

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DU PAYSAGE DANS
LE ROMAN NÉORÉALISTE ITALIEN SUR LA RÉSISTANCE :
IL SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO DE ITALO CALVINO ET
UNA QUESTIONE PRIVATA DE BEPPE FENOGLIO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JULIE DOYON

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire remercier particulièrement mon remarquable directeur de maîtrise, Dominique Garand, professeur de littérature et directeur du Département d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, pour sa sagacité, son soutien, sa bienveillance et sa disponibilité.

Je tiens également à remercier chaleureusement les membres de ma famille, mon père, Paul Doyon, et sa conjointe, Denyse Chamberland, ainsi que ma mère, Louise Saint-Laurent, mon frère, Mathieu Doyon, et mon conjoint, Sébastien Cartwright, pour leur précieuse présence et leur appui constant.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Histoire, mémoire et expression artistique.....	15
1.1 Exprimer la Résistance italienne : Le choix du roman néoréaliste	15
1.1.1 La forme narrative pour raconter la Résistance.....	19
1.1.2 Narration et exploration.....	20
1.1.3 Roman réaliste et représentation	22
1.2 Une quête de sens	28
1.2.1 Risque de mort et élévation de la vie	30
1.2.2 Entre le passé et l'avenir.....	33
CHAPITRE 2 À la poursuite des sensations : <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> de Italo Calvino..	37
2.1 Désir, rupture et multiplicité	37
2.2 Un monde façonné de symboles.....	45
2.2.1 Le symbolisme du paysage peint par Calvino.....	52
2.3 Ambiguïté des lieux : l'espace indéfini du paysage	54
2.3.1 Jeux d'ombres : les manifestations de la lumière.....	58
2.3.2 Les nids des araignées	61
CHAPITRE 3 Entre l'histoire et l'Histoire : <i>Una questione privata</i> de Beppe Fenoglio.....	65
3.1 Un roman romanesque.....	65
3.2 La violence guerrière et la violence du sentiment amoureux	71
3.2.1 Violence fasciste et violence maquisarde : le sang versé des hommes	72
3.2.2 La violence et la figure de la femme	76
3.2.3 L'immatérialité des corps.....	78
3.3 Le paysage du résistant.....	81
3.3.1 Le spectre du brouillard.....	82
3.3.2 Le rappel à la terre.....	85

3.4 La temporalité du résistant	88
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE.....	97

RÉSUMÉ

À travers l'étude de deux romans fondamentaux issus de la production narrative néoréaliste de l'après-guerre portant sur la Résistance italienne, *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino et *Una questione privata* de Beppe Fenoglio, la présente étude explore un moment historique précis, soit la guerre civile italienne s'étalant de 1943 à 1945, et la manière de la raconter par l'écrivain. L'étude de la représentation de l'Histoire dans une œuvre romanesque constitue l'arrière-plan théorique du mémoire, qui s'oriente ensuite sur le propos de la tension entre l'affirmation d'une mémoire individuelle – s'articulant au moyen de la création romanesque – et la consolidation d'une mémoire collective – reposant sur les tribulations d'un événement historique majeur. Alors que l'historiographie de l'époque tente d'expliquer les sociétés humaines de manière objective et qu'elle s'intéresse principalement aux événements politiques suivant une organisation chronologique, le roman recherche l'histoire « vécue », sollicitant les sensations et les expériences individuelles déployées dans l'ambiance de divers contextes historiques ou sociaux. Le lieu de la Résistance italienne, c'est l'espace du territoire, l'étendue du paysage, et les deux romans à l'étude évoquent de manière singulière une fusion entre les paysages et leurs personnages. Dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, aussi bien que dans *Una questione privata*, le personnage intègre le paysage, qui n'est plus visuel, éloigné, statique et cristallin, mais qui devient plutôt sensoriel, rapproché, chaotique et bigarré. Par la représentation du paysage, mais aussi du dépaysement, le roman sur la Résistance partisane exprime la volonté de la reprise en charge du pays par le sujet. L'étude du paysage et des symboles présents dans le roman sur la Résistance italienne, témoigne d'un mode de représentation sensoriel des états intérieurs du personnage, bien sûr, mais aussi de la révélation poétique accablante d'un territoire dévasté, dénaturé et dévoyé.

Mots clés : Néoréalisme; Représentation; Résistance; Italie.

INTRODUCTION

La mémoire de la Résistance armée en Italie fut initialement et principalement véhiculée par la littérature. Aussi, pour plusieurs Italiens, la Résistance représente, encore aujourd'hui, une étape cruciale de l'histoire de l'Italie et de l'édification de sa société contemporaine. Une si brève période de temps au caractère confus s'inscrit, aux côtés du Risorgimento, de la République italienne et, plus tard, de l'Union européenne, comme un épisode crucial d'une lutte pour la liberté. Comme la littérature représente, avec l'Histoire, l'une des principales sources de création d'une mémoire collective, on est amené à interroger son rôle dans la conservation et la projection d'images, de sensations et d'idées liées à un événement comme la Résistance armée en Italie.

En Italie comme ailleurs, la Résistance est plurielle. La signification du terme « Résistance » englobe autant la résistance des prisonniers de guerre ou des camps de concentration nazis, que la résistance silencieuse du peuple. La littérature *de* la Résistance en Italie, c'est-à-dire la production d'œuvres qui paraissent pendant l'occupation, se résume à quelques poèmes et chansons publiés dans de rares revues et journaux clandestins. À la différence de la Résistance française sous l'occupation de l'Allemagne nazie, laquelle Résistance fut fortement urbaine, la Résistance italienne se distingue notamment par son caractère rural. C'est cette condition de quasi-nomadisme du résistant italien qui, faute de moyens évidents, l'empêche de s'adonner à la littérature *de* la Résistance. Les conditions de survie du maquisard sont à ce point précaires que la simultanéité artistique et événementielle s'avère impossible.

De son côté, la littérature *sur* la Résistance réfère à un type de roman néoréaliste dont l'essor est subséquent à la Libération. Le néoréalisme italien se veut l'expression du climat socioculturel et politico-économique de la période qui s'étale de l'arrestation de Mussolini,

en 1943, jusqu'au début du « miracle économique », vers 1960. L'année 1943 est un moment intense autant au plan politique que social. C'est la prise du pouvoir par le général Badoglio, lequel signe, le 8 septembre, l'Armistice avec les Alliés. C'est la formation des premières grèves ouvrières depuis le début du *ventennio*, dans les grandes usines de Turin et de Milan, dont le soulèvement populaire s'étend rapidement aux régions apennines. C'est la division de l'Italie en deux parties, soit le Sud, contrôlé par les Américains, et le Nord, occupé par les Allemands. Dans cette région de l'Italie septentrionale naît la Résistance armée, qui consiste au début en des grèves, puis qui se mue ensuite en un refus du service militaire pour la République de Salò, pour finalement devenir une véritable opération de révolte populaire aux actions guerrières contre les forces nazi-fascistes.

La production néoréaliste sur la Résistance

La production néoréaliste sur la Résistance, bien qu'elle soit en majeure partie portée par des écrivains ayant activement participé à la Résistance au Nord, comprend également des publications concernant les régions du sud. Par exemple, le splendide roman de Curzio Malaparte intitulé *La pelle*¹ [*La peau*], publié en 1949, raconte l'expérience du débarquement des Alliés au sud de la péninsule et, plus précisément, la marche pour la Libération allant de Naples jusqu'à Florence, vécue par l'auteur, qui agissait alors à titre d'officier de liaison pour l'armée américaine.

Il ne faudrait surtout pas omettre de mentionner des œuvres magistrales s'apparentant d'une certaine façon à la production littéraire néoréaliste sur la Résistance, mais demeurant cependant en marge de cette production pour des raisons de délimitations thématiques par rapport à la définition restreinte que l'on octroie à l'époque au mot « résistance », terme qui ne se rapporte alors qu'à la Résistance armée des partisans.

¹ Curzio Malaparte, *La pelle*, Milan, Mondadori, 1981.

Parmi ces œuvres, je me permets toutefois de rappeler *Se questo è un uomo*² [*Si c'est un homme*] de Primo Levi, paru en 1947, ou encore *Cristo si è fermato a Eboli*³ [*Le Christ s'est arrêté à Eboli*] de Carlo Levi, publié en 1945, textes qui représentent d'autres formes de résistance que la Résistance organisée se déployant au nord de la péninsule. Le premier représente la résistance sous son aspect le plus primitif, au sens originel et premier, c'est-à-dire la résistance terrifiante de la vie nue face à la mort omniprésente et multiforme : la survie d'un homme à Auschwitz. Pour sa part, le roman de Carlo Levi, à l'instar de celui de Primo Levi, propose un récit se déroulant pendant la guerre civile, mais demeurant en marge de celle-ci, soit le confinement (*confinato*), ordonné par le gouvernement fasciste, de plusieurs écrivains et intellectuels dans des coins reculés de l'Italie méridionale. Ainsi, Carlo Levi est envoyé en Basilicate, Curzio Malaparte en Sicile et Cesare Pavese en Calabre. Le roman de Carlo Levi, qui rapporte sa propre expérience de l'isolement forcé et qui témoigne, avec un réalisme poignant, du mode de vie misérable et des mœurs ancestrales des Lucaniens, n'en est pas moins applaudi et glorifié comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature néoréaliste et son triomphe est immédiat. Par contre, *Se questo è un uomo* ne connaît le succès qu'en 1958, lors de sa réédition chez Einaudi.

Plutôt qu'une école de pensée ou un courant artistique organisé, le néoréalisme est une esthétique se définissant par la spontanéité de son émergence. C'est pourquoi la production littéraire sur la Résistance s'inscrivant à l'intérieur du néoréalisme contient une grande variété de textes, sinon au plan de la thématique, du moins au plan formel.

Écrit pendant l'été 1944 et paru en 1945, *Uomini e no*⁴ [*Les Hommes et les Autres*], d'Elio Vittorini, est l'une des premières œuvres littéraires du néoréalisme à traiter de la Résistance, et elle insuffle enthousiasme, verve et inspiration chez les jeunes écrivains

² Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Rome, La biblioteca della Repubblica, 2002.

³ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Turin, Einaudi, 1990.

⁴ Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milan, Mondadori, 1990.

désirant suivre les traces de son auteur. Dans son roman, qui paraît dès la fin de la guerre, Vittorini explore des formes d'expression artistiques plus éclatées que la majeure partie des autres écrivains de la Résistance. En effet, l'auteur intervient à plusieurs reprises dans l'histoire d'Enne 2, un partisan de la Résistance milanaise. Par ce procédé d'intrusion, Vittorini soumet le lecteur à une double version des faits, à un double point de vue sur l'événement, faisant transparaître avec force le rapport malsain et démesuré qu'entretiennent les hommes avec la violence. Outre les incursions de l'auteur dans le récit, le roman de Vittorini se démarque par son caractère fortement dialogique, par la multiplicité de ses fragmentations, ainsi que par la brièveté et la densité des sections le composant.

Parmi les autres œuvres marquantes de la littérature néoréaliste sur la Résistance italienne, il convient de nommer *L'Agnese va a morire*⁵ [*Agnès va mourir*], de Renata Viganò. Paru en 1949, le roman raconte l'expérience d'une femme d'âge mûr, Agnese, qui, à cause d'une querelle de clôture s'étant terminée tragiquement, se retrouve malgré elle dans une division combattante de la Résistance. La singularité de *L'Agnese va a morire* se situe en les traits atypiques caractérisant le personnage féminin, asexué et apolitique, et présentant ainsi un fort contraste avec la multitude des personnages masculins qui occupent d'ordinaire l'espace textuel traitant de la Résistance italienne.

À sa manière, Cesare Pavese contribue également à cet univers littéraire en offrant notamment *La luna e i falò*⁶ [*La Lune et les feux*]. Ce roman publié en 1950 relate le retour du narrateur dans sa terre natale, les Langhe du Piémont, peu de temps après la guerre. Le protagoniste entreprend alors une espèce de périple à la recherche de ses propres origines et découvre les horreurs et la destruction laissées par la marche irréductible de l'Histoire. Ainsi, Pavese rend compte d'une brisure dans le temps, d'une cassure irréparable séparant désormais le passé d'avant la guerre, du présent et de l'avenir d'après la guerre.

