e ripiombarono in un amaro digiuno e in un profondo silenzio.⁸⁶⁷

Les nouvelles propositions d'engagement littéraire à l'égard de la réalité, établies par les courants néoréalistes et révolutionnaires, fortement influencée par le marxisme, sont accueillies de façon positive par Natalia Ginzburg dans son ouvrage *Nos années d'hier* qui se distingue des précédents par deux choix narratifs : premièrement, les dialogues au discours direct sont abolis au profit du discours indirect. Le discours indirect laisse en effet le narrateur libre d'amalgamer les pensées et les paroles des personnages et d'isoler leurs actions verbales au rythme des événements enregistrés au fil de la narration. Deuxièmement, à la première personne du singulier est préférée la troisième en vertu de l'omniscience nécessaire à la représentation de la réalité.

Le roman est construit sur une double structure, nous l'avons dit, qui permet au narrateur d'analyser les répercussions de la réalité guerrière sur deux classes sociales différentes : d'un côté, dans la première partie, la bourgeoisie intellectuelle représentée par Ippolito, Emanuele et Danilo ; de l'autre les paysans, représentés, dans la deuxième partie, par les habitants de San Costanzo, le village de Cenzo Rena. La réalité de la guerre est examinée à travers ses conséquences concrètes sur le monde des paysans.

Cependant, Natalia Ginzburg ne se fait jamais la porte voix des classes laborieuses, ce qui l'intéresse c'est de partager leur expérience du monde et d'en rendre compte d'un point de vue narratif. Les paysans du sud sont donnés à voir dans leur quotidienneté, comme s'il s'agissait d'un sobre documentaire :

Ma la signora Maria non restava soltanto per il turco, s'era anche messa in tesa d'insegnare alla Maschiona una quantità di cose, voleva che lavasse i piatti con la soda e la Maschione a spiegarle

⁸⁶⁷ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, op.cit., p.154 «C'était, l'après-guerre, un temps où tout le monde pensait être poète, et où tout le monde pensait être politiciens... Maintenant il y avait à nouveau beaucoup de mots en circulation, et la réalité apparaissait à nouveau à la portée de la main; pour cela ces anciens jeûneurs (romanciers et poètes) se mirent à vous vendanger avec délice. Et la vendange fut générale, parce que tous eurent l'idée d'y participer; et se détermina une confusion de langage entre poésie et politique, qui semblaient mélangées ensemble. Mais après il advint que la réalité se releva complexe et secrète, pas moins indéchiffrable et obscure que le monde des rêves; et elle se releva encore située au delà de la vitre et l'illusion d'avoir brisé cette vitre se révéla éphémère. Ainsi plusieurs se retirèrent tôt découragés et déçus, et ils replongèrent dans un jeûne amer et dans un silence profond. »

che se lavava i piatti con la soda non poteva più darla ai maiali quella bella acqua grassa dei piatti, e la signora Maria non capiva e versava sempre della soda nel mastello, e la Maschiona si disperava per tutta quella risciacquatura che si doveva buttare via. Finché Cenzo Rena proibì alla signora Maria di ficcare il naso nella risciacquatura dei piatti... Cenzo Rena le chiese se era facile spidocchiare tutto un paese. E i pidocchi erano il meno, disse, i pidocchi non facevano morire, e c'erano invece altre cose di cui si moriva, la polmonite e la dissenteria. La dissenteria era il peggio di tutto, ogni estate s'ammalavano tanti bambini, e lui andava nelle case a spiegare la dieta e si tirava dietro il dottore, e lasciava anche i soldi per comprare il riso. Ma i contadini non compravano il riso e cucivano i soldi nel materasso, e i bambini si trascinarono nei vicoli e succhiavano torsi di cavolo e bucce di fichi, e piangevano e allora di madri li prendevano in collo e li portavano giù al negozio e gli compravano per poche lire dei pezzetti di mandorlato, e i bambini piangevano ancora e poi una notte morivano, e li portavano al cimitero dentro una cassetta.⁸⁶⁸

Comme la guerre n'est perçue qu'à travers ses répercussions, l'histoire dans le roman se condense dans la pluralité des interprétations qui en est faite. Autrement dit, l'histoire n'est pas soutenue objectivement par le narrateur, mais se rattache, au contraire, aux conversations quotidiennes dont elle est l'objet, c'est-à-dire aux jugements que chaque personnage, selon son propre point de vue, porte sur elle. Voici trois exemples issus de *Tutti i nostri ieri* :

E chiedeva a Anna se Mussolini era sempre fuori dai piedi. Sempre, diceva Anna, e Cenzo Rena diceva che bisognava anche sparargli una volta o l'altra, non subito. E il bello era che bisognava sparare anche al re...⁸⁶⁹

Ma ancora essere dispersi in Grecia era meglio che essere dispersi in Russia, diceva la Maschiona, perché in Russia faceva così freddo che cascavano gli uccelli stecchiti dal cielo, e la

⁸⁶⁸ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, op.cit., p.454 «Mais Madame Maria ne restait pas seulement pour le turque, elle s'était aussi mis dans la tête d'enseigner à la Maschiona un tas de choses, elle voulait qu'elle lavât les assiettes avec la soude et la Maschione lui expliquait que si elle lavait les assiettes avec la soude elle ne pouvait plus la donner aux cochons, cette belle eau grasse des assiettes, et Madame Maria ne comprenait pas et elle versait toujours de la soude dans le baquet, et la Maschiona se désespérait de toute cette eau de rinçage qu'on devait jeter. Jusqu'à ce que Cenzo Rena interdit à Madame Maria de mettre le nez dans l'eau de rinçage des assiettes... Cenzo Rena lui demanda s'il était facile d'épouiller tout un village. Et les poux étaient une chose mineure, dit-il, les poux ne faisaient pas mourir, et il y avait au contraire d'autres choses pour lesquelles on mourait, la pneumonie et la dysenterie. La dysenterie était la pire de toutes, chaque été beaucoup d'enfants tombaient malades, et il allait dans les maisons pour expliquer les diètes qu'il fallait faire et il ramenait avec lui le médecin, et il laissait aussi de l'argent pour acheter du riz. Mais les paysans n'achetaient pas le riz et ils cousaient les sous dans leur matelas, et les enfants se traînaient dans les ruelles et suçaient des trognons de chou et les pelures des figues, et ils pleuraient et alors les mères les prenaient dans les bras et les amenaient en bas dans le magasin et leur achetaient pour quelques sous des morceaux de nougat aux amandes, et les enfants pleuraient encore et puis une nuit ils mouraient, et ils les amenaient au cimetière dans une petite caisse. »

⁸⁶⁹ Idem., p.387 «Et il demandait à Anna si Mussolini était toujours hors-jeu. Toujours, disait Anna, et Cenzo Rena disait qu'il fallait aussi lui tirer dessus une bonne fois pour toutes, pas tout de suite. Et le plus drôle c'était qu'il fallait aussi tirer sur le roi... »

*Russia era molto grande e tutta una sola spianata di neve, e chi si trovava perso in quella neve mai più ritrovava la strada per tornare a casa.*⁸⁷⁰

*Ma invece non era vero un corno, disse Giustino, lui non se lo sognava neppure di amare la patria, non pensava mai a nessuna patria quando era in guerra a sparare. E del resto non ci pensava nessuno di quelli che erano con lui. E anche nessuno mai si ricordava che era contro i russi quello sparare.*⁸⁷¹

Ainsi, c'est à travers l'individu que se manifeste l'histoire qui cesse d'être impersonnelle et abstraite mais qui présente l'inconvénient, selon Luciana Marchionne Picchione, de rendre «moins évident [...] le poids décisif [de l'histoire] en l'éparpillant dans l'orientation polyphonique de la narration, dans la vivacité improvisée des commentaires individuels, dans l'absence de considérations générales proposées par la voix narrative.»⁸⁷²