⁵ Renata Viganò, *L'agnese va a morire*, Turin, Einaudi, 1974.

⁶ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Rome, La biblioteca della Repubblica, 2002.

Alberto Moravia participe, lui aussi, à cette effervescente production de romans néoréalistes sur la Résistance et propose, en 1957, *La ciociara*⁷ [*La Ciociara*], dont le personnage central est également une femme. À travers son récit, Moravia examine la condition des femmes romaines pendant la guerre. Au plan formel, *La ciociara* possède une grande valeur sociolinguistique et met en relief le contraste entre le microcosme populaire romain et l'univers paysan du Latium.

Dans une autre veine, *La ragazza di Bube*⁸ [*La Ragazza*], de Carlo Cassola explore les contradictions politiques et le décalage entre l'idéologie et l'action de la guerre partisane ou entre les idéologues aux préoccupations métaphysiques et les exécutants s'affirmant dans la violence. Publié en 1960, le livre de Cassola, qui remporte un succès populaire immédiat, recueille toutefois des critiques mitigées de la part des intellectuels de l'époque. On reproche principalement au roman d'utiliser l'art et l'Histoire à des fins politiques. *La ragazza di Bube* déclenche ainsi un débat portant sur la place de la politique dans l'art, débat ayant déjà été amorcé plusieurs années plus tôt par Elio Vittorini et le politicien communiste Palmiro Togliatti.

Enfin, *I piccoli maestri*⁹ [*Les petits Maîtres*] de Luigi Meneghello paraît en 1964. Ce roman d'une remarquable sensibilité et d'une admirable intensité présente la particularité d'avoir été composé longtemps après l'épisode de la Résistance. C'est donc un hommage à la mémoire des jours passés qu'offre Meneghello, sous la forme de l'expérience intime et collective de la Résistance et sur le fond grandiose des paysages préalpins piémontais. Autour de *I piccoli maestri* se développe une réflexion sur la dialectique entre les faits réels et la mémoire lointaine, imprécise et trompeuse.

⁷ Alberto Moravia, *La ciociara*, Milan, Bompiani, 1983.

⁸ Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

⁹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2007.

Le dialogue de la mémoire, de l'histoire et de la littérature

Cette prolifération d'œuvres littéraires sur les variations d'un thème historique déclenche de multiples questions, à savoir les manières dont un climat socioculturel donné peut influencer l'inspiration littéraire. Ou encore, comment certains écrivains sont-ils pénétrés par ce climat et de quelle façon l'expriment-ils? Quelles places l'art réserve-t-il à la mémoire et à l'expérience vécue? De quelle façon l'écrivain concilie-t-il la recherche d'une double valeur dans l'art social, soit celle, esthétique, de l'œuvre et celle, morale, du citoyen? Le néoréalisme littéraire en Italie se fait, entre autres, l'expression du refus, de la part des intellectuels italiens, des valeurs liées à la dictature fasciste. Ces derniers proposent donc une littérature engagée, qui s'attarde aux problèmes nationaux et qui cherche à offrir des solutions. Pour les écrivains ayant participé à la Résistance partisane, la création romanesque est un moyen de prolonger et d'explorer le combat mené dans le maquis – de même que le puissant trouble intérieur les ayant tous happés, qu'ils aient été maquisards, prisonniers ou exilés. Ils sentent qu'ils ont fait partie de l'Histoire et, alors que cette dernière « ne cherche que la vérité¹⁰ », le roman procure les sensations. De plus, la production littéraire sur le thème de la Résistance contribue à l'édification et à la mise en place d'une nouvelle identité collective, puis offre au peuple italien, qui sort détruit et honteux d'une période fort sinistre de son Histoire, un portrait lui attribuant courage, unité et valeur morale. D'une certaine façon, la période de la Résistance s'est trouvée mythifiée par le grand nombre d'œuvres littéraires et cinématographiques qui lui a été dédié. Toutefois, un paradoxe se pose en rapport à sa production littéraire. En effet, les écrivains déclarent faire, sous la bannière du néoréalisme, un ouvrage d'instruction et d'éducation du peuple. Mais parmi les écrivains qui affirment viser un lectorat populaire, peu d'entre eux atteignent cet objectif et le roman néoréaliste demeure l'apanage de l'intelligentsia italienne.

La littérature sur la Résistance, par sa grande charge mémorielle, sa valeur historique, son but analytique et son intention cathartique, s'inscrit dans un cercle historique. Les faits et

¹⁰ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1984, p. 24.

événements de l'Histoire poussent à une résistance, de la part du peuple, contre un régime totalitaire et totalisant. De cette résistance nécessaire, quoique tardive dans le cas de l'Italie, découle automatiquement un engagement de la part de ses participants. L'engagement peut s'exprimer par l'écriture, ce qui engendre une représentation du réel basée sur la mémoire et, par le fait même, la création ou la consolidation d'une mémoire collective reposant sur l'élaboration de symboles et d'images, ainsi qu'une prise de position qui soit idéologique, politique, sociale et esthétique de la part de l'écrivain. L'œuvre littéraire, à son tour, s'inscrit dans l'Histoire en aménageant un espace symbolique apte à extraire de l'événement des effets de sens porteurs d'un renouveau.

George-Elia Sarfati a écrit que « la fiction éclaire la réalité d'une manière inédite¹¹ ». De quelle façon, donc, le roman italien sur la Résistance antifasciste éclaire-t-il la réalité? Ou encore, quelle réalité éclaire-t-il? La question est d'autant plus intéressante qu'il s'agit ici d'une esthétique dite *néoréaliste*. Pour quelles raisons une esthétique réaliste est-elle privilégiée par les jeunes écrivains maquisards, à défaut d'autres types formels plus éclatés, comme ceux que développe le roman africain par exemple, pour raconter ses propres luttes? Il ne faut surtout pas oublier que, dans le cas de la pratique de la résistance en Italie, l'écriture n'est ni directe ni simultanée à l'acte de résistance. Le geste résistant est plutôt rapporté par l'écriture à la suite de l'événement réel et vécu.

La forme narrative est évidemment plus appropriée que la poésie pour représenter le contexte d'un moment historique donné. En tant que forme littéraire plus accessible que l'essai ou le poème, le roman est plus enclin à toucher un grand nombre de lecteurs et à nourrir une mémoire collective basée sur un événement historique intense ayant affecté l'ensemble d'une population. Les buts possibles d'une telle production seraient donc la conservation de la mémoire, le partage d'une expérience individuelle possédant une résonance sur la collectivité, de même qu'une tentative de compréhension du traumatisme de

¹¹ George-Elia Sarfati, « Pragmatique de l'écriture et pratique de la résistance », *Littérature et Résistance*, Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann (dir.), Reims, Presses Universitaires de Reims, 2000, p. 250.

la guerre civile. Tout cela sert, en outre, à tirer les leçons de l'Histoire afin de prévenir de nouvelles atrocités.

La littérature se veut « l'expression de la société¹² », mais le rapport de la littérature avec le réel ne peut se résumer qu'à la seule *mimèsis*. L'esthétique réaliste, à travers les époques, incarne l'expression d'une valorisation de la cohérence et du particulier¹³. Face à un désordre socio-politique, l'esthétique réaliste cherche à établir une structure, à mettre en place un ensemble organisé, harmonieux et intelligible. L'expérience du fascisme, de la Libération, de l'occupation alliée et nazie, puis de la guerre civile, avec son inhumanité, sa destruction, ses cadavres et ses horreurs, ont plongé les êtres humains dans un monde absurde au sein duquel règne la violence. Somme toute, les conditions idéales dont se nourrit la création littéraire sont ici réunies, puisque « le roman se sert de l'anarchie sociale pour fabriquer du sens esthétique¹⁴ ». Cela contribue, bien sommairement, à expliquer l'explosion de la création littéraire et le pullulement des textes néoréalistes sur la Résistance, dès la fin de la guerre.

Dans la perspective d'une réponse à l'absurdité de la guerre, le néoréalisme italien peut être contemplé comme une sorte d'équivalent de l'existentialisme français. Bien sûr, le néoréalisme répond différemment à la question de l'absurdité, mais les raisons de son émergence, sa quête de sens et son questionnement de fond s'apparentent à ceux de la philosophie sartrienne. Si l'existentialisme est un humanisme, selon la formule célèbre de Jean-Paul Sartre, le néoréalisme, qu'il soit littéraire ou cinématographique, l'est certainement tout autant. Ainsi, les récits néoréalistes sur la Résistance évoquent la manifestation d'un engagement, mais d'un engagement qui s'avère parfois rétroactif, parfois prorogatif à l'action résistante en tant que telle. Le roman sur la Résistance marque une volonté – utopiste et

¹² Pierre Barbéris, *Le prince et le marchand. Idéologiques : La littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980, p. 17.

¹³ Tzvetan Todorov, Présentation de *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1982, p. 8.

¹⁴ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 58.

imprégnée de dérélition, il est vrai – de reconstruction d'une société égalitaire et juste. Il s'agit surtout de créer une nouvelle identité nationale aux idéaux libertaires et sociaux, tout en tentant une réconciliation avec un puissant sentiment de honte provenant de l'adhésion populaire au fascisme et en intégrant efficacement les leçons de l'Histoire issues du *ventennio* mussolinien.

Bien que le thème de la liberté soit grandement exploité dans les romans néoréalistes sur la Résistance, la liberté n'y est ni idéalisée ni magnifiée. On dénombre deux raisons principales à cette particularité. En premier lieu, parce qu'elle est associée au sacrifice, à l'angoisse et au déchirement, la liberté est voilée d'un certain pessimisme, d'un certain malaise qui la rend abstraite et parfois absurde, incohérente ou ambiguë. En second lieu, sous l'occupation nazie-fasciste, la liberté prend des allures d'obligation. Elle contraint au choix et à la lutte; elle fait miroiter la mort et la souffrance; elle est instable et distante. Étroitement liée, dans le contexte de la Résistance italienne, au communisme comme au fascisme, la liberté se situe entre ces deux idéologies, alors qu'elle combat, de manière indifférente, l'une avec l'aide de l'autre.

Contrairement aux textes issus de la Résistance française¹⁵ ou à des textes provenant d'autres périodes résistantes correspondant à d'autres nations, les écrits sur la Résistance italienne ne sont pas produits en temps de guerre. Ils ne sont pas non plus concomitants avec les tensions politiques auxquelles ils se rapportent et prennent appui sur l'expérience individuelle plutôt que d'être axés sur un appel à la communauté ou au rassemblement des masses. La littérature italienne sur la Résistance n'est pas clandestine et, dans l'essor des grandes maisons d'éditions, elle s'inscrit dans un marché bien déterminé, lequel n'a rien d'artisanal. On ne peut non plus la qualifier de rebelle puisqu'elle s'inscrit en conformité avec les normes du champ littéraire de l'époque. Elle n'a pas non plus à se camoufler puisqu'elle n'est soumise à aucune censure dictatoriale. Tout cela permet aux écrivains

¹⁵ Si bon nombre d'œuvres françaises parues après la guerre ont emprunté le thème de la Résistance, la France a aussi vu naître une multitude de textes pendant les années qu'a duré l'Occupation.

néoréalistes d'explorer et de relater de manière plus intime l'épreuve de la Résistance en Italie¹⁶. Les préoccupations qui se dégagent de ces particularités concernent davantage la vie culturelle et littéraire que la vie politique. Les questions soulevées par le néoréalisme sont certes idéologiques, mais elles concernent en premier lieu la possibilité de représenter adéquatement la réalité moderne tout en négociant son rapport à la tradition.