III. La post modernité

Selon Patrizia Waugh⁸⁷³, une œuvre narrative peut être qualifiée de postmoderne lorsqu'elle attire l'attention sur son propre processus de création d'un monde fictif. Si la modernité de Duras ne fait en cela aucun doute ; le caractère subversif et artificiel des œuvres narratives de Natalia Ginzburg n'est pas aussi évident. En Italie, il n'y auraient, selon Patrizia Waugh, qu'Italo Calvino et Umberto Eco qui puissent se revendiquer de la postmodernité. Or, si l'on examine la production italienne des années soixante aux années quatre-vingt – années fertiles pour Natalia Ginzburg –, on s'aperçoit que les techniques stylistiques les plus poussées s'imposent progressivement, bien que de façon fort superficielle. Dans son ouvrage,

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p.419 « Mais encore disparaître en Grèce c'était mieux que de disparaître en Russie, disait la Maschiona, parce qu'en Russie il faisait si froid que les oiseaux tombaient raides morts du ciel, et la Russie était beaucoup plus grande, une seule clairière de neige, et ceux qui étaient perdus dans cette neige ne retrouvaient jamais plus la route pour rentrer chez eux... »

⁸⁷¹ *Ibid.*, p.376 « Mais au contraire ce n'était pas vrai du tout, dit Giustino, lui, il n'arrivait même pas à imaginer aimer la patrie, il ne pensait jamais à aucune patrie quand il était en guerre et qu'il tirait. Et d'ailleurs, aucun de ceux qui étaient avec lui y pensait. Ainsi, personne ne se rappelait jamais que ces coups de fusils c'était contre les russes. »

⁸⁷² « Rende meno evidente [...] il suo [la storia] peso decisivo, disperdendolo nell'indirizzo polifonico della narrazione, nella vivacità bozzettistica dei singoli commenti, nella mancanza di considerazioni generali proposte alla voce narrante », in Luciana Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg* La Nuova Italia, maggio 1978, p.49

⁸⁷³ Patrizia Waugh *Metafiction*, London, Methuen, 1984, p.120-130

Il romanzo di ritorno, Stefano Tani regrette que la production narrative italienne de ces années-là soit restée ancrée à la tradition :

« La predilezione per il rispetto delle convenzioni mimetiche, per un tipo di osservazione oggettivante e analitica, per uno spesso ostentato ritengo sentimentale, per una scrittura senza ridondanze e dal passo rapido è ampiamente condivisa anche da molti giovani narratori »⁸⁷⁴

Stefano Tani semble oublier – bien qu’il prenne acte de l’influence des minimalistes américains sur la prose des écrivains italiens –, qu’un auteur comme Natalia Ginzburg a su créer, au lieu d’un univers fictif mimétique du monde réel où les mots et les choses correspondent, un monde fragmenté, fuyant, labyrinthique où la réalité, donnée à voir à travers une histoire qui ne semble pas en être une, s’impose dans son quotidien le plus insignifiant.

Ainsi, pour comprendre les enjeux de l’écriture postmoderne de Marguerite Duras et de Natalia Ginzburg, l’on pourrait encore faire la distinction entre réel et réalisme : leurs textes ne sont pas réalistes – sélectionnés, ordonnés – mais réels comme la réalité même qui n’est pas réaliste mais confuse, chaotique, incompréhensible. En répondant à l’empêchement de la narration par une poétique du passé, les deux romancières cautionnent, d’une certaine manière, le caractère contre-révolutionnaire de la littérature grâce auquel il est permis de n’avoir pas recours à des aventures éclatantes pour narrer les vicissitudes de l’existence humaine. Au fond, qu’apprend-t-on ? Que chaque existence humaine se déroule selon une consécution qui semble être le privilège moins des décisions individuelles que des choses elles-mêmes. Aussi, de la simple énonciation des faits découle un subtil sens de l’angoisse, provoqué justement par l’expression minutieuse des nœuds d’où est issue la vie, jusqu’à ses inévitables conséquences. À la fin, c’est toujours la mort qui vient, comme disait André Malraux, « transformer la vie en destin ».

Ce style concis et épuré qui définit l’écriture de Natalia Ginzburg et de Marguerite Duras ; cette présentation des personnages conduite à partir des actions qu’ils accomplissent ; l’absence de description, le ton discursif, apparemment inégal – comme le courant alternatif de la pensée humaine – ; cette absence de trame narrative laissant la place aux suggestions discontinues et impromptues de la mémoire ; tout cela interroge la postmodernité ; mieux, nous donne l’image de la modernité en acte chez nos deux romancières : comme le coutre et

⁸⁷⁴ Stefani Tani, *Il romanzo del ritorno*, Milano, Mursia, 1990, p.153 « La prédilection pour le respect des conventions mimétiques, pour un type d’observation objectivante et analytique, pour une épaisse retenue sentimentale affichée avec ostentation, pour une écriture sans redondance au pas rapide est aussi amplement partagée par plusieurs jeunes narrateurs. »

le soc découpent un champ arable, l'écrivain fend verticalement la syntaxe ancienne, creuse autant de sillons qu'il écrit de phrases et retourne les normes de la littérature comme le versoir la terre.

Références bibliographiques

Editions de références

Natalia Ginzburg

En italien

Giulietta, in "Solaria", IX, 5-6, settembre-ottobre 1934, pubblicato il 31-3-1936

I bambini, in « Solaria », IX, 1, gennaio-febbraio 1934

Settembre, in « il Lavoro », 2 Mai 1935, p.3 ; ou Anna Bozzoli, « *Lessico familiare* »
e altre storie torinesi (in appendice la novella "Settembre"), in « La Rassegna
della letteratura italiana, anno 98°, serie VIII, 1-2, gennaio-agosto 1994,
p.215-216

Ritorno, in « Il Lavoro », 7 Mai 1936.

La strada che va in città, Einaudi, Torino, 1942.

È stato così, Einaudi, Torino, 1947.

Tutti i nostri ieri, Einaudi, Torino, 1952

Valentino, Einaudi, Torino, 1957.

Le voci della sera, Einaudi, Torino, 1961.

Le piccole virtù, Einaudi, Torino, 1962.

Lessico familiare, Einaudi, Torino, 1963.

Cinque romanzi brevi, Einaudi, Torino, 1964.

Ti ho sposato per allegria e altre commedie, Einaudi, Torino, 1966.

Mai devi domandarmi, Garzanti, Milano, 1970.

Paese di mare, Garzanti, Milano, 1973.

Caro Michele, Mondadori, Milano, 1973.

Vita immaginaria, Mondadori, Milano, 1974.

Famiglia, Einaudi, Torino, 1977.

La famiglia Manzoni, Einaudi, Torino, 1983.
La città e la casa, Einaudi, Torino, 1984.
Opere, 2 voll. "I Meridiani", Mondadori, Milano, 1987.
L'intervista. Commedia in tre atti, Einaudi, Torino, 1989.
Serena Cruz o la vera giustizia, Einaudi, Torino, 1990.

En français.

Nos années d'hier (Tutti i nostri ieri), trad. Adrienne Verdière Le Peletier, Paris, Plon, 1956.
Les voix du soir (Le voci della sera), trad. Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, 1962.
Les petites vertus (Le piccole virtù), trad. Adriana R. Salem, Paris, Flammarion, 1964.
Les mots de la tribu (Lessico familiare), trad. Michèle Causse, Paris, Grasset, 1968.
Je t'écris pour te dire (Caro Michele), trad. Angélique Levi, Paris, Flammarion, 1974.
Bourgeoisie (Famiglia), trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1980.
La route qui mène à la ville (La strada che va in città), trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1983.
Ne me demande jamais (Mai devi domandarmi), trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1985.
La ville et la maison (la città e la casa), trad. Angélique Levi, Paris, Denoël, 1988.
Les mots de la tribu (Lessico familiare), trad. Michèle Causse, Paris, Grasset, 1992.
La Mère : nouvelles (La madre e altri racconti), trad. Chantal Moiroud, Paris, Maren Sell, Calmann-Levy 1993.

Marguerite Duras

Les Impudents, éd. Plon, 1943.
La Vie tranquille, éd. Gallimard, 1944.
Un barrage contre le Pacifique, éd. Gallimard, 1950.
Le Marin de Gibraltar, éd. Gallimard, 1952.

Les Petits Chevaux de Tarquinia, éd. Gallimard, 1953.

Des journées entières dans les arbres - Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers, éd. Gallimard, 1954.

Le Square, éd. Gallimard, 1955.

Moderato cantabile, Les Éditions de Minuit, 1958.

Dix heures et demie du soir en été, éd. Gallimard, 1960.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas (récit), éd. Gallimard, 1962⁴².

Le Ravissement de Lol V. Stein, éd. Gallimard, 1964.

Le Vice-Consul, éd. Gallimard, 1966.

L'Amante anglaise, éd. Gallimard, 1967.

Détruire, dit-elle, Les Éditions de Minuit, 1969.

Abahn Sabana David, éd. Gallimard, 1970.

Ah ! Ernesto, conte pour enfants, ill. de Bernard Bonhomme, éd. Harlin Quist/Ruy-Vidal, 1971.

L'Amour, éd. Gallimard, 1972.

Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique, éd. Albatros, 1980.

L'Homme assis dans le couloir (récit), Les Éditions de Minuit, 1980.

L'Homme atlantique, Les Éditions de Minuit, 1982.

La Maladie de la mort (récit), Les Éditions de Minuit, 1982.

L'Amant, Les Éditions de Minuit, 1984.

La Douleur, éd. P.O.L, 1985.

Les Yeux bleus, cheveux noirs, Les Éditions de Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Les Éditions de Minuit, 1986.

Emily L., Les Éditions de Minuit, 1987.

La Pluie d'été, éd. POL, 1990⁴³.

L'Amant de la Chine du Nord, éd. Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, éd. POL, 1992.

Écrire, éd. Gallimard, 1993.

Ouvrages consacrés à Natalia Ginzburg

Clementelli Elena, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano, 1972.

Marchionne Picchione Luciana, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze, 1978

Pflug Maja, *Natalia Ginzburg, una biografia*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1997.

Ouvrages consacrés à Marguerite Duras

Adler Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

Alazet Bernard, *Marguerite Duras, La tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002

Alleins Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1984.

Armel Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990.

Bajomée Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boek Université, 1989.

Blot-Labarrière Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Le Seuil, 1992.

Borgomano Madeleine, *Le ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris Gallimard, 1997.

Burgelin Claude et de Gaulmyn Pierre (dir.), *Lire Duras*, Lyon, PUL, 2001.

Doneux-Daussaint Isabelle, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, Thèse de doctorat, dirigée par Catherine Kerbbat-Orecchioni, Université Lumière-Lyon2, Décembre 2001.

Lamy Suzanne et Roy André, *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Québec 1981

Pierrot Jean, *Marguerite Duras*, Paris, José Corti, 1986.

Patrice Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, PUF, 2003.

Seylaz Jean-Luc, *Les romans de Marguerite Duras*, Minard 1963

Articles consacrés à Natalia Ginzburg

- Amadori M.G., *Natalia Ginzburg ultima crepuscolare*, in « La Fiera letteraria », 28 gennaio 1962
- Amaturo R., *Prefazione a Lessico familiare*, Milano, Club degli Editori, 1969
- Baldacci L., *Con la Ginzburg alla ricerca delle parole perdute*, in « Epoca », 28, aprile 1963
- Barani Valeria, « Il "latino" polifonico della famiglia Levi nel "Lessico familiare" di Natalia Ginzburg », in *Otto-Novecento*, n°6, novembre-dicembre, 1990
- Bareil Jean-Philippe, « L'indeterminatezza negli scritti giovanili di Natalia Ginzburg », in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Benco S., rec. a *È stato così*, in « Voce libera », 15 dicembre 1947
- Bertone Giorgio, « Primi appunti su un incontro : Natalia Ginzburg e Italo Calvino » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Bini L., *La semplice vocalità di Natalia Ginzburg*, in « Letture », 18, 1961
- Calvino Italo, *Il sole e la luna*, Indice, settembre-ottobre 1985, in Franco Contorbia, *Tavola rotonda*, in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Calvino Italo, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in « L'Europa letteraria », giugno-agosto 1961
- Caproni G., *Natalia Ginzburg: Le voci della sera*, in « Critica d'oggi », novembre-dicembre, 1961
- Castelli F., *Natalia Ginzburg di fronte a Dio*, in « Civiltà cattolica », 18 settembre 1971
- Citati P., *Tutti i nostri ieri*, in « Belfagor », maggio 1953
- Citati P., *Il mondo di Natalia Ginzburg*, in « Il Punto », 24 agosto 1957
- De Feo S., *L'insetto della Ginzburg*, in *Qualcosa di certo*, Firenze, Vallecchi, 1966

- De Tommaso Piero, *Elegia e ironia in Natalia Ginzburg*, in « Belfagor », gennaio, 1962
- De Tommaso Piero, *Una scrittrice "geniale"*, in « Belfagor », maggio, 1963
- De Tommaso Piero, *Natalia Ginzburg*, in *I contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963
- Ioli Giovanna, *Premessa*, in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Garboli Cesare, « Il piccolo mondo familiare di N. Ginzburg », in *Novecento*, vol. VI, Marzorati, Milano 1979
- Garboli Cesare, *Prefazione a N.Ginzburg, Opere*, vol.1, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986
- Giannitrapani A., *Lexique de famille*, in « International P.E.N », vol. XV, 1964
- Guerrini T., rec a *La strada che va in città*, in « Risorgimento », aprile, 1945
- Lombardi Olga, « Natalia Ginzburg », in *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979
- Luti Giorgio, « Lo specchio rotto : l'ultima stagione narrativa di Natalia Ginzburg » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Mazza Antonia, *Natalia Ginzburg : "...scrivere è come abitare la terra"*, in « Letture », marzo 1983
- Montale Eugenio, « *Lessico familiare* » *crudele con dolcezza*, in « Corriere delle Sera », 7 luglio 1963
- Nozzoli Anna, « Lessico familiare e altre storie torinesi » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Pampaloni G., *Natalia Ginzburg*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Il Novecento, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969

- Pappalardo La Rosa Franco, « Caro Michele o dell'inutilità delle parole » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Prosperi Carlo, « Il linguaggio della tribù: una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Radcliffe-Umstead D., *Natalia Ginzburg e il linguaggio del gesto*, in « Trimestre », marzo-giugno, 1972
- Rago Michele, *Una famiglia antifascista*, in « l'Unità », 10 aprile 1963
- Ramat R., *Inquieta memoria italiana dei nostri ieri*, in « Avanti! », 31 gennaio 1953
- Salinari C., « *L'amorosa memoria* » di Natalia Ginzburg, in « l'Unità », 10 marzo 1965
- Seroni A. *Racconti di Natalia Ginzburg*, in *Esperimenti critici sul Novecento letterario*, Milano, Mursia, 1967
- Surdich Luigi, « Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993
- Tesio Giovanni, *Natalia Ginzburg*, in « Studi Piemontesi », XIII, 1984.
- Varese C., rec a *Tutti i nostri ieri*, in « Nuova Antologia », luglio 1953
- Vattimo Gianni, « Natalia Ginzburg : Dalla casa alla storia » in *Natalia Ginzburg, la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, Atti del Convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993

Articles consacrés à Marguerite Duras

En français.