Le réalisme est lié à l'idéologie individualiste par le biais de la description et de la conception même des personnages. L'esthétique réaliste porte en soi la particularisation du temps et de l'espace ainsi que le rejet des universaux. Ce type d'individualisation crée un certain paradoxe puisque le néoréalisme littéraire en Italie emprunte souvent les traits de l'Art social. Aux lendemains de la Libération, la culture est principalement prise en charge par le Parti communiste italien, lequel est tributaire d'une grande influence dans la sphère artistique et intellectuelle. Pendant la guerre civile, d'innombrables résistants ont adhéré au communisme, qui représentait la fraction de la Résistance la mieux organisée. C'est sous la bannière du communisme que les structures du pays sont repensées. Pourtant, les textes témoignent d'un certain malaise face au communisme. Dans les romans néoréalistes italiens sur la Résistance armée, le sentiment antifasciste est évident, mais on dénote également une représentation quelquefois négative du communisme. Il arrive également que la représentation littéraire attribue au soldat fasciste des traits sensibles, compatissants et même tendant vers une espèce d'humanisation. Pour le héros du roman sur la Résistance italienne, la liberté prime au détriment de toute idéologie totalitaire, qu'elle soit de droite ou de gauche. À ce propos, on se rappelle volontiers la polémique qu'avait engendrée, en 1946, le débat entre le secrétaire général du Parti communiste italien, Palmiro Togliatti, et Elio Vittorini, chef de file du néoréalisme littéraire et directeur-fondateur de la revue *Politecnico*. La controverse est lancée alors que Togliatti intervient dans la sphère culturelle et artistique afin d'exhorter l'écrivain à la responsabilité sociale qui lui incombe. De son côté, Vittorini se fait le défenseur des valeurs artistiques en revendiquant l'autonomie du monde culturel ainsi que la liberté d'inspiration et de création.

¹⁶ George-Elia Sarfati, dans son article « Pragmatique de l'écriture et pratique de la résistance », *loc. cit.*, soutient que la littérature de la Résistance est clandestine, artisanale, rebelle et secrète.

La Résistance à travers la représentation du paysage

L'expérience individuelle trône donc au centre du roman néoréaliste sur la Résistance et elle est soutenue par des descriptions sensibles de l'espace, c'est-à-dire de lieux populaires et de paysages saisissants et troublants. Pour Philippe Hamon, théoricien du Réalisme, le héros du roman réaliste est aussi le héros s'inscrivant dans la marche de l'Histoire :

Le texte réaliste privilégiera sans doute le texte profane (l'Histoire), qu'il situera aussi proche que possible de son lecteur. Les références à un ailleurs (exotisme) seront donc réduites et le héros réaliste voyagera sans doute fort peu loin de son milieu : l'Histoire viendra à lui, plutôt qu'il n'ira au loin chercher l'Histoire¹⁷.

Le roman sur la Résistance est une fusion entre des paysages et des individus se heurtant à l'Histoire et créant des histoires qui, tout en préservant un aspect intime, touchent l'ensemble de la population.

La Résistance contraint l'individu à s'approprier son propre territoire. Celui-ci est alors forcé de se cacher et de vivre dans le creux de son paysage ou dans les recoins oubliés des villes et villages qui lui semblaient si familiers. Le quotidien devient insolite, périlleux et romanesque. Le réel se modifie, se transforme sous la menace contingente des dangers belliqueux et des actions guerrières. Le monde est perçu selon une perspective nouvelle. Les maisons sont perquisitionnées, pillées, transformées en prisons ou en refuges pour les rebelles. Les interactions entre habitants sont bouleversées et sont continuellement teintées d'angoisse, de détresse, de risque, d'intimidation ou d'entraide. Le lit devient la paille ou même le sol, la chambre se mue en grange ou en colline. La mort ainsi que ses instruments deviennent banals. L'être humain est poussé au-delà de ses limites de survie, autant physiques que psychologiques. Pour Calvino, « fu questa possibilità di situare storie umane

¹⁷ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1982, p. 137.

nei paesaggi che il 'neorealismo'¹⁸ ». Le paysage incarne d'ailleurs un lieu symbolique de l'expérience spirituelle. Comme nous le rappelle, dès le XIII^e siècle, saint François d'Assises, notamment avec son *Laudes creaturarum*, le paysage possède le pouvoir de susciter les émotions les plus exaltées et les réflexions les plus éminentes. L'inspiration que procure le paysage est causée par la charge spirituelle de ce dernier. Cette charge provient essentiellement du contact privilégié de l'être avec la Nature, de la rencontre entre l'être, la Nature et l'esprit. En d'autres mots, l'humain a recours au paysage, qui entraîne un sentiment d'immensité et d'éternité, pour célébrer la vie et glorifier la mort.

Dans le roman sur la Résistance, le paysage adopte un caractère sacré. Le personnage intègre le paysage, qui n'est plus seulement visuel, mais qui devient surtout sensoriel, révélateur et symbolique. Le personnage accède au paysage, il n'existe plus que dans le pays et il s'égare en lui. Il pénètre son paysage pour la première fois, l'ayant auparavant toujours aperçu de loin, et lequel « commence par une notion, fût-elle vague ou confuse, de l'éloignement et d'une perte de vue qui vaut pour l'œil physique comme pour celui de l'esprit¹⁹ ». La notion de paysage est fondamentalement liée à celles du pays et du dépaysement. Le roman sur la Résistance exprime les sentiments d'angoisse et de confusion propres à l'éclatement du pays, causé par la guerre civile, mais il révèle également la volonté de reprise en charge du pays. On y contemple donc la représentation du pays et du paysage, mais aussi du dépaysement. Ce sentiment de dépaysement, de la dépossession, incite fortement à la représentation artistique et, précisément, le roman néoréaliste sur la Résistance arbore le pays en un lieu du dépaysement. Les personnages se trouvent en exil au plus profond de leur propre paysage qui, tout en conservant son caractère abstrait et sacré, se teinte de réel. Si les personnages donnent au paysage une couleur de réalisme, le paysage confère, à son tour, une parcelle de sacré à l'entreprise et à l'aura des personnages.

¹⁸ Italo Calvino, préface à *Il Sentiero dei nidi di ragno*, Milan, Mondadori, 2002, p. 11. « Le néoréalisme fut cette possibilité de situer des histoires humaines dans les paysages. » Les traductions des citations en italien dans le texte sont des traductions libres effectuées par l'auteur.

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 103.

Selon Bakhtine, la littérature réaliste est un effort se donnant pour but la concrétisation, le « rendre visible²⁰ » de la nécessité historique dans le temps et dans l'espace. Dans le roman néoréaliste sur la Résistance, ce « rendre visible » est avant tout comblé par la représentation du paysage, par les descriptions de lieux typiques et révélateurs. Pour Italo Calvino, lequel reste, jusqu'à 1963, dans l'attente d'une œuvre littéraire qui représente en elle-même toute la Résistance, « la Storia, prima ancora che azione e sentimenti, diventa paesaggio²¹ ». Il est incontestable que le paysage nourrit l'imaginaire et donne lieu à l'exploitation de symboles et à la mise en valeur d'images culturelles prééminentes.

La production et l'utilisation des symboles et des images sont largement approfondies par les deux auteurs qui signent le début et la fin de la saison du néoréalisme. De multiples études sur le néoréalisme désignent *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino comme le roman marquant l'éclosion du néoréalisme, puis *Una questione privata* de Beppe Fenoglio comme le roman conclusif de cette période littéraire. Par ailleurs, l'œuvre de Fenoglio est transitoire entre le début de la crise du néoréalisme littéraire italien et la fin de ce mouvement littéraire.

Deux événements majeurs définissent la fin de la période du néoréalisme littéraire. Il s'agit de la parution, en 1963, de *Una questione privata* et de la réédition du *Sentiero dei nidi di ragno* l'année suivante. Ces deux œuvres semblent singulièrement connectées et, en 1964, la réédition du *Sentiero dei nidi di ragno* inclut une préface signée par l'auteur, lequel annonce la fin du néoréalisme, qu'il définit comme « la stagione che va dal *Sentiero dei nidi di ragno* à *Una questione privata*²² ». Calvino proclame, entre autres, l'accomplissement de

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, traduction du russe par Alfreda Aucouturier, 1984, p. 245.

²¹ Italo Calvino, « La letteratura italiana sulla Resistenza », *Saggi 1945-1985*, Mario Barenghi (dir.), tome I, Milan, Mondadori, 2001, p. 1497. « L'Histoire, avant même d'être action et sentiments, devient paysage. »

²² Italo Calvino, préface à *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 23. « La saison qui va de *Il sentiero dei nidi di ragno* à *Una questione privata*. »

ce courant littéraire grâce au roman de Fenoglio, qui sera désormais considéré comme le roman par excellence issu de la Résistance.

Une étude combinant ces deux romans marquants du néoréalisme littéraire sur la Résistance semblait être une bonne façon d'approfondir cette période de façon pertinente et originale. Les recoupements qui conduisent d'un roman à l'autre unissent ces deux textes, qui du reste demeurent très différents l'un de l'autre. Bien sûr, Calvino s'intéresse autant à la question du temps et de l'espace que Fenoglio, puisque tous deux cherchent à rendre un portrait intégral de la Résistance. Pourtant, chaque auteur fait sa propre utilisation du paysage, de la temporalité, de la création d'images correspondant à la Résistance et de l'éventail des possibilités symboliques s'y rattachant.

Ce mémoire propose une relecture de ces deux romans ayant défini les frontières de la période du néoréalisme littéraire en Italie. Aussi, la présente étude est-elle orientée vers la représentation du paysage, c'est-à-dire de l'espace ouvert, des images et des symboles développés à travers les textes et du fonctionnement de ces symboles dans *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino et *Una questione privata* de Beppe Fenoglio.

CHAPITRE I

Histoire, mémoire et expression artistique

Les ombres contre le mont perpendiculaire
Grandissaient ou parfois s'abaissaient brusquement
Et ces ombres barbues pleuraient humainement
En glissant pas à pas sur la montagne claire²³

Guillaume Apollinaire

1.1 Exprimer la Résistance italienne : Le choix du roman néoréaliste

Le roman néoréaliste apparaît avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans la foulée d'une reconstruction économique, politique, sociale et culturelle. L'atmosphère est à la confusion, à l'éparpillement, mais aussi à un sentiment de liberté enthousiaste. C'est le cinéma qui, dans l'effort d'édification de cette société nouvelle, fait figure de précurseur, proposant une façon nouvelle de représenter la dure réalité du quotidien de son peuple. La littérature ne tarde pas à suivre cette vague et c'est sous l'appellation de néoréalisme littéraire que l'on désigne les textes narratifs ayant pour sujet la vie concrète du peuple et les liens qu'il tisse avec la nouvelle société italienne, celle de l'après-guerre. La période néoréaliste en littérature s'étend approximativement de la fin de la guerre au miracle économique italien, vers 1960. Le néoréalisme se distingue du réalisme européen du XIX^e siècle, puisque ce nouveau réalisme naît à la faveur de circonstances, de préoccupations et d'intentions artistiques toutes différentes.

²³ Guillaume Apollinaire, « Le voyageur », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965, p. 78.

En effet, le réalisme français du XIX^e siècle répondait à un projet non pas seulement esthétique, mais également sociologique, voire anthropologique. Il était envisagé comme un idéal de représentation de la réalité sociale de son époque, s'intéressant aux diverses facettes de l'existence humaine. Et comme le démontre bien la métaphore du miroir de Stendhal, déjà en 1830, le réalisme diffusait essentiellement l'idée d'une littérature reflet de la société.

Dans des œuvres se rapportant surtout à l'étude des mœurs, le réalisme balzacien, par exemple, a utilisé les descriptions de la nature afin de caractériser les personnages. L'observation de l'âme humaine semblait être la principale préoccupation des œuvres littéraires à la grande époque du réalisme en Europe. À cela s'est ajoutée la justesse de l'expression, reflétant la pensée de l'auteur. L'harmonie des mots avec la pensée est alors un souci esthétique de premier plan. Cependant, le principal problème du réalisme réside en cela que chacun dispose de la liberté de voir le réel comme il le veut et que chacun désire en livrer sa propre vision. Avec le néoréalisme italien, toutefois, l'esthétique réaliste s'ouvre à une description subjective assumée de la réalité.