- Armel Alette, « La force magique de l'ombre interne », in Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*. Communications du colloque tenu au centre culturel international de Cerisy-La-Salle du 23 au 30 juillet 1993, Écriture, Paris 1994
- Blanchot Maurice, *La douleur du dialogue*, Paris, N.R.F, 1956
- Blanckeman Bruno, « Duras, états seconds (une figure, une œuvre, trois ouvrages), in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.11.
- Blot-Labarrère Christiane, « Chants, cris et pleurs, musique, silence ou le langage-solitude dans Le Vice-Consul », in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.199.
- Borgomano Madeleine, « India Song : une tentative d'épuisement du monde romanesque », in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.213.
- Borgomano Madeleine, « L'histoire de la mendicante indienne », in *Poétique* (1981), n. 48
- Borgomano Madeleine, « Une écriture féminine ? À propos de Marguerite Duras », in *Littérature* (1984), n. 53,
- Cousseau Anne, « Une dramaturgie de la mémoire », in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.31.
- Cléder Jean, « Enquête sur une (première) personne : entre singularité et communauté. Vers la fin du moi, du tien, du mien ? », in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.239.
- Denes Dominique, « Les héros du bal » : une poétique de la fascination, in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.47.
- Foucault Michel et Cixous Hélène, *A propos de Marguerite Duras*, in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°89, octobre 1975
- Knapp B.L., *Interviews avec M. Duras et Gabriel Cousin*, The French review, XLIV, 4, March 1977
- Kofman Sarah, *L'enfance de l'art, Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1970
- Lacan Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Cahiers Renaud-barrault*, n°52, décembre 1965, p.7-15.

Picon Gaetan, « "Moderato cantabile" dans l'oeuvre de Marguerite Duras » in *Mercure de France*, juin 1958

Rullier-Theuret Françoise , « Les contre temps du ravissement : étude de l'indicatif dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », in *Styles, genres, auteurs* dir. Jean-Dominique Beaudin et Vàn Dung Le Flanche, Paris, Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2005

Segre Cesare, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.

Sheringham Michael, « Connaissance et répétition dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.79.

Victor Lucien, « Entre littérature et stylistique : quelques notes sur *Le Ravissement de Lol V. Stein* », in *Lectures de Duras* (dir. Bruno Blanckeman), Rennes, PUR, 2005, p.177.

En italien.

Marini Marcelle, *Marguerite Duras : une nouvelle écriture du politique*, in « Il confronto letterario » (1988), supplément au n. 8

Pea Ermanno, « Sul mare d'inchostro nero, la nave Night », in *Duras mon amour 2* (dir. Edda Melon), Torino, Lindau, 2001, p.121.

Ricco Renzo, « Duras, un dolore troppo antico per essere pianto », in *Duras mon amour 2* (dir. Edda Melon), Torino, Lindau, 2001, p.141.

Setti Nadia, « Scrivere la notte ovvero l'abisso della scrittura », in *Duras mon amour 2* (dir. Edda Melon), Torino, Lindau, 2001, p.195.

Ouvrages généraux

Adam Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1989

Bachtin Michail, *L'auteur e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988,

- Barberi Squarotti Giorgio, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961
- Barberi Squarotti Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1975
- Barthes Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Ed. du Seuil, 1985,
- Barthes Roland, *Essais critiques*, Ed. du Seuil, 1964
- Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, 1955
- Berruto Gaetano, *Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un « altra » grammatica?* in Holtus, E. Radtke (dir.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen 1985
- Cohn Doritt, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, éd. du Seuil, collection Poétique, 1981
- Culler Jonathan, *Structuralist Poetics*, Cornell University Presse, Ithaca N.Y, London, 1975
- Curtius Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, rad. Anna Luzzatto, La nuova Italia, Firenze, 1992
- Doria Mario, *Grande dizionario del dialetto triestino. Storico Etimologico Fraseologico*, Trieste, Edizioni « Il Meridiano », 1987
- Fernandez Dominique, *Le voyage d'Italie*, dictionnaire amoureux, Editions Perrin, 1997,
- Garavelli Mortara, *La parola d'altri*, Palermo, Sollerio, 1985
- Genette Gérard, *Figure II*, Editions du Seuil, 1969
- Girard René, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961,
- Kofman Sarah, *L'enfance de l'art, Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1970
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.
- Manacorda Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1965*, Roma, Editori Riuniti, 1967

- Mortasa Garavelli Bice, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985
- Lukàcs Gyorgy, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1970
- Pampaloni G., «Ritratto sentimentale d'una generazione», *La nuova letteratura*, in *Storia della Letteratura Italiana, IX. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969
- Pavel Thomas G., *Fictional worlds*, Harvard University Press, 1986
- Pinguentini Gianni, *Nuovo dizionario del dialetto triestino. Storico Etimologico Fraseologico*, Bologna, Cappelli editore, 1969
- Ricoeur Paul, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986
- Robert Marthe, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Tani Stefano, *Il romanzo del ritorno*, Milano, Mursia, 1990
- Testa Enrico, *Lo stile semplice, discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997
- Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971
- Waugh Patrizia, *Metafiction*, London, Methuen, 1984

Pages annexes

Incipit de *Nos années d'hier*

Le portrait de la mère était accroché dans la salle à manger : une dame assise avec un chapeau à plumes et un long visage effaré. Elle avait toujours été de santé fragile, elle souffrait de vertiges et de palpitations. Et puis, quatre enfants, c'était trop pour elle : elle était morte peu après la naissance d'Anna.

Ils allaient parfois au cimetière, Anna, Giustino et Madame Maria. Mais pas Concettina : le dimanche, elle ne mettait pas le nez dehors, elle détestait cette journée-là ; vêtue de ce qu'elle avait de plus laid, elle restait enfermée dans sa chambre, à reprendre les bas. Ippolito, lui, devait tenir compagnie au père.

Au cimetière, Madame Maria priait. Mais pas les deux enfants, car le père disait toujours qu'il est inutile de prier. Peut-être que Dieu existe, mais pas besoin de le prier, il est Dieu et il sait comment vont les choses.

Au temps où la mère n'était pas encore morte, Madame Maria ne vivait pas avec eux mais avec la grand-mère, la mère du père, et elles voyageaient ensemble. Sur les valises de Madame Maria on voyait les étiquettes des hôtels, et il y avait dans son armoire un vêtement aux boutons en forme de petits sapins, acheté au Tyrol. La grand-mère avait la manie des voyages, elle n'avait jamais voulu en guérir, tout son argent y était passé : elle n'aimait que les hôtels de luxe. Les derniers temps, racontait Madame Maria, elle était devenue impossible, elle ne se résignait pas à ne plus avoir d'argent, elle ne se l'expliquait pas. De temps en temps, elle oubliait, elle voulait s'acheter un chapeau, alors, Madame Maria devait l'arracher à la vitrine. La grand-mère tapait par terre avec son ombrelle et, de rage, elle en mangeait sa voilette. Maintenant, elle était enterrée à Nice, là où elle était morte, là où elle s'était tant amusée dans sa jeunesse, au temps où elle était fraîche et belle, où elle avait tout son argent.

Madame Maria adorait parler de l'argent que la grand-mère avait eu, et raconter les voyages qu'elles avaient faits ensemble. Madame Maria était toute petite ; quand elle était assise, ses pieds ne touchaient pas le sol. Aussi, quand elle était assise, elle s'enveloppait dans une couverture parce qu'elle n'aimait pas qu'on voie ses pieds qui ne touchaient pas le sol. Cette couverture, c'était celle de la voiture, celle qu'elles avaient sur les genoux, la grand-

mère et elle, vingt ans plus tôt, quand elles se promenaient dans la ville. Madame Maria se mettait un peu de rose aux joues, et n'aimait pas perdre vue, le matin, sans ce rose. Aussi, elle se glissait en douce, toute courbée, dans la salle de bains ; elle sursautait en se mettait en colère si quelqu'un l'arrêtait dans le corridor pour lui demander quelque chose. Elle restait toujours un bon bout de temps dans la salle de bains, et tout le monde venait frapper à la porte. Alors elle criait qu'elle en avait assez d'être dans cette maison où personne ne la respectait, elle voulait faire ses valises immédiatement, et aller à Gênes chez sa sœur. Deux ou trois fois, elle avait tiré ses valises de dessous l'armoire et elle avait commencé à ranger ses chaussures dans de petits sacs d'étoffe. Mais tout le monde savait que cette sœur de Gênes ne voulait pas d'elle.

Madame Maria sortait de la salle de bains, tout habillée, un chapeau sur la tête, et elle courait dans la rue avec une pelle pour ramasser le crottin qui lui servait à fumer les rosiers. Elle faisait vite, vite, de peur qu'on ne la voie. Puis elle partait faire les courses, munie de son filet à provisions. Avec ses petits pieds rapides, fourrés dans des petits souliers à rosettes, elle était capable de traverser la ville en une demi-heure. Chaque matin, elle courait toute la ville pour dénicher ce qui coûtait le moins cher, et elle rentrait morte de fatigue. Après ses courses, elle était toujours de mauvaise humeur, elle grondait Concettina, qui était encore en robe de chambre. Lorsqu'elle se promenait en voiture aux côtés de la grand-mère, avec les genoux bien au chaud dans la couverture et les gens qui la saluaient, elle n'aurait jamais pensé qu'un jour elle se tuerait à parcourir la ville, le filet à la main.

Concettina se brossait tout doucement les cheveux devant le miroir, puis elle approchait son visage du miroir et elle regardait ses taches de rousseur l'une après l'autre ; elle se regardait les dents et les gencives, elle tirait la langue et elle la regardait. Elle nouait ses cheveux en un rouleau serré, la frange ébouriffée sur le front ; avec cette frange, elle avait vraiment l'air d'une *cocotte*, disait Madame Maria. Puis, elle ouvrait l'armoire toute grande et se demandait quelle robe elle allait mettre. Pendant ce temps-là, Madame Maria défaisait les lits et les aéraient, elle battait les tapis, un mouchoir sur la tête et les manches retroussées sur ses bras vieux et desséchés. Mais si elle voyait la dame de la maison d'en face apparaître au balcon, elle s'enfuyait de la fenêtre, parce qu'elle n'aimait pas qu'on la voie avec ce mouchoir, en train de battre les tapis. Elle rappelait qu'elle était entrée dans la maison comme dame de compagnie, et voilà ce qu'elle était obligée de faire.

La dame d'en face avait une frange, elle aussi, mais c'était une frange qu'un coiffeur avait frisée et gracieusement ébouriffée. Madame Maria disait qu'elle paraissait plus jeune

que Concettina lorsqu'elle sortait, le matin, avec de ces petites robes claires et fraîches. Et pourtant, on savait avec certitude qu'elle avait quarante-cinq ans.

Il y avait des jours où Concettina n'arrivait pas à décider de la tenue qu'elle allait mettre. elle essayait des jupes et des corsages, elle se mettait une ceinture, ou un fleur au décolleté, et rien ne lui plaisait. Alors, elle fondait en larmes et elle criait qu'elle était malheureuse, qu'elle n'avait rien de joli à mettre, et que son corps était mal fait. Madame Maria fermait les fenêtre afin qu'on ne l'entende pas de la maison d'en face.

- Tu n'es pas mal faite, disait-elle, tu es seulement un peu forte des hanches et un peu plate de poitrine. Comme ta grand-mère, elle aussi était plate de poitrine.

Concettina criait et sanglotait, à moitié dévêtue sur le lit défait, et tous ses malheurs lui revenaient : les examens qu'elle devait passer et les histoires avec les fiancés.

Concettina avait beaucoup de fiancés. Elle en changeait tout le temps. Il y en avait un, toujours debout près de la grille, avec le visage large et carré, et une écharpe à la place de la chemise, piquée d'une épingle à nourrice. Il s'appelait Danilo. Concettina disait qu'elle l'avait laissé tomber depuis longtemps ; mais il ne se résignait pas et se promenait de long en large devant la grille, les mains derrière le dos et le béret basque enfoncé sur le crâne. Madame Maria avait peur que, tout d'un coup, il n'entre et fasse une scène à Concettina. Elle allait trouver le père, se plaignait de toutes les histoires de Concettina avec ses fiancés, et elle l'entraînait à la fenêtre pour qu'il voie Danilo avec son béret basque et les mains derrière le dos. Elle voulait que le père descende et l'envoie promener. Mais le père disait alors que la rue appartient à tout le monde, et qu'on n'a pas le droit de chasser un homme de la rue. Il sortait son vieux revolver du tiroir et le mettait sur la table, pour le cas où, tout d'un coup, Danilo escaladerait la grille. Puis il poussait Madame Maria hors de sa chambre, il voulait avoir la paix pour écrire.

Le père écrivait un grand livre de mémoires. Il l'écrivait depuis de nombreuses années ; il avait abandonné sa carrière d'avocat pour l'écrire. Le livre s'intitulait : *Rien que la vérité*, et il contenait des choses explosives sur les fascistes et sur le roi. Le père riait et se frottait les mains à la pensée que le roi et Mussolini ne savait rien, et que, dans une petite ville d'Italie, un homme écrivait des pages explosives à leur sujet. Il racontait toute sa vie, la retraite de Caporetto, où il s'était trouvé, lui aussi, toutes les choses qu'il avait vue, les réunions des socialistes et la marche sur Rome. Il parlait de tous les types qui avaient retourné leur veste, dans sa petite ville, des personnes qui semblaient respectables, et des pires tours de cochon qu'ils avaient fait ensuite... « rien que la vérité ». Il écrivait pendant des mois et des mois, et

tirait la sonnette toutes les minutes pour demander du café, la pièce était pleine de fumée, et, même la nuit, il restait debout à écrire, ou bien il appelait Ippolito pour qu'il écrive pendant que lui dictait : Ippolito tapait fort sur la machine, et le père dictait en parcourant la pièce, en pyjama ; personne ne pouvait dormir parce que les murs de la maison étaient minces. Madame Maria se retournait dans son lit, tremblant de peur à l'idée que, de la rue, quelqu'un n'entende la voix enflammée du père, et les choses qu'il disait contre Mussolini.

Et puis, tout d'un coup, le père perdait courage, son livre ne lui semblait plus aussi beau. Il disait que tous les Italiens avaient tort, et que, sûr, avec un livre on ne pouvait pas les changer. Il disait qu'il avait envie de sortir dans la rue, pour tirer avec son revolver, et puis non, autant rester étendu et dormir en attendant que vienne la mort. Il ne quittait plus sa chambre, il passait ses journées au lit, et il voulait qu'Ippolito lui lise *Faust*. Il appelait Giustino et Anna, et il leur demandait pardon, parce qu'il n'avait jamais fait les choses que d'ordinaire font les pères, il ne les avait jamais emmenés au cinématographe, pas même en promenade. Il appelait Concettina, il voulait qu'elle lui parle de ses examens et de ses fiancés. Lorsqu'il était triste il devenait très bon.

Un matin, il s'éveillait et n'était plus si triste, il voulait qu'Ippolito lui frotte le dos au gant de crin, il voulait ses pantalons de flanelle blanche. Il s'essayait dans le jardin, demandait qu'on lui apporte son café, mais il le trouvait toujours trop léger, et le jetait avec dégoût. Quand il restait assis toute la matinée, la pipe serrée entre ses dents blanches et longues, son visage, maigre et ridé, contracté par une grimace, on ne savait pas si c'était à cause du soleil ou du mauvais café, ou si c'était l'effort qu'il faisait pour tenir sa pipe avec ses dents.

Quand il n'était plus triste, il ne demandait plus pardon à personne, il cinglait les rosiers de sa canne en pensant de nouveau à son livre de Mémoire. Alors, Madame Maria s'affligeait pour ces rosiers qui lui tenaient tant à cœur : tous les matins elle faisait le sacrifice de descendre dans la rue pour ramasser le crottin avec sa pelle, au risque d'être vue par quelqu'un qui se moquerait d'elle.

Le père n'avait aucun ami. Parfois, il se mettait à marcher à travers la ville, avec un air mauvais et méprisant. Il s'asseyait dans un café du centre pour regarder les gens qui passaient, pour se faire voir de ceux qu'il connaissait jadis, pour montrer qu'il était encore vivant : il pensait qu'ils enrageraient. Alors, quand il avait vu passer un de ceux qui étaient autrefois socialiste, comme lui, et qui était fasciste maintenant, il rentrait à la maison assez content. Ils ne savaient pas qu'il y avait des choses écrites sur eux, dans le livre de Mémoires, sur le temps où ils étaient des gens convenables, et sur les pires tours de cochons qu'ils avaient faits

ensuire. À table, le père se frottait les mains. Il disait que, si Dieu existe, Il le laisserait vivre jusqu'à la fin du fascisme, afin qu'il puisse publier son livre et voir la tête des gens. Il disait qu'ainsi on aurait su, finalement, si ce Dieu existait, ou s'Il n'existait pas. Lui, tout compte fait, pensait plutôt que non, ou, qui sait, peut-être y en avait-il un, mais qui était pour Mussolini. Après le repas, le père disait :

- Giustino, va m'acheter le journal. Rends-toi utile, vu que tu n'es pas agréable.