Du côté du naturalisme, Émile Zola avait tout de même constaté que le roman était un assemblage d'objets de la nature par l'artiste. En Italie, le vérisme se rapprochera beaucoup plus du naturalisme que du réalisme, d'abord dans la tentative de repérer l'influence d'une époque et d'un lieu sur le caractère humain, de même que l'influence des générations défuntes sur la vie actuelle; ensuite par le côté symbolique et mythique, qui fait vaciller l'œuvre naturaliste entre le réalisme et l'impressionnisme. Pour les écrivains naturalistes français, l'esprit du roman se prêtait plus facilement au spectacle de l'évolution des personnages. Par ailleurs, chaque roman montre un monde, une cellule de la société en ses différentes couches sociales, pour former un tout avec les autres romans et pour finalement représenter la société en entier, dans une réflexion portant essentiellement sur l'individu, le sens de la vie et l'Histoire. Cette conception métatextuelle des œuvres littéraires se retrouve d'ailleurs dans la pensée de Calvino, clairement explicitée dans les *Lezioni americane*²⁴. À

²⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, 1988.

travers les cinq textes réflexifs que comportent les *Lezioni americane*²⁵, Calvino envisage le patrimoine littéraire mondial devant le monstre de l'Histoire, tout en proposant une conception de la littérature à la manière d'une toile d'araignée dans laquelle les classiques de la littérature universelle sont ficelés les uns aux autres, tissant des liens, se sollicitant et se répondant dans un dialogue infini, composant ainsi une seule et immense œuvre mouvante se déployant à travers l'Histoire.

Fondamentalement, la recherche d'un idéal d'authenticité et de vérité dans la représentation du réel constitue le point central et commun de toute représentation réaliste, et le néoréalisme ne fait pas figure d'exception. Par contre, l'esthétique néoréaliste en littérature émerge essentiellement d'un désir de raconter qui tire principalement sa source de l'intimité de l'auteur, submergé par le raz-de-marée des événements de la Seconde Guerre mondiale et de l'esprit de l'immédiat après-guerre. Il est souvent dit que le néoréalisme ne peut être considéré comme un véritable courant littéraire parce qu'il n'est pas structuré artistiquement. En d'autres mots, le néoréalisme n'a pas donné de manifeste de poétique ni prescrit de loi stylistique ou linguistique. Le néoréalisme est un type de réalisme qui sonde le réel ressenti et éprouvé, sans prôner la conformité à un ensemble de règles. Nous pouvons donc le qualifier de réalisme « formel », comme l'explique Ian Watt, « formel parce que le mot 'réalisme' ne se réfère pas ici à quelque but ou dogme littéraire spécial, mais seulement à un ensemble de procédés narratifs que l'on trouve si souvent réunis dans le roman²⁶ ».

Il est permis d'avancer que le roman néoréaliste sur le thème spécifique de la Résistance émerge et se développe de manière instinctive et inévitable avec la montée des valeurs antifascistes et à la suite de la victoire de ces valeurs sur le régime et l'idéologie fascistes.

²⁵ Les *Lezioni americane* ont été préparées pour une série de six conférences que Calvino devait présenter à l'Université Harvard en 1985 et 1986. Cependant, Calvino s'éteint en 1985 et la sixième conférence (*Constance*) ne voit jamais le jour. Les leçons américaines (*Légereté, Rapidité, Exactitude, Visibilité et Multiplicité*) sont publiées posthumes en 1988.

²⁶ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1982, p. 41.

Dans le cas des textes néoréalistes focalisés sur la Résistance, il semble que les questions de théorie littéraire soient secondaires au fait de raconter, à l'urgence de raconter ce tournant de l'histoire auquel chacun a participé. D'innombrables témoignages revêtant plusieurs formes, telles que le journal intime, la lettre du condamné ou bien l'article de presse clandestine, sont rendus publics à la fin de la guerre. Devant la multitude des ces attestations découlant d'expériences jusque-là inconcevables, la création romanesque trouve tout de même sa place. Et c'est une place de choix que la société italienne octroie à ses écrivains héros de la Résistance. Le roman révèle-t-il donc ce que moult témoignages n'arrivent pas à formuler, à exprimer ou à représenter? Qu'est-ce qui, dans le procédé narratif romanesque, amène le lecteur à saisir l'expérience d'une manière plus intégrale et plus significative que dans le témoignage?

Les romans sur la Résistance forment un sous-genre très prisé par les écrivains émergents qui n'ont alors qu'une pensée, se révélant parfois obsessive : exprimer leur propre expérience de la guerre civile comme moment historique saillant, extérioriser une expérience individuelle fondamentale et explorer l'épreuve commune de la Résistance.

À l'exclusion des textes produits par les écrivains en exil pendant la guerre²⁷, la production littéraire sur la Résistance n'est pas simultanée mais postérieure aux événements auxquels elle se rapporte. Cette production demeure tout de même soumise, durant quelques années, aux traumatismes qui affecte la population entière – traumatismes de la guerre civile et du *ventennio* fasciste, auxquels s'ajoutent les tragédies universelles de la guerre, telles que la Shoah, Nagasaki et Hiroshima; en bref, la puissance destructrice découlant de la mise en place des régimes totalitaires et ses résultats dévastateurs. Les esprits restent profondément imprégnés des atrocités qui ont si aisément et si cruellement dépassé l'entendement. Cette situation historique conduit les intellectuels et les artistes italiens à s'engager politiquement

²⁷ Plusieurs écrivains en exil sous le régime mussolinien, comme Ignazio Silone et Giuseppe Antonio Borgese, font partie de ce qu'on peut appeler la Résistance externe, leurs écrits s'opposant directement à l'idéologie fasciste. On appelle Résistance interne celle qui se déroule sur le territoire italien de 1943 à 1945 et qui combat physiquement les forces nazi-fascistes.

dans les affaires du pays. Pour les écrivains ayant pris part à la Résistance, l'art devient le moyen de prolonger le combat mené dans les montagnes, de septembre 1943 à avril 1945. Au sein de l'entreprise néoréaliste réside aussi une tentative et une manière de pénétrer les événements passés en examinant les circonstances, les conséquences et les impacts de l'épreuve, dans un exercice d'appropriation spirituelle de ce qui a été vécu dans le feu de l'action.

1.1.1 La forme narrative pour raconter la Résistance

À première vue, la forme réaliste s'avère la plus adaptée au récit de la période de la guerre civile. Puisque ce réalisme particulier, ce réalisme nouveau, n'est pas organisé en tant qu'école prescrivant des lois stylistiques et structurales ou un projet de poétique, il laisse toute la latitude nécessaire aux auteurs qui y concourent pour exprimer « leur » réel. Les romanciers de la Résistance semblent, au préalable, davantage préoccupés par des questions politiques et sociales que par des questions esthétiques, et le néoréalisme surgit comme une sorte de réalisme naturel, ou spontané. Le besoin pressant de raconter l'épisode collectif de la guerre civile, de l'ausculter et d'en tirer des conclusions pour édifier les bases d'une nouvelle société, voilà ce qui les conduit à écrire en premier lieu. De ce point de vue, le néoréalisme pourrait être considéré comme une esthétique de reconstruction ou de réparation.

Si le réflexe humain porte à raconter, le réflexe artistique, lui, porte au réalisme en tant que manière de raconter cette expérience vécue. De plus, l'influence du Parti Communiste est puissante au sortir de la guerre, et sa présence stimule un intérêt pour le réalisme socialiste. L'épisode de la Résistance est un terreau fertile pour les théories littéraires marxisantes, comme quoi « le roman serait cette épopée moderne apte à relater le cheminement conflictuel des masses vers la liberté²⁸ », et la Résistance est précisément l'accomplissement de ce soulèvement populaire pour la libération. Pourtant, même si le néoréalisme italien semble

²⁸ Alexandre Gefen, « Lukács : Le roman comme épopée moderne », *La mimèsis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 176.

revêtir quelquefois des allures d'instrument politique, jamais il ne sera utilisé comme tel, car il reflète bel et bien les convictions personnelles de ses auteurs. C'est le climat socioculturel et la mentalité collective qui influent alors sur l'inspiration littéraire et les écrivains pénétrés par ce climat l'expriment à l'aide du néoréalisme. En ce sens, et comme « la mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir²⁹ », la littérature néoréaliste serait plutôt un instrument servant à garantir un héritage et une mémoire, ainsi qu'à fournir une perspective historique et des valeurs sociétales.

1.1.2 Narration et exploration

Le choix du roman néoréaliste dans l'expression de la Résistance peut se justifier plus avant. Dans son ouvrage intitulé *Resistance Literature*³⁰, Barbara Harlow analyse les écritures de la Résistance. Malgré le fait qu'elle s'intéresse plus particulièrement aux contextes coloniaux, les énoncés qu'elle émet concernant les choix formels pour exprimer la Résistance ne sont pas exclusifs à la révolte face aux empires expansionnistes et s'appliquent fort bien à la littérature sur la Résistance italienne.

Selon Harlow, la forme narrative est la plus adaptée à l'analyse du passé et de l'héritage laissé par l'acte de résistance. L'auteure se réfère ici à l'héritage symbolique, mais on pourrait très bien y juxtaposer l'héritage historique. Elle ajoute que les œuvres romanesques sur la Résistance mettent en lumière le contexte historique et social ayant produit les symboles et les images hérités des actions collectives, des combats militaires et idéologiques, de la bataille quotidienne pour la survie et pour la liberté.

²⁹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Folio, 2004, p. 177.

³⁰ Barbara Harlow, *Resistance Literature*, New York, Londres, Methuen, 1987.

Le poème, quant à lui, se charge de la création de telles images puisqu'il se prête mieux à la diffusion sur le terrain et dans l'action, requérant moins de moyens matériels et se transmettant aisément de bouche à oreille. Le poème (et la chanson, qu'on pense seulement au succès de *Bella Ciao*) fournit également le moral aux troupes et rassemble les combattants par ses qualités de simultanéité et d'immédiateté, de même que pour ses facultés mnémotechniques. Ainsi, la poésie sur la Résistance s'affiche comme une écriture du présent, témoin de la révolte sans la possibilité d'un regard en arrière, contrairement au roman ou au récit.

L'approfondissement du passé par l'entremise du roman permet de déverrouiller le potentiel et les alternatives qu'offre l'avenir³¹. Par son caractère narratif, le roman consent un examen historique plus poussé et plus complet. La production romanesque sur la Résistance est donc essentiellement basée sur la mémoire. En Italie, celle-ci apparaît comme un « mythe de fondation³² » de la nouvelle société d'après-guerre. Aux lendemains de la guerre, la littérature sur la Résistance tente, en quelque sorte, de faire les comptes avec le passé, notamment avec l'avènement du fascisme, ainsi qu'avec son écroulement. Ce retour en arrière, essentiel devant le spectacle d'une Italie dévastée, se donne pour but de tirer les leçons de l'Histoire afin de reconstruire un monde meilleur. Le rôle de chacun dans la guerre civile a éveillé chez la population un vigoureux sens des responsabilités sociales et un puissant sentiment d'autodétermination. Harlow explique ce sentiment d'incorporation à l'Histoire : « The narrative works of resistance literature directly confront the critic and the artist with the responsibility of that inescapably involved in the historical process, an involvement exhibited by the dynamics of the works themselves³³. » Les écrivains de la résistance ne racontent pas ce qui est en train de leur arriver et dont la conclusion leur serait

³¹ *Ibid.*, p. 85

³² François Bédarida, *Histoire, critique et responsabilité*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2003, p. 178.

³³ Barbara Harlow, *op. cit.*, p. 78.

inconnue. Ils racontent un événement fini, sur lequel ils ont un regard détenant la possibilité de scruter la mémoire et les faits, puis de les mettre en relation.

Chaque génération possède un héritage culturel spécifique qu'elle doit s'approprier, dans le but de définir sa position unique à travers le passé, le présent et l'avenir. Cette démarche amène les générations à considérer leur identité propre, leur permettant de se porter au monde et de s'inscrire dans le temps. C'est précisément cette identité, synonyme d'une certaine interprétation du passé et d'une certaine projection de l'avenir dans le présent, qui caractérise les préoccupations esthétiques et les formes artistiques d'une époque. Les choix d'une génération, l'affirmation de sa liberté donc de son identité, et les circonstances des événements historiques auxquels elle est soumise, influencent les thèmes et les formes de la représentation.

1.1.3 Roman réaliste et représentation

Pour Georg Lukács, le roman réaliste doit refléter la conception du monde de l'écrivain résultant de son propre vécu et se fondant dans la représentation des tourments de son époque³⁴. La richesse et la profondeur de la pensée littéraire proviennent de la réalité elle-même et il n'en tient qu'à l'écrivain d'en rendre compte. Lukács précise toutefois que le réalisme n'exclut pas la présence et l'utilisation de symboles, lesquels s'avèrent même nécessaires dans la figuration de l'être humain et des situations auxquelles il est confronté. Puisque « le réalisme est essentiellement une référence à une intimité et la psychologie de l'intimité une référence à une réalité³⁵ », l'auteur réaliste possède en lui-même les outils qui peuvent lui servir dans le but de rendre un réel transcendant. Et ainsi, l'intimité de l'auteur, en s'élevant au niveau de la réalité, accède à l'universel. De manière connexe, l'expérience

³⁴ Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975, p. 91.

³⁵ Gaston Bachelard, cité dans Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 159.

du maquis, puis sa mise en texte littéraire, expose bien l'idée que le roman réaliste supplée « la tradition collective par l'expérience individuelle³⁶ ».

Le réalisme permet d'universaliser l'expérience individuelle qui déjà, de manière historique, touche l'ensemble de la population. L'universalité du roman réaliste se manifeste dans la recherche d'un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine. L'auteur y fournit des détails de l'Histoire, met en relief l'individualité des personnages; il dessine leur caractère, leur psychologie, leurs interactions et il décrit leurs actions dans l'espace et dans le temps. Bref, il tente d'établir une correspondance étroite et détaillée entre l'art et l'expérience vécue.

Alors que l'art et la doctrine fascistes tendaient à l'homogénéisation, à la fabrication de surhommes reposant sur un modèle unique et rigoureux, à la puissance des machines et à la détermination guerrière, l'art issu de la Résistance, pour sa part, expose l'inverse en défendant farouchement le caractère humain fondamental. C'est le réalisme et non le décadentisme, le futurisme ou l'hermétisme, qui rassemble les masses. Et ce ralliement a lieu à travers la transmission des expériences individuelles. Tout comme le « surpassement poétique réside en ceci que ces possibilités qui sommeillent en l'homme reçoivent un plein épanouissement³⁷ », l'interaction, le combat entre les hommes « constitue la base de l'existence et du déploiement de l'individualité humaine³⁸ ».

Certes, la littérature néoréaliste sur la Résistance s'écarte du roman réaliste traditionnel. Par contre, en ce qui concerne les auteurs du roman néoréaliste sur la Résistance, c'est à eux d'être choisis par la situation elle-même, par la démesure, la gravité et l'urgence de ces événements qu'ils sentiront le besoin de raconter plus tard. L'ordre des étapes de la

³⁶ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 89.

³⁸ *Ibid.*, p. 88.

représentation en est inversé. Les auteurs néoréalistes issus de la Résistance n'ont pas à « inventer des caractères et des situations qui sont totalement impossibles dans la vie quotidienne³⁹ » comme le font les écrivains canonisés du Réalisme. Afin d'atteindre « une profondeur universelle et humaine hors du commun » propre à l'intention du Réalisme, les romanciers de la Résistance italienne ont la possibilité de simplement puiser dans leur expérience personnelle. L'authenticité tant recherchée dans l'expression du caractère humain avec toutes ses contradictions devient alors possible, mais dans le cas du roman néoréaliste sur la Résistance, c'est la situation historique qui est l'initiatrice romanesque et non l'intention poétique pure.

Lukács, dans *Problèmes du réalisme*, aborde à plusieurs reprises le sujet de l'atteinte du « typique véritable » au sein de la représentation, qu'il rattache à l'expérience universelle de la vie. Il affirme que l'universel ne se dévoile que dans l'invention de situations impossibles, dans lesquelles l'être humain est poussé au-delà de ses limites. C'est pour lui ce détachement d'avec le réel du quotidien qui offre la possibilité de s'élever au rang de typique véritable. Le « typique véritable » est donc l'essence même de l'être humain, laquelle est universelle et laquelle s'affirme dans des situations impensables. Le « typique véritable » fait de la littérature populaire réaliste un art porteur de vie, comme le mentionne Lukács : « leurs œuvres [des auteurs réalistes] viennent de la vie, de l'histoire, de leur peuple, sont un produit organique du développement de leur peuple⁴⁰. » Les œuvres artistiques sont bien sûr un produit organique dans le développement d'une société, car en plus d'être issues de cette même société, elles analysent cette dernière, la commentent, la racontent, l'influencent et la définissent dans toute sa complexité.

Selon Lukács, le réalisme est profond et chargé de sens. Notons qu'il ne s'agit pas ici de vanter les mérites du réalisme ou d'en faire l'apologie, mais bien de chercher dans les textes

³⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 268.

critiques sur le réalisme, les raisons du néoréalisme italien et de son choix par rapport à l'expression de la Résistance maquisarde :

La poésie intérieure est la poésie des hommes en luttés, de l'ardente interaction entre les hommes dans leur pratique réelle. [L'art romanesque] est fait de la découverte des traits humains caractéristiques de la pratique sociale, de ceux qui, à un moment donné, ont le plus d'actualité et le plus de signification humaine⁴¹.

La signification de la vie et le sens de l'être humain est une idée récurrente dans les propos de Lukács sur le réalisme. Il en va de même pour Bakhtine, pour qui le type réaliste est le type ultime du roman de formation parce qu'il isole le « principe déterminant de la formation de l'homme⁴² ». En révélant les mécanismes formateurs du devenir, il en révèle le sens, car c'est dans l'épreuve, face à l'adversité et au risque que l'homme réalise son plein potentiel et qu'il dévoile des qualités enfouies que lui-même ne soupçonnait pas. C'est également dans la poursuite des possibles, sous la contrainte conjoncturelle des événements qui s'imposent à l'humain, que ce dernier manifeste sa liberté; et c'est dans la réalisation de ces possibles qu'il affirme son individualité.

La représentation romanesque de ces épreuves met en relief l'homme qui se construit et qui construit sa destinée. Ces deux éléments de l'édification – de la vie et de la formation de l'homme – s'imbriquent et se fondent l'un dans l'autre. Ils sont indissociables et impliquent également la formation du monde. Les propos de Bakhtine rejoignent ceux de Lukács sur les épreuves individuelles du personnage se rattachant, à plus grande échelle, à l'événement historique collectif. Dans le roman de formation de type réaliste, « l'homme se forme en même temps que le monde, il reflète en lui-même la formation historique du monde⁴³ ». Dans le roman sur la Résistance italienne, l'Histoire pousse l'homme à entrer en elle et fait en sorte que l'homme découvre sa puissance d'autodétermination. Il sent qu'il détient le pouvoir de

⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

⁴² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 225.

⁴³ *Ibid.*, p. 230.

changer les choses, de modifier sa propre destinée et ainsi, le cours de l'Histoire elle-même. Il se retrouve alors dans la situation décrite par Bakhtine, qui advient lorsque :

L'homme ne se situe plus à l'intérieur d'une époque mais à la frontière de deux époques, du point de passage d'une époque à une autre époque. Il est contraint de devenir un type d'homme nouveau, encore inédit. [...] La force organisatrice du futur joue dès lors un rôle important dans la mesure même où le futur ne ressortit pas à la biographie privée mais concerne le futur historique. [...] Rien d'étonnant si, dans ce type de roman de formation, les problèmes sont posés dans toute leur envergure puisqu'il s'agit du *réel et des possibles de l'homme, de la liberté et de la nécessité, de l'initiative créatrice*. L'image de l'homme en devenir perd son caractère privé (jusqu'à un certain point, bien entendu) et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère spacieuse de l'existence historique⁴⁴.

C'est cette frontière entre deux époques, cette brèche créée d'abord par l'Histoire et dans laquelle l'homme décide de s'engouffrer que l'écrivain résistant désire, avant toute chose, explorer et exprimer.

Le roman néoréaliste sur la Résistance surgit à l'époque d'un puissant éveil de la sensibilité au temps de la nature et de la vie humaine. Le problème qui se pose avec le néoréalisme est celui de la dialectique entre le réel et la représentation. Non pas dans le sens où l'intention créatrice est de reproduire un réel transcendant par le choix d'une esthétique particulière, mais dans le sens où le réel vécu par l'écrivain est lui-même transcendant et que l'écrivain cherche à l'exprimer à l'aide de la narration romanesque. À cela se greffe un problème de proximité temporelle qui rend d'autant plus difficile l'analyse de l'expérience. La représentation de l'expérience, avec tout ce qu'elle comporte, c'est-à-dire l'affirmation et la création d'une relation à l'héritage, l'engagement de l'écrivain et le choix de la forme réaliste, « devient donc nécessairement plus difficile que l'immédiateté est forte [...] et que la réalité influe plus férocement et plus puissamment sur l'artiste. Cette réalité d'une époque de crises, de guerres, etc. doit donc être en premier lieu supportée [...] et en second lieu elle doit être figurée⁴⁵ ». L'exploration de l'expérience est ici antécédente à l'activité littéraire. Le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 230. C'est Bakhtine qui souligne.

⁴⁵ Anna Seghers, « Correspondance avec Georg Lukács », *Problèmes du réalisme*, op. cit., p. 278.

texte est un tremplin servant à l'exploration de la vie humaine ou de l'expérience historique et il est en même temps un réservoir dans lequel aboutit l'écrivain lors de la conclusion de l'événement et que l'écrivain a la possibilité de remplir grâce à la représentation de l'expérience vécue. L'illustration de l'expérience ne concerne pas seulement l'aspect pragmatique de l'écriture, elle contemple également le rapport essentiel de l'être, dans l'expression des sensations, de l'ardeur humaine, du sacrifice présent dans l'idée de la liberté et de la grandeur de la destinée historique, que seule la création romanesque peut toucher, là où le témoignage autobiographique ne se rend pas.

Le réel, les possibles de l'homme et l'initiative créatrice se trouvent imbriqués l'un dans l'autre dans le rapport avec l'expression de la Résistance. Bakhtine, dans *Esthétique de la création verbale*, se penche notamment sur le réalisme de Goethe. Il fait une distinction fort intéressante entre la conception du temps romantique et la conception du temps réaliste. D'une part, le romantisme, qui s'inspire du passé, entre en conflit avec le temps présent et rend ce dernier trouble. D'autre part, le réalisme incarne la fusion entre le passé, le présent et l'avenir. Bakhtine soutient qu'il se produit dans l'initiative créatrice du roman réaliste une fusion entre le passé, le présent et l'avenir à travers leur révélation matérielle à l'intérieur de l'histoire.

Le temps, à l'époque du premier réalisme, s'incorpore dans un tout se rapportant à l'activité humaine. Le réalisme se caractérise entre autres par la recherche de l'ordre, de la cohérence et de la continuité dans le temps. Le passé, le présent et le futur sont liés par la nécessité d'une évolution et cette nécessité s'inscrit, elle aussi, dans la recherche d'un sens historique. Bakhtine précise que cette temporalité se déchiffre surtout dans l'espace, dans le paysage habité par l'homme et modifié par lui, là où les traces du temps humain sont visibles et où, conséquemment, il est possible de lier les temps passé, présent et futur de manière perceptible.

Si on met en relation cette idée du temps relevée par Bakhtine dans le réalisme goethéen, avec l'utilisation du temps et de l'espace dans le roman néoréaliste sur la Résistance, on remarque que cette dernière forme romanesque aspire à la même continuité. Par contre, le roman sur la Résistance est le lieu d'un malaise face à cette continuité, car la conception du temps accuse alors une modification. En effet, une rupture est survenue, alors que, paradoxalement, les écrivains résistants sont soumis à l'impression palpable de se trouver dans l'immensité des temps immémoriaux. Ce sentiment d'éternité, également synonyme d'absence du temps, est notamment procuré par l'incorporation au paysage de la part des écrivains qui combattent dans les montagnes, dans la profondeur de leur pays, ce qui crée le sentiment de vivre un temps historique originel et grandiose. La pénétration dans les coins les plus inaccessibles et encore vierges du paysage natal produit un éveil acéré de patriotisme, de liberté et d'humanité.