Parce qu'il n'était plus gentil du tout lorsqu'il n'était pas triste.

De temps en temps, on voyait arriver de grandes boîtes de chocolats qu'envoyait Cenzo Rena, jadis un bon ami du père. On voyait aussi arriver de tous les coins du monde ses cartes postales illustrées, parce que Cenzo Rena était toujours en voyage. Madame Maria reconnaissait les endroits où elle était éllée avec la grand-mère, et elle glissait les cartes postales dans le miroir de sa commode. Mais le père ne voulait pas entendre parler de Cenzo Rena : ils avaient été amis et avaient eu, depuis, une terrible dispute. Aussi, quand il voyait arriver les chocolats il haussait les épaules et soupirait ; Ippolito devait écrire en cachette à Cenzo Rena pour le remercier et lui donner des nouvelles du père.

Concettina et Anna prenaient des leçons de piano deux fois par semaine. On entendait un petit tintement de sonnette peureux. Anna ouvrait la grille et le professeur de piano traversait le jardin. Il s'arrêtait pour contempler les rosiers, il était au courant, lui aussi, de l'histoire du crottin et de la pelle, et puis il espérait que le père surgirait d'un coin du jardin. Tout d'abord, le père lui avait accordé beaucoup d'attention : il s'était imaginé que ce professeur de piano était un grand homme. Il le faisait asseoir dans sa chambre, il lui offrait son tabac à fumer, et lui donnait de grandes tapes sur les genoux. Il n'en finissait pas de dire que c'était une promesse extraordinnaire. Le professeur travaillait à une grammaire latine en vers, il la recopiait sur un petit cahier et, chaque fois qu'il venait, il voulait que le père entende quelque strophe nouvelle. Mais tout d'un coup, le père s'était terriblement lassé de lui, il ne voulait plus entendre les nouvelles strophes de la grammaire. Quand tintait le petit coup de sonnette peureux du professeur de piano, on voyait le père s'enfuir dans les escaliers et se cacher où il pouvait. Le professeur de piano ne se résignait pas à ne plus être accueilli dans la chambre du père, il parlait à voix haute dans le corridor, il lisait de petites strophes, en regardant toujours d'un côté ou de l'autre. Puis, il devenait triste, il demandait à Concettina et à Anna si, par hasard, il avait offensé le père sans le savoir. Ni Anna ni Concettina ne jouaient bien. Elles en avaient assez, toutes les deux, de ces leçons de piano, elles auraient voulu ne plus en prendre, mais Madame Maria s'y opposait parce que le professeur de paino était la

seule figure étrangère à pénétrer dans la maison. Une maison est vraiment trop triste sans visiteur de temps en temps, disait-elle. Elle assistait aux leçons, la couverture sur les genoux, son ouvrage au crochet à la main. Puis elle s'entretenait avec le professeur de piano, elle écoutait ses petites strophes et lui ne parlait que très tard : il espérait toujours voir le père.

Oui, le professeur de piano était la seule personne étrangère à pénétrer dans la maison. Il y avait aussi un neveu de Madame Maria qui apparaissait de temps à autre. C'était le fils de la sœur de Gênes ; il faisait des études de vétérinaire et comme, à Gênes, on le recalait toujours, il était venu étudier dans cette petite ville où les examens étaient beaucoup plus faciles, mais là aussi il arrivait qu'on le recale. Du reste, il n'était pas un véritable étranger : on l'avait toujours vu depuis son enfance. Quand il arrivait, Madame Maria était sur des chabons ardents, elle craignait que le père ne le traite mal. Le père ne voulait voir personne à la maison, et même les fiancés de Concettina ne devaient pas dépasser la grille.

Chaque année, l'été, il fallait aller aux « Visciole », et chaque année Concettina pleurait parce qu'elle aurait voulu aller à la mer ou rester en ville avec ses fiancés. Et même Madame Maria était désespérée : elle s'était disputée avec la femme du fermier le jour où le cochon avait mangé ses mouchoirs. Et Giustino et Anna, eux qui s'étaient amusés aux « Visciole » depuis leur enfance, faisaient la tête, maintenant, quand il fallait partir. Ils espéraient que le père les laisserait passer un été chez Cenzo Rena, dans l'espèce de château qu'il possédait. Chaque année, en effet, Cenzo Rena écrivait pour les inviter. Mais le père ne voulait pas, il disait que c'était un affreux château, un machin avec des petites tours. Et si Cenzo Rena s'imaginait qu'il était beau, c'était parce qu'il lui avait coûté beaucoup d'argent. L'argent, c'est la merde du diable, disait le père.

On allait aux « Visciole » dans un petit train. Ce n'était pas loin, mais le départ était compliqué, parce que le père ne fichait la paix à personne quand il s'agissait de faire les malles. Il harcelait Ippolito et Madame Maria, et cent fois on devait faire et défaire les malles. Autour de la grille rôdaient les fiancés de Concettina, venus lui dire au revoir, et elle pleurait parce qu'une rage terrible s'emparait d'elle à l'idée de devoir rester tant de mois aux « Visciole », là où elle engraisait d'ennui, là où il n'y avait même pas un terrain de tennis.

On y partait tôt le matin, et le père était de mauvaise humeur pendant tout le voyage, parce que le petit train était bondé, parce que les gens buvaient et mangeaient, il avait peur qu'avec leur vin ils lui tachent ses pantalons. Pas une seule fois on n'échappait aux querelles dans le train. Puis, il s'en prenait à Madame Maria à cause des baluchons qu'elle traînait toujours derrière elle, des paniers, des chaussures enveloppées dans les sacs d'étoffe et

fouffées un peu partout, à cause de la bouteille de cadé au lait qu'elle mettait dans le filet. Cette bouteille dégoutait le père, il lui semblait affreux de voir du café au lait dans une bouteille. Il disait à Madame Maria qu'il n'arrivait pas à comprendre pourquoi la grand-mère avait toujours tenu à la prendre avec elle dans ses voyages. Mais lorsqu'on arrivait aux « Visciole », le p-re était content. Il s'asseyait sous la pergola. Il respirait, il respirait profondément et très fort. Il disait que le goût de l'air était bon, si fort et si frais que chaque fois qu'il respirait il lui semblait déguster une boisson. Il faisait venir le fermier et il lui faisait fête. Il appelait Ippolito, il lui disait de regarder le fermier : n'avait-il pas l'air d'un tableau de Van Gogh ? Il voulait que le fermier reste assis, la tête appuyée sur la main. Il lui mettait un chapeau sur la tête, il demandait :

- N'est-ce pas un vrai Van Gogh ?

Une fois le fermier éloigné, Ippolito disait que c'était peut-être un vrai Van Gogh, mais que c'était aussi un bandit : il volait sur le grain et le vin. Alors le père se mettait vraiment en colère : il avait joué avec ce fermier lorsqu'il était petit, il ne pouvait accepter qu'Ippolito se mette à cracher ainsi sur son enfance. Mieux valait prendre quelques kilos de grain quand on en avait besoin, que cracher sur l'enfance de son propre père.

Ippolito ne répondait pas. Il tenait le chien entre ses jambes et lui caressait les oreilles.

À peine arrivé aux « Visciole », Ippolito mettait une vieille veste de futaine et des bottes. Tout l'été, il restait vêtu ainsi.

- Il est sale à faire peur et il doit crever de chaud, disait Madame Maria.