1.2 Une quête de sens

Les textes néoréalistes sur la Résistance rendent compte de l'aspect idéologiquement et moralement embrouillé de la guerre civile. Les écrivains de la Résistance sont « partisans du sens », comme le formule si bien George-Elia Sarfati⁴⁶, qui explore le lien entre l'acte d'écriture et la pratique de la résistance, en tentant de cerner les éléments constitutifs d'une écriture rebelle. Les écrivains de la résistance cherchent à comprendre la souffrance, l'angoisse et le tourment qu'ils ont vécu lors de la guerre, en un retour sur la mémoire par l'entremise de l'art. Peut-être sentent-ils le besoin d'écrire la Résistance dans une volonté d'authentifier ce réel inconcevable vécu lors de l'épisode de la guerre civile. La désillusion provoquée par le 8 septembre 1943⁴⁷ a contraint la population à s'emparer des nombreuses

⁴⁶ George-Elia Sarfati, *loc. cit.*, p. 245-257.

⁴⁷ Date de la signature de l'Armistice de l'Italie avec les Alliés. Cette date signifie la fin de la guerre pour les territoires du Sud (du sud de la Toscane à la Calabre), mais le début d'une guerre civile au Nord, toujours occupé par les fascistes et les Allemands.

possibilités que cette fâcheuse situation présentait, dans un enchevêtrement de ferveurs, de désirs, d'instincts et de sentiments contradictoires.

Loin d'être synonyme de paix, l'Armistice avec les Alliés devient une occasion pour le peuple italien de chasser les totalitarismes du territoire. Cette situation historique inaugure une rupture à l'intérieur des convictions et des croyances populaires. En premier lieu, les Italiens ressentent l'abandon, puis la trahison de ceux qui auraient dû les protéger. Ayant souffert des combats et de la privation pour des idées qui, bien souvent, ne relevaient pas d'eux et les dépassaient, ils sont à ce moment-là brutalement laissés à eux-mêmes, ne pouvant plus compter sur Mussolini et ne sentant plus la possibilité de se tourner vers Badoglio et la monarchie. Du sentiment de misère et d'abandon, de désespoir et d'égarement, voire de dépaysement, naît en second lieu une désobéissance générale, sous-tendue par un puissant mouvement de solidarité collective. La foi en son prochain semble être l'unique point d'appui restant devant l'auspice d'une guérilla contre l'occupant allemand et d'une guerre civile contre les fascistes italiens.

Le désordre provoqué par le vide institutionnel dévoile soudainement une perspective de liberté et d'autodétermination pour le peuple italien. L'expérience de la désobéissance de masse suppose une sensation de liberté vertigineuse – propulsée par une absolue solitude – mais aussi, de façon inhérente, un inébranlable sentiment de responsabilité : « responsabilità totale nella solitudine totale⁴⁸. » Le choix d'abord individuel de la résistance se transforme vite en sens des responsabilités collectives. La conscience d'être humain, la conscience de l'espace, la conscience du temps et la conscience de l'Histoire surgissent par l'action, donc par l'acte même de la Résistance, dans un rapport fondamental entre une situation donnée et les potentialités que cette situation offre. Un choc se fait sentir dans les bases mêmes du système des valeurs et du sens de la vie. La pratique de la Résistance crée ainsi une disjonction dans l'expérience de l'Histoire, et entraîne une accablante nécessité de renouveau,

⁴⁸ Claudio Pavone, *Una Guerra Civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1991, p. 26. « Responsabilité totale dans la solitude totale. »

de recommencement. L'écriture romanesque d'un moment historique basée sur la mémoire individuelle vise à « en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et ses reniements⁴⁹ ». Conjointement et a posteriori, le roman permet de ranimer et de refaire le peuple en revisitant le passé, mais aussi en empêchant ce passé de sombrer dans l'oubli.

Les motivations qui poussent un individu à choisir la Résistance sont variées. Claudio Pavone, dans son ouvrage sur la moralité dans la Résistance, intitulé *Una guerra civile*, en énumère plusieurs : l'exaspération devant la férocité du monde, la révolte contre les abus, l'instinct d'autoprotection, le désir de vengeance, l'esprit d'aventure, l'amour du risque ainsi que l'ignorance de la constitution de ce risque, l'antifascisme, l'amour de la patrie et la haine des classes sociales⁵⁰. De toutes ces motivations, il est intéressant d'aborder le goût du risque de manière plus exhaustive, car parmi les raisons qui poussent l'être humain à repenser ses valeurs et à réévaluer son être au monde, surtout en temps de guerre, se trouve l'expérience de la mort.

1.2.1 Risque de mort et élévation de la vie

Le risque évoqué par Pavone n'est nul autre que celui de la mort. La désinvolture devant ce que comporte ce risque provient du fait que, d'après le philosophe Edgar Morin, « l'état de guerre provoque une mutation générale de la conscience de la mort⁵¹ ». En effet, l'état de guerre provoque la prédominance de l'affirmation de la société sur l'affirmation de l'individualité du fait que l'interruption de la vie se présente de façon massive, destructrice, impitoyable, imprévisible et violente. La peur de la mort devient secondaire devant la

⁴⁹ Deleuze et Guattari cités dans Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 16.

⁵⁰ Claudio Pavone, *op. cit.*, p. 31.

⁵¹ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 51.

sauvegarde des valeurs humaines. Le risque de mort est, pour le résistant, différent de celui du soldat. Le résistant choisit le risque, à défaut d'y être contraint. Il se peut que le choix soit en soi contraignant, mais le résistant favorise avant tout la révolte par conviction morale et pour exprimer sa liberté. Il affirme ainsi son individualité et du coup, sa dignité et son humanité. Plus le risque de mort est grand, plus grandes sont les affirmations de la vie, de la liberté et de l'individualité. La dialectique de la vie et de la mort, donc du particulier et de l'universel, est « le moteur même du devenir⁵² ». C'est précisément ce qui intrigue par rapport aux sentiments qui propulsent la résistance et qui sont, au premier regard, paradoxaux.

Dans l'après-coup de la guerre civile, les esprits sont encore imprégnés de la volupté du risque de mort. La recherche du sens de la vie ne se posait pas comme un réel problème lorsque l'individu faisait quotidiennement face à la mort. Une fois la guerre terminée, alors que « sans risque de mort, la conscience individuelle ne pourrait s'affirmer⁵³ », voilà que la conscience individuelle sent le besoin pressant de s'affirmer par l'entremise de l'art. De même, Morin remarque que la mort est la négation de l'individualité. En la mort, l'individu disparaît et la « violence du traumatisme provoqué par ce qui nie l'individualité implique donc une affirmation non moins puissante de l'individualité. [...] L'individualité qui se cabre devant la mort est une individualité qui s'affirme contre la mort⁵⁴ ». Morin dégage trois préceptes dans les participations de l'homme inhérentes au risque de mort : les participations ludiques (l'aventure pour l'aventure ou le risque pour le risque), morales (la vérité, la dignité, l'honneur) et sociales (la patrie, la révolution). C'est dans sa participation à la vie que l'homme manifeste et exprime son individualité. En affirmant son individualité, il affirme son adhésion à la société, à l'espèce et à l'héritage, à la mémoire et à l'identité de son peuple.

⁵² *Ibid.*, p. 284.

⁵³ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

Par le risque de mort, l'individu déclare son inadaptation à la mort. Aussi, le deuil se veut une réponse à la mort. Il est le processus social d'adaptation qui aspire à clore la blessure des survivants. La société redevenue en paix cherche à triompher de la mort et se soumet à des rites qui portent au verrouillage du deuil, ce qui implique un « terrible travail de désagrégation et de synthèse mentale⁵⁵ ». L'hypothèse que le roman sur la Résistance fasse partie d'un mouvement de masse, comme un rite de passage à travers le deuil, est tout à fait plausible. De plus, la Résistance témoigne d'un risque de mort immense. Et la pureté de la vie, de la liberté et de l'individualité (donc de la collectivité) n'en deviennent que plus grands. L'enthousiasme et l'emportement liés à la Résistance et rapportés par Claudio Pavone s'expliquent donc en partie par le risque de mort inhérent à la guerre civile.

Si on considère que la mort est l'ultime expérience commune, on peut comprendre, suivant les millions de morts de la Seconde Guerre mondiale, l'urgence d'écrire cette expérience de la mort. À la fin de la Résistance, toutefois, cette expérience qui était individuelle devient collective, et la conciliation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective devient possible. À travers la littérature, l'écrivain explore l'expérience singulière d'une socialité de l'intime et d'une historicité intérieure⁵⁶. L'acte d'écriture accorde la création d'un espace imaginaire inspiré de l'Histoire et de l'expérience collective de la mort.

Le corpus des textes sur la Résistance en Italie cherche à concilier, comme il a déjà été mentionné précédemment, la mémoire individuelle et la mémoire collective. En outre, une telle production s'attarde à la réconciliation des vivants avec les morts. La poussée néoréaliste, vouée à la recherche d'une cohérence, apparaît également dans une volonté d'effectuer une liaison entre le passé et l'avenir. La Résistance symbolise effectivement le point de rupture entre le passé fasciste et les possibilités infinies de l'avenir.

⁵⁵ Robert Hertz cité dans Edgar Morin, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁶ Pierre Ouellet, *Outland : poétique et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007, p. 187.

1.2.2 Entre le passé et l'avenir

Les événements de la Seconde Guerre mondiale créent une situation historique particulière au sein de laquelle s'effectue une rupture entre le passé et l'avenir. Cet état de rupture occasionné par la Résistance nécessite la mise en place d'un enchaînement historique, lequel s'exécute entre autres par l'entremise du roman néoréaliste. Selon Walter Benjamin, « la conscience de la discontinuité historique est le propre des classes révolutionnaires au moment de leur action⁵⁷ ». Cette conscience de la discontinuité historique dont parle Benjamin se remarque dans les écrits sur la Résistance italienne, mais aussi dans la fièvre qui accompagne cette production romanesque à la recherche d'un héritage. Après avoir campé un moment discontinu dans le temps, les maquisards ressentent l'urgence, sinon de renouer le fil de l'Histoire, du moins, de créer un nouvel avenir. Dans *La crise de la culture*, Hannah Arendt s'entretient sur l'apparition d'une brèche entre le passé et le futur, alors qu'elle évoque les propos de René Char au sujet de la Résistance française⁵⁸. Le monde est alors soumis à une rupture dans le temps historique. Il s'agit en fait d'un

étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique où non seulement les historiens mais les acteurs et les témoins, les vivants eux-mêmes, prennent conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore⁵⁹.

À ces mots, on imagine subitement un temps suspendu, une espèce de temps zéro. En effet, Arendt mentionne plus loin le concours d'un « non-espace-temps », qui expliquerait le sentiment d'éternité ou d'absence du temps éprouvé par les résistants, car le non-temps équivaut aussi à l'éternité. En rapport indissociable avec le temps, dans lequel s'écoule la vie humaine, se trouve la nature, dans laquelle se trouve la marque du flux de la vie humaine.

⁵⁷ Walter Benjamin, cité dans Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁸ « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » est la citation de René Char qui sert d'échafaudage à l'ouvrage de Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Folio, 2008.

⁵⁹ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 19.

La brèche dont parle Arendt se produit lorsque la conscience découvre les fondements du temps. À travers la réalisation d'un acte distinctif dans l'espace et le temps, l'homme porte au monde sa propre individualité. C'est le déroulement de l'Histoire qui permet, à certains moments donnés, la réalisation de possibilités particulières à travers lesquelles s'affirme la liberté individuelle. L'expérience de la liberté telle que décrite par le philosophe Louis Lavelle⁶⁰ émerge de l'éventail des possibilités contenues dans l'avenir et déterminées dans le temps, dans l'espace, de même que par les circonstances imposées d'une situation historique spécifique du présent. La reconnaissance des possibilités qu'offre l'avenir, et le choix d'une de ces possibilités, représentent, pour la conscience qui exerce le choix, l'expression et l'expérience de sa propre liberté. Par son choix, puis par l'acte qu'il pose alors dans le but de hisser la possibilité choisie au niveau du réel, l'être se définit et découvre son individualité.

À l'intérieur de chaque situation réelle logent une multitude de possibilités, et l'expérience de la liberté se révèle à travers une seule de ces possibilités se réalisant grâce à une brèche dans le temps où la possibilité s'introduit. Cette brèche, cette sorte d'ouverture, sépare le passé et l'avenir en créant un espace d'action, là où le réel prend tout son sens, car le passé, comme l'avenir, sont les lieux de l'esprit, alors que c'est surtout dans le présent, c'est-à-dire à travers l'acte ou, comme dirait Lavelle, à travers la *participation*, que l'être humain peut s'affirmer et se révéler. Cette manifestation, bien sûr, se produit dans l'espace : elle marque le paysage et la nature.

Calvino, dans la préface de 1964 de son roman *Il sentiero dei nidi di ragno*, exprime la sensation de ce temps zéro au sortir de la Seconde Guerre mondiale : « [...] quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero [...] »⁶¹. » Tandis que Arendt soutient que les résistants ne sont titulaires d'aucun héritage, Calvino mentionne la présence d'un héritage provenant de la guerre. Mais il s'agit

⁶⁰ Louis Lavelle, *Du temps et de l'éternité*, Paris, Éditions Moutaigne, 1945.

⁶¹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 6. « Nous nous sentions dépositaires d'un sens de la vie comme quelque chose qui peut recommencer à zéro. »

étrangement d'un héritage que les résistants se lèguent à eux-mêmes et non pas d'un héritage laissé par la génération précédente. L'épisode de la Résistance, dont les contours sont si nettement taillés dans le temps, produit réellement une brèche dans l'Histoire, et les œuvres néoréalistes issues de cette période sont profondément évocatrices de cette absence du temps. Elles sont le plus souvent situées dans un espace indéfini et imprécis, quasi inexistant de par sa vastitude et son caractère morcelé et vaporeux.

Durant la Résistance, le peuple italien se trouve effectivement dans un temps zéro, que l'on pourrait également qualifier de temps suspendu ou encore d'éternel présent. Le sablier semble avoir été retourné et il paraît naturel de se questionner sur la perception de l'espace à l'intérieur de ce temps suspendu, car l'espace est bien sûr indissociable du temps.

Puisque le roman néoréaliste reflète la société dans laquelle il s'insère et qu'il amène le lecteur à saisir l'expérience de manière significative et vraie, l'expression et, inévitablement, l'analyse de l'expérience de la Résistance éclaireront cet insolite entre-deux du temps et de l'espace. Les écrivains néoréalistes sur la Résistance s'acharnent à exprimer de la manière la plus complète possible ce qu'ils ont vécu. En réussissant à raconter et à diffuser cette expérience confuse et déroutante qui brouille les origines, mais qui est également émouvante à l'extrême, les écrivains résistants s'emparent de leur expérience tout en la restituant à l'Histoire. C'est ainsi que l'expérience relatée se hisse au niveau du symbole et que le monde, précédemment chaotique et obscur, devient porteur de sens.

Le lieu de la Résistance italienne, c'est l'espace du territoire, l'étendue du paysage. Dans *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) de Italo Calvino et *Una questione privata* (1960) de Beppe Fenoglio, est évoquée de manière singulière une fusion entre les paysages et les personnages, de même qu'y est présente la symbolisation d'un temps zéro et d'un espace inexistant. Ces romans témoignent de personnages qui intègrent le paysage par la pratique de la Résistance, et qui y sont donc poussés par les conjonctures de l'Histoire. Ce paysage, qui était à l'origine lointain, immaculé et statique, devient rapproché, sensoriel et désordonné.

L'étude du paysage dans ces deux romans sur la Résistance italienne témoigne d'un mode de représentation sensible des états intérieurs des personnages, mais aussi de la révélation poétique accablante d'un territoire dénaturé et d'une temporalité suspendue.

CHAPITRE 2

À la poursuite des sensations : *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino

Ripenserai la tua foga omicida,
E gli immensi abbandoni;
Ripenserai le forsennate grida,
E le canzoni⁶²

Emilio Praga

2.1 Désir, rupture et multiplicité

Au déclin du néoréalisme, en 1959, Carlo Salinari écrit : « Il neorealismo in Italia è sorto come espressione di una profonda frattura storica⁶³. » Salinari remarque alors que cette fracture, loin d'être superficielle, affecte tous les aspects de la société, de la politique à l'art et du réel à l'imaginaire. En effet, à l'époque de la Résistance, l'Italie est fracturée, cassée en deux. Cette cassure du territoire, fendu en son cœur, en son milieu, fait écho à la brisure du temps historique dont il a été question au chapitre précédent.

Engagé dans la Résistance, le maquisard italien renoue de force avec la vie primitive, est projeté dans l'espace indéfini de son paysage et, peut-on ajouter, dans un temps zéro, une temporalité historique inexistante. Pour l'écrivain et résistant français René Char, l'acte de résistance n'était suivi d'aucun testament et, par l'entremise de ces propos, l'écrivain fétiche

⁶² Emilio Praga, « Vendetta postuma », *Penombre*, Milan, Casa Editrice degli Autori-Editori, 1864, p. 150. « Tu reconsidèreras ta fougue meurtrière, / Et les immenses abandons, / Tu te remémoreras les cris forcenés, / Et les chansons ».

⁶³ Carlo Salinari, cité dans Michel Cassac (dir.), *Littérature et cinéma néoréalistes: réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 46. « En Italie, le néoréalisme a surgi comme l'expression d'une profonde fracture historique. »

de la Résistance française signalait les fins dernières de l'homme et du monde connus, tels qu'ils se présentaient avant la guerre. Il indiquait également la présence d'une rupture dans la transmission de cet héritage et, conséquemment, l'apparition d'un temps zéro. À l'époque, Italo Calvino a, lui aussi, constaté la survenue de cette brèche, de même qu'il y a senti l'idée d'un certain héritage : « Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani [...] non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, 'bruciati', ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità⁶⁴. » Toutefois, les propos de Calvino par rapport à la présence et à la transmission d'un héritage, contrairement à ceux de son homologue français, sont empreints d'un certain optimisme et sont porteurs d'un espoir ressenti. Bien que les deux hommes de lettres reconnaissent que la Seconde Guerre mondiale a provoqué une rupture dans le temps historique, la grande opportunité de transmission des valeurs créée par la brèche, perdue pour Char, est une occasion de renouveau et de possibilités infinies pour Calvino. Là où Char entrevoit l'affaissement d'une situation qui aurait pu engendrer de grandes choses, Calvino perçoit une occasion de recommencement et de création d'un nouveau patrimoine dans lequel sera récupéré puis actualisé l'ancien. C'est dans cette optique et dans cet état d'esprit que Calvino entreprend la rédaction de son premier roman, sur le thème de la Résistance.

Cette brèche qui s'insère dans l'Histoire est vigoureusement invoquée dans le roman néoréaliste italien sur la Résistance, notamment dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, premier roman de Italo Calvino, qui paraît en 1947, soit deux ans après la fin de la guerre. La proximité temporelle de la parution du *Sentiero dei nidi di ragno* avec l'épisode de la guerre civile garantit une mémoire encore vive, mais témoigne également de la difficulté d'une création romanesque fondée sur cette même mémoire. *Il sentiero dei nidi di ragno* est marqué par l'expérience de la Résistance et apparaît, au sein du champ littéraire italien de l'après-guerre, dans toute sa singularité grâce aux caractéristiques fabulatrices qu'y insère son auteur et qui sont justifiées, à l'intérieur du néoréalisme, par la présence d'un protagoniste enfant.

⁶⁴ Italo Calvino, préface au *Sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 6. « Nous avons vécu la guerre et nous, les plus jeunes [...], ne nous sentions pas écrasés, vaincus, 'brûlés', mais vainqueurs, propulsés par l'élan de la bataille à peine terminée, gardiens exclusifs de son héritage. »

Cette focalisation peut avoir eu pour prétexte une pudeur ou mieux, une stratégie de mise à distance de l'expérience subjective. En effet, on retrouve chez Pin, le jeune héros du roman, des affects vécus par Calvino pendant sa propre expérience de la Résistance. Calvino a affirmé plusieurs fois que le vertige de Pin, justifié par son jeune âge dans le roman, correspondait à son propre trouble alors qu'il avait rejoint un bataillon de garibaldiens⁶⁵; un trouble qu'il a interprété comme une manifestation de son éducation bourgeoise. Mais plus fondamentalement, la présence d'un héros enfant pourrait signaler l'absence de temporalité dans le roman. Car l'enfance n'est-elle pas précisément cette période qui semble marquée par un immuable sentiment d'éternité ou par une inconscience du temps? Dans un même ordre d'idées, cette période de l'enfance, une fois terminée, semble faire partie d'une époque révolue et insaisissable, enfouie dans la mémoire et dont on ne cesse de ressasser mélancoliquement les détails. L'enfance constitue une époque idéalisée au cours de laquelle l'être se développe, apprend à côtoyer l'Autre, se crée une identité et se dote de valeurs qui lui sont propres.

Parallèlement à ce procédé de distanciation relatif à l'enfance, c'est grâce au moyen d'images se référant au conte merveilleux, interpellant la mémoire collective et le sens commun, que Calvino parvient à éviter l'écueil du témoignage basé exclusivement sur la mémoire. En d'autres mots, la volonté de relater l'expérience vécue du maquis, expérience réelle et historique, par le biais du procédé romanesque, donc se rapportant à l'outil langagier, nécessite la création d'images et de symboles. Bien que la mémoire y soit sous-jacente et que l'expérience réelle y revête le rôle de déclencheur artistique, la narration romanesque se voue sans cesse à une réorganisation des événements de l'Histoire.

Dans la préface de la réédition de 1964 du *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino s'attarde longuement au problème de nature poétique contenu dans le désir d'exprimer l'expérience de

⁶⁵ Les troupes garibaldiennes (empruntant le nom de Giuseppe Garibaldi, figure dominante de l'unification italienne) étaient des divisions de la Résistance dirigées par le parti communiste italien.

la Résistance par l'entremise de la création romanesque. En poursuivant l'objet de son désir, l'auteur se heurte donc au problème de la représentation du réel, celle-ci étant, dans le roman, assujettie aux formes ainsi qu'aux contraintes spatiales et temporelles du langage. Calvino ne cherche pas seulement à reproduire son expérience de la guerre civile dans toute sa vérité, il désire surtout la dépeindre dans son essence. Si la simple description de l'objet réel peut s'avérer à peu près aisée, la représentation des sensations et l'extraction du Sens se révèlent plus complexes, puisque l'auteur doit alors se livrer à des procédés inventifs et symboliques transcendants qui, à première vue, paraissent contraires au réel qu'il désire projeter. Ce processus force l'écrivain à se faire violence, puisqu'il fait naître en lui un sentiment de trahison envers sa propre mémoire, sentiment également de perte et de glissement de cette mémoire que l'écrivain n'arrive pas à empoigner et qui s'estompera peu à peu pour faire place à la création. Enfin, c'est, paradoxalement, en faisant appel à l'imaginaire et en se détachant de l'objet qu'il désire représenter que Calvino réussit à aborder l'expérience vécue dans l'intégralité la plus complète possible. Il en résulte d'ailleurs un texte extrêmement complexe, dense et stratifié, bien que ce dernier paraisse simple, voire naïf, en surface.

La distanciation de l'objet réel – de cet objet qui, en premier lieu, pousse à l'écriture – n'est pas forcément le synonyme d'une objectivation, mais elle procure plutôt la possibilité d'une vision d'ensemble de la situation que l'écrivain aspire à relater. Il appartient à l'artiste de créer un monde parallèle à celui qu'il désire représenter, un autre monde dans lequel l'écrivain doit retourner au « degré zéro de l'écriture », pour emprunter la formule de Roland Barthes⁶⁶. Ce retour dérivé d'une intention artistique implique nécessairement un retour sur soi, de même qu'un retour sur les événements finis, une fouille de la mémoire défunte et une recomposition de ce réel qui n'en est plus un parce qu'il appartient désormais à la fugacité du passé, à des bribes de sensations, à des fragments d'images.