Mais Ippolito n'avait jamais l'air d'avoir chaud, il ne transpirait pas, son visage était toujours sec et lisse, et il partait parcourir la campagne avec le chien, sous le soleil de midi. Le chien mangeait les fauteuils et avec des puces, aussi Madame Maria voulait le donner. Mais Ippolito était complètement toqué de ce chien. Une fois, le chien avait été malade ; il l'avait gardé toute la nuit dans sa chambre, se levant même pour lui faire des cataplasmes. Il aurait aimé l'emmener avec lui à la ville, mais il devait le laisser aux « Visciole » chez le fermier qui ne s'en occupait pas et qui ne lui donnait à manger que des choses avariées. À l'automne, Ippolito avait toujours de la peine quand il devait quitter le chien. Mais le père était de l'avis de Madame Maria, il ne voulait rien savoir, il ne voulait pas l'avoir en ville. Le père disait à Ippolito qu'il lui faudrait attendre patiemment qu'il soit mort, lui. Qui sait s'il n'espérait pas que ce soit bientôt ? Peut-être était-ce son rêve le plus doux, afin de pouvoir aller se promener dans la ville avec son chien.

Ippolito se taisait lorsque le père lui disait des méchancetés. Il ne répondait jamais, son visage demeurait impassible et pâle. Et la nuit, il restait debout pour taper à la machine le livre des Mémoires, ou pour lire Goethe à haute voix, quand le père ne pouvait pas dormir. C'était parce qu'il avait l'âme d'un esclave, disait Concettina, parce qu'il avait de la camomille dans les veines à la place du sang. Il était comme un vieux de quatre-vingt-dix-ans, incapable de regarder une fille, et d'avoir la moindre envie. Tout juste bon à se promener dans la campagne avec le chien.

Les « Visciole », c'était une maison haute et grande, avec des fusils et des cornes sur les murs, avec des lits très hauts et des matelas qui crissaient car ils étaient garnis de feuilles de maïs. Le jardin descendait jusqu'à la route carrossable, un grand jardin broussailleux et inculte. Inutile d'y planter des rosiers ou d'autres fleurs : l'hiver, le fermier n'en aurait pas pris soin et tout serait mort. Derrière la maison, il y avait la cour, la charrette et l'habitation du fermier. Il y avait aussi la femme du fermier, elle apparaissait de temps en temps à la porte, et jetait dehors un seau d'eau. Alors Madame Maria criait que cette eau sale faisait puer la cour, et la femme du fermier, elle, criait que l'eau était propre, bien assez propre pour laver le visage de Madame Maria, et elles se chamaillaient un bon moment. Autour, à perte de vue, s'étendaient des champs de maïs et de céréales, avec des épouvantails piqués en plein milieu qui agitaient au vent leurs manches vides. Au pied de la colline commençaient les vignes et les bois de chênes. Parfois, il en partait un coup de fusil, une nuée d'oiseaux s'élevait et le chien d'Ippolito aboyait. Concettina disait qu'il aboyait de peur, et non du désir d'attraper quelque chose. Plus loin, après la route carrossable, il y avait le fleuve, une bande claire et lointaine au milieu des buissons, des cailloux ; plus loin encore, le village avec ses dix maisons.

Dans ce village habitaient ceux que le père appelait « les fripouilles » : le secrétaire du *fascio*, le brigadier de gendarmerie, le secrétaire communal. Et le père y allait tous les jours : il voulait se faire voir des fripouilles, il voulait leur montrer qu'il était encore en vie et qu'il ne les saluait pas. Les fripouilles jouaient aux boules en manches de chemise, ils ignoraient qu'ils étaient, eux aussi, dans le livre des Mémoires ; leurs femmes tricotaient sur la petite place autour du monument ; elles allaitaient leurs enfants, un mouchoir sur le sein. Le monument était grand et en pierre, c'était un grand garçon de pierre avec un fanion et un fez. Le père se plantait là, devant, il mettait son monocle, il ricanait, il restait un moment à regarder et à ricaner. Madame Maria avait peur que les fripouilles ne l'arrêtent un jour ou l'autre, elle essayait de l'entraîner comme elle le faisait autrefois avec la grand-mère pour

l'arracher aux vitrines des modistes. Madame Maria aurait bien aimé parler aux femmes des fripouilles, savoir par elles de nouveaux points de tricots, leur en apprendre aussi, et surtout leur dire qu'elles devraient se laver le sein avec de l'eau bouillie avant d'allaiter leurs bébés. Seulement, de crainte du père, elle n'osait jamais les approcher.

L'été, sur la tête chauve et luisante du père on voyait apparaître des tâches de rousseur, et sa peau se mettait à peler parce qu'il restait tête nue au soleil. Les jambes de Concettina prenaient une teinte brun doré, il n'y avait rien d'autre à faire aux « Visciole » que de prendre des bains de soleil. Concettina passait toute la journée sur une chaise longue devant la maison, avec des lunettes noires et un livre qu'elle ne lisait pas ; elle regardait ses jambes, faisait attention à ce qu'elles bronzent bien, elle pensait qu'en les laissant transpirer au soleil elles maigrieraient un peu ; c'est que Concettina avait les hanches trop fortes, mais aussi les jambes épaisses. Elle disait qu'elle donnerait dix ans de sa vie pour que, des hanches jusqu'aux pieds, tout devienne mince.

Un chapeau de papier sur la tête et les pieds croisés sur un escabeau, Madame Maria rafistolait ses robes sous la pergola, des robes extraordinaires taillées dans de vieux rideaux ou dans des couvertures usées.

Au loin, sur le faite de la colline, on voyait passer et repasser Ippolito avec son fusil et son chien. Et le père maudissait ce stupide chien et cette manie de flâner dans la campagne alors que lui, justement, avait besoin d'Ippolito pour taper à la machine et lui faire une piqûre. Alors, il envoyait Giustino à sa poursuite dans la campagne.

Natalia Ginzburg, *Nos années d'hier*, trad. Adrienne Verdière Le Peletier, « Feux Croisés », Plon, 1956

Incipit de *Caro Michele*

Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in apera campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta. Il paese era a due chilometri. la città era a quindici chilometri. Essa abitava da dieci giorni in quella casa. Infilò una vestaglia di velo color tabacco. Cacciò i piedi lunghi e magri in un paio di pantofole color tabacco, slabbrate, con un bordo di pelo bianco molto frusto e sudicio. Scese in cucine e si fece una tazza di Orzo Bimbo, e ci inzuppò diversi biscotti. Sul tavolo c'erano delle bucce di mela e le radunò in un giornale destinandole a dei conigli, che non aveva ancora ma aspettava perché glieli aveva promessi il lattaio. Poi andò nel soggiorno e spalancò le imposte. Nello specchio che era dietro il divano salutò e contemplò la sua alta persona, i suoi corti e ondulati capelli colore del rame, la testa piccola e il collo lungo e forte, gli occhi verdi, larghi e tristi. poi sedette alla scrivania e scrisse una lettera al suo unico figlio maschio.

« Caro Michele » scrisse. « Ti scrivo soprattutto per dirti che tuo padre sta male. Vai a trovarlo. Dice che non ti vede da molti giorni. Io ci sono andata ieri. Era il primo giovedì del mese. Lo aspettavo da Canoca e li mi ha telefonato il cameriere che lui stava male. Così sono salita su. Era a letto. Mi è sembrato molto sciupato. Ha le vorse sotto gli occhi e un brutto colore. Ha dolori alla bocca dello stomaco. Non mangia più niente. Naturalmente continua a fumare.

Quando via a trovarlo, non portare lì le tue solite venticinque paia di calzini sporchi. Quel cameriere che si chiama Enrico o Federico non mi ricordo, non è in grado di sopportare il peso della tua biancheria sporca in questo momento. È stranito e intontito. Non dorme la notte perché tuo padre chiama. In più, è la prima volta che fa il cameriere perché prima lavorava in un elettrauto. In più è un completo cretino.