Par ailleurs, cette mémoire est aussi inévitablement collective. En effet, par la nature même de la représentation littéraire, l'écrivain s'approprie notamment la mémoire de ceux

⁶⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

qui l'entourent ou de ceux qu'il a connus, comme une source où puiser des images, des situations, des personnages, des dialogues. Les types humains rencontrés pendant l'événement seront forcément dénaturés, à divers degrés, dans la représentation, car l'écrivain s'empare d'expériences qui ne lui appartiennent pas en totalité ou, du moins, qui ne lui appartiennent pas exclusivement. Dans sa préface, Calvino évoque ce sujet épineux, qui n'est pas sans susciter chez lui une sorte de conflit intérieur, celui d'avoir succombé à son désir d'écrire, d'avoir trahi la mémoire et contrefait l'expérience de ses compagnons d'armes en les soumettant au regard déformant de son narrateur enfant.

De plus, on remarque volontiers, dans le roman de Calvino, une multitude d'éléments et de caractéristiques se rapportant au conte merveilleux, dont certaines références directes à divers contes européens et un vaste système composé de symboles traditionnels, de mythes et de croyances populaires. C'est Cesare Pavese qui relève d'abord la présence d'un ton « fiabesco » dans *Il sentiero dei nidi di ragno*. L'adjectif « fiabesco », faisant référence au conte merveilleux, sera par la suite utilisé à profusion par les critiques pour catégoriser la production littéraire de Calvino⁶⁷. L'utilisation d'éléments renvoyant au conte traditionnel dans le premier roman de Calvino s'inscrit dans la représentation de la Résistance et est révélatrice de la brèche historique suscitant une volonté de rattachement à l'Histoire. Les nombreuses références au conte merveilleux ponctuent le récit de manière à inscrire l'action et les personnages dans un temps zéro et dans un espace vaporeux, tout en ancrant les événements récents à une partie ancestrale de l'imaginaire commun, celle du conte traditionnel européen.

Suivant la gouverne de ces observations, il semble pertinent de se pencher sur une analyse du *Sentiero dei nidi di ragno* par rapport aux multiples symboles qui jonchent le texte et qui demeurent en lien avec la brèche décrite par Arendt, en exposant le phénomène de la suspension de la temporalité historique, engendrée par l'épisode de rupture nationale,

⁶⁷ Ce rôle est d'ailleurs entièrement endossé par Calvino, d'autant plus que ce dernier s'est fait le recenseur, le transcripateur et le transmetteur des contes traditionnels italiens en publiant les *Fiabe italiane* (Contes italiens) en 1956.

politique, culturelle et identitaire qu'est la Résistance maquisarde italienne. En outre, le sens des symboles et des images est complexe, dynamique et multiple et il varie inévitablement selon les divers contextes (imaginaires, romanesques, historiques, culturels, etc.) dans lesquels on les aménage puis les analyse.

Durant sa longue et prolifique carrière littéraire, Calvino s'est toujours intéressé, entre autres choses, aux mécanismes de l'Histoire et aux fondements de la Nature, ainsi qu'aux obstacles auxquels se heurtent les hommes qui tentent de concilier ces deux forces⁶⁸. À l'intérieur de ses récits de fiction, on remarque souvent la volonté d'unir l'Histoire et l'aventure, la Nature et l'humanité, puis l'intimité et la collectivité⁶⁹. Plus avant, ses écrits sont profondément marqués par la duplicité – voire la multiplicité – de chaque chose, de chaque être, de chaque entité constituant le monde.

En se repliant sur le conte ou plutôt en s'ouvrant à lui, Calvino signale, sinon l'intention d'un retour aux origines, du moins la tentative de tisser un lien avec la tradition populaire et l'espace imaginaire commun. Dans les *Lezioni americane*, Calvino aborde en ce sens le sujet de ses responsabilités en tant que jeune écrivain :

Quando ho iniziato la mia attività, il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore. Pieno di buona volontà, cercavo d'immedesimarmi nell'energia spietata che muove la storia del nostro secolo, nelle sue vicende collettive e individuali. Cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo, ora drammatico ora grottesco, e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva a scrivere⁷⁰.

⁶⁸ Elisabetta Mondello, *Italo Calvino*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 6.

⁶⁹ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, p. 13.

⁷⁰ Italo Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p. 5-6. « Lorsque j'ai débuté mon activité littéraire, le devoir de représenter notre temps était l'impératif catégorique de chaque jeune écrivain. Plein de bonne volonté, je cherchais à m'identifier à l'énergie farouche qui anime l'histoire de notre siècle, dans ses péripéties collectives et individuelles. Je tentais de trouver une syntonie entre le spectacle mouvementé du monde, parfois dramatique et parfois grotesque, et le rythme intérieur picaresque et aventurier qui me poussait à l'écriture. »

Cette recherche tenace d'une harmonisation des éléments divergents et dissonants de l'être, de la vie humaine et de l'Histoire marque profondément l'œuvre calvinienne.

Du *Sentiero dei nidi di ragno* à *Palomar*, en passant par *I nostri antenati*, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, *Le cosmicomiche* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁷¹, l'œuvre romanesque de Calvino est imprégnée de la dualité des êtres, des choses et des lieux. À travers cette duplicité, l'opposé de chaque objet, sensation ou aléa perçus et décrits est continuellement représenté ou suggéré. Par contre, le but de ce manège n'est pas de confondre le lecteur, mais bien de tenter de lui offrir un tableau complet, nuancé et significatif du réel. Et la représentation du réel est-elle moins réelle que le réel lui-même? Le réel n'est-il que perception et la perception ne fait-elle pas, d'une certaine façon elle aussi, partie du réel? Ces questions résonnent à travers l'œuvre entière de Calvino, qui dédie sa vie à l'exploration du réel et de ses représentations possibles par le biais du langage et des procédés romanesques.

Aussi, cette duplicité si présente au sein de l'œuvre calvinienne est dévoilée par la recherche d'une manière différente de percevoir et de montrer les choses, par la quête et l'approfondissement d'un autre point de vue, souvent en s'adonnant à l'amalgame d'éléments esthétiques ou thématiques qui, au premier abord, semblent opposés, puis à une tentative d'harmonisation de ces éléments. C'est d'ailleurs par l'entremise de ce procédé que Calvino en arrive à combiner le thème violent de la guerre civile à une esthétique se réclamant du conte merveilleux traditionnel. De plus, chez Calvino, on dénote de manière révélatrice une récurrence de la présence, de l'observation, puis de l'approfondissement de personnages dont la vie intérieure et la vie se manifestant dans leur environnement semblent antinomiques. Étrangement, cette opposition n'est pas nécessairement génératrice de conflits externes, mais plutôt d'un certain malaise chez les personnages calviniens, que l'on pourrait qualifier

⁷¹ Voici les titres français correspondant aux publications énumérées : *Le sentier des nids d'araignées*, *Palomar*, la trilogie *Nos Ancêtres* (qui comprend *Le vicomte pourfendu*, *Le baron perché* et *Le chevalier inexistant*), *Marcovaldo ou les saisons en ville*, *Cosmicomics* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

d'angoisse existentielle, relationnelle, temporelle, historique ou même de l'intimité profonde de l'être. C'est le cas du personnage de Palomar, qui perçoit les choses qui l'entourent comme magnifiées à travers une loupe; c'est le cas du Lecteur dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tiraillé entre la réalité, la fiction et la multiplication des débuts de romans; c'est le cas des personnages de la trilogie *I nostri antenati*, que ce soit le baron Cosimo vivant dans les arbres et profitant ainsi d'une perspective singulière sur le monde qui l'entoure, le vicomte Medardo, coupé en deux moitiés indépendantes l'une de l'autre, ou le chevalier incorporel Agilulfo n'étant qu'une armure vide; c'est également le cas de Marcovaldo, vivant à la ville, rêvant à la campagne et tentant d'unifier en vain ces deux modes de vie opposés.

Ce caractère de multiplicité témoigne sans doute d'une insuffisance, car on observe toujours un décalage des personnages calviniens face à leur environnement. Cette espèce d'inadaptation des personnages peut résulter d'une incapacité ou d'une inconscience, à l'instar de Pin, mais elle peut également découler d'une décision consciente, comme pour le commissaire Kim. De plus, on distingue en ces deux personnages du *Sentiero dei nidi di ragno* des dédoublements de Calvino lui-même, ce qui ajoute une strate supplémentaire quant à la dualité de ces protagonistes. Le malaise, l'inadaptation et l'insouciance de l'enfant Pin reflètent la difficulté du jeune Calvino, issu de la bourgeoisie intellectuelle de San Remo, à s'adapter à son nouvel environnement, qui l'excède et qui lui paraît irréel.

Désireux d'allier ses opinions politiques à ces sentiments d'impuissance et de vulnérabilité ordinairement propres à l'enfance, le narrateur délaisse Pin pour s'intéresser, le temps d'un chapitre, à un nouvel et éphémère personnage principal. Les réflexions politiques du commissaire Kim reflètent celles du même Calvino et le fameux chapitre 9, rompant avec le rythme initial et final du roman, constitue un chapitre réflexif à saveur politique, idéologique et sociale :

Personalmente cosciente di un diretto autobiografismo ideologico in questo pamphlet della chiave narrativa davvero piuttosto ingenuo, Calvino non tagliò né modificò il capitolo. Ne resta la testimonianza di qualcosa che aveva sfiorato un'intera generazione : la possibilità di un'armonica conciliazione con la storia

recente attraverso il dominio incontrastato, granitico, addirittura biologico del soggetto⁷².

Effectivement, le neuvième chapitre crée une brèche dans la continuité et le ton du roman. Malgré le conseil de son mentor, Cesare Pavese, visant à retirer le chapitre 9 du roman, Calvino décide de le conserver. Il est probable que Calvino ait tenu à l'exhaustivité de son roman par rapport à son expérience personnelle de la Résistance. On est également tenté de penser, peut-être en débordant quelque peu du cadre approprié de ce propos, que ce chapitre rompant avec la continuité du roman évoque ou symbolise en quelque sorte la brèche historique attribuée à l'épisode de la Résistance.

2.2 Un monde façonné de symboles

Dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, suivant ce procédé narratif de la rupture et de la multiplicité, Calvino maintient constamment le lecteur dans un entre-deux, lequel s'applique aux objets, aux personnages et aux lieux du roman, dont sont toujours dévoilées deux facettes aux frontières imprécises, changeantes et imprévisibles. De même, la frontière entre la vie et la mort semble s'esquiver, tout comme celle qui sépare le bien du mal.

C'est ainsi que le pistolet volé par Pin fait figure d'objet magique, fascinant et dangereux, à l'instar du fruit défendu. Pin le cueille d'ailleurs « come uno strano frutto⁷³ ». Par cette analogie, Calvino attribue un caractère à la fois organique et exotique à l'arme volée, comme si ce fruit eût poussé et mûri dans une contrée lointaine, voire édénique, et qu'il se trouvait là, en dehors de son contexte original et au cœur du contexte familial de Pin, se mêlant aux fruits connus de son coin de terre. Le fruit fait évidemment référence au mythe

⁷² Francesca Salvemini, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Rome, Edizioni Associate, 2001, p. 14. « Personnellement conscient d'une révélation idéologique autobiographique dans ce pamphlet narratif plutôt naïf, Calvino ne coupa ni ne modifia le chapitre. Il en reste le témoignage de quelque chose qui avait effleuré une génération entière : la possibilité d'une conciliation harmonieuse avec l'histoire récente à travers la domination incontestée, granitique, voire biologique, du sujet. »

⁷³ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 15. « Comme un fruit étrange. »

originel du récit de la Création, lorsqu'Ève, dans le jardin d'Éden, cueille le fruit défendu de l'arbre de la Connaissance et du Mal. Il s'agit là de la transgression ultime, la transgression originelle, matrice de toutes les douleurs et souffrances humaines. Dans la pensée chrétienne, tous les tourments humains sont imputables à la transgression de la Genèse, et la transgression de Pin dans le roman signe le début d'une errance effrénée pour le garçon, qui, à partir de ce point, est exposé aux désirs sanguinaire et sexuel des hommes. Une fois que Pin s'est emparé du pistolet, il se résigne à ne pas le cacher sous son matelas, « come le mele rubate al mercato della frutta⁷⁴ ». On note d'abord, ici, un renforcement de l'analogie avec la pomme de l'Éden, puis un renchérissement au plan de l'exotisme de ce fruit étrange, comme venu