Se hai molta biancheria sporca, portala da me. Ho una donna di servizio che si chiama Cloti. È venuta cinque giorni fa. Non è simpatica. Siccome il muso ce l'ha sempre, e la situazione con lei è già pericolante, se tu arrivi qui con una valigia di roba da lavare e stirare non ma ne importa molto e puoi farlo. Ti ricordo però che esistono buone lavanderie anche lì vicino allo scantinato dove tu vivi. E tu sei il età di occuparti di te stesso da solo. Fra poco tu avrai ventidue anni. A proposito, oggi è il mio compleanno. Le gemelle mi hanno regalato delle pantofole. Volevo ancora dirti che se ti lavassi da te ogni sera fazzoletto e calze, invece

di ammucchiarli sporchi sotto il tuo letto per settimane, sarebbe bello ma questo non mi è mai riuscito di fartelo capire.

Io ho aspettato il medico. È un certo Povo o Covo non ho ben capito. Abita al piano di sopra. Cosa pensa della malattia di tuo padre non l'ho capito. Dice che ha l'ulcera e questo lo sapevamo. Dice che bisognerebbe portarlo in una clinica, ma tuo padre non vuole saperne.

Forse pensi che io dovrei trasferirmi in casa di tuo padre e assisterlo. Anch'io lo penso in qualche momento, ma credo che non lo farò. Ho paura delle malattie. Ho paura delle malattie degli altri, delle mie no, ma io però non ho mai avuto grandi malattie. Quando mio padre aveva la diverticolite, ho fatto un viaggio in Olanda. Ma lo sapevo benissimo che non era diverticolite. Era cancro. Così quando è morto non c'ero. Ne ho rimorso. Ma è vero che a un certo punto della nostra vita i rimorsi li inzuppiano nel caffè la mattina come biscotti. [...]

Se tu non fossi così balordo, ti direi, di lasciare il tuo scantinato e installarti di nuovo a via San Sebastianello. Potresti alzarti tu la notte invece del cameriere. Tu in fondo non hai niente di preciso da fare. Viola ha la casa e Angelica ha il lavoro e la bambina. Le gemelle vanno a scuola e poi sono piccole. Tuo padre del resto le gemelle non le sopporta. Non sopporta nemmeno tanto Viola e Angelica. Quanto alle sue proprie sorelle, Cecilia è vecchia, e con Matilde si detestano. Matilde ora sta da me e ci rimarrà l'inverno. Tuo padre comunque l'unica persona al mondo che ama e sopporta sei tu. Però essendo tu come sei mi rendo conto che è meglio che tu resti nel tuo scantinato. Se tu fossi là da tuo padre cresceresti il disordine e getteresti nella disperazione il cameriere. [...]

Io sono sempre senza telefono. Sono andata non so quante volte a sollecitare ma non è venuto nessuno. Per piacere via anche tu alla Società dei Telefoni. Non ti costa niente perché non è lontano da te. Magari quel tuo amico Osvaldo che ti ha dato lo scantinato conosce qualcuno ai Telefoni. Le gemelle dicono che quell'Osvaldo ha lì un cugino. Senti se è vero. È stato gentile a darti lo scantinato senza pagare, però quello scantinato è buio per dipingere. Magari è per quello che fai tutti quei gufi, perché stai lì a dipingere con la luce accesa e pensi che è notte fuori. Dev'essere anche umido e io per fortuna ti ho dato quella stufa tedesca.

Non credo che verrai a farmi gli auguri per il mio compleanno perché non credo che te ne ricordi. Non verranno né Viola né Angelica perché ho parlato ieri al telefono con tutt'e due e non potevano. Sono contento di questa casa, ma certo trovo scomodo essere così lontana da tutti. Pensavo che qui l'aria era buona per le gemelle. Le gemelle però scappano via tutto il giorno. Vanno a scuola con i loro motorini e mangiano in una pizzeria in centro. Fanno i compiti da un'amica e tornano che è buio. Da tre giorni è arrivata la tua zia Matilde. Vorrebbe

andare a trovare tuo padre, ma lui ha detto che non ha voglia di vederla. Sono in freddo da molti anni. A Matilde ho scritto io di venire perché era giù di nervi e a corto di soldi. Fa fatto una speculazione sbagliata su certi fondi svizzeri. Le ho detto di dare qualche ripetizione alle gemelle. Le gemelle però scappano. Io dovrò sopportarla ma non so ancora come la sopporterò.

Forse ho fatto un errore a comperare questa casa. In certi momenti penso che è stato un errore. Mi devono portare dei conigli. Quando me li porteranno, vorrei che tu venissi a farmi le gabbie. Per adesso, penso di metterli nella legnaia. Le gemelle vorrebbero un cavallo. [...]

Adesso smetto di scriverti, do la lettera a Matilde che va a fare la spesa e me ne sto a guardare nevicare e a leggere *i Pensieri* di Pascal.

Tua madre »

Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, Mondadori, Milano, 1973.

Incipit de *È stato così*

Gli ho detto : - Dimmi la verità, - e ha detto : - Quale verità, - e disegnava in fretta qualcosa nel suo taccuino e m'ha mostrato cos'era, era un treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero e lui che si sporgeva dal finestrino e salutava col fazzoletto.

Gli ho sparato negli occhi.

M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio. Sono andata in cucina e ho fatto il tè, ci ho messo il latte e lo zucchero e l'ho versato nel termos, ho avvitato per bene il bicchierino e poi sono tornata nello studio. Allora m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato. Gli ho sparato negli occhi.

Ma già da tanto tempo pensavo che una volta o l'altra gli facevo così'.

Poi mi sono infilata l'impermeabile e i guanti e sono uscita. Ho preso un caffè al bar e mi son messa a camminare a caso per tutta la città. Era una giornata freddino e tirava un vento leggero che aveva sapore di pioggia. Mi sono seduta su una panchina nel giardino pubblico e mi son tolta i guanti e mi son guardata le mani. Mi son tolta la fede e l'ho messa in tasca.

Siamo stato marito e moglie per quattro anni. Mi diceva che mi voleva lasciare, ma poi è morta la nostra bambina e così' siamo rimasti insieme. Lui voleva che avessimo un altro figlio, diceva che m'avrebbe fatto bene, così' facevamo spesso all'amore negli ultimi tempi. Ma non ci è riuscito di avere un altro bambino.

L'ho trovato che faceva le valige e gli ho chiesto dove andava. Mi ha detto che andava a Roma a decidere una certa causa con un legale. M'ha detto che potevo andare dai miei genitori, così' non stavo sola a casa nel tempo che lui era via. Non sapeva quando sarebbe tornato da Roma, fra quindici giorni, fra un mese, non sapeva bene. Io pensavo che magari non sarebbe tornato. Ho fatto anch'io le valigie. M'ha detto di prendere qualche romanzo da leggere per non annoiarmi. Ho preso nello scaffale *La fiera delle vanità* e due libri di Galsworthy e li ho messi nella mia valigia.

Gli ho detto: - Dimmi la verità Alberto, - e ha detto: - Quale verità, - e io ho detto: - Andate via insieme, - e ha detto: - Chi insieme -. E ha detto: - Tu lavori sempre di fantasia e ti mangi l'anima dentro a immaginare tante cose terribili, e così' non hai pace e non dai pace agli altri.

M'ha detto: - Prendi la corriera che arriva alle due a Maona, - e io ho detto: - Sì.

Ha guardato il cielo e mi ha detto: - Farai bene a metterti l'impermeabile e gli stivali da pioggia.

Gli ho detto: - Preferisco sapere la verità in qualunque modo, - e lui s'è messo a ridere e ha detto:

Verità va cercando, ch'è sì cara

Come sa chi per lei vita rifiuta.

Sono stata su quella panchina non so quanto tempo. Il giardino pubblico era deserto, le panchine erano umide di nebbia e il terreno era coperto di foglie fradice. Mi sono messa a pensare a quello che avrei fatto. Mi dicevo che sarei andata in questura fra un po'. Avrei cercato di spiegare più o meno com'erano andate le cose, ma non sarebbe stato facile. Bisognava comunicare dal primo giorno, da quando ci siamo conosciuti in casa del dottore Gaudenti.

Natalia Ginzburg, *È stato così*, in Natalia Ginzburg opere, vol.1 I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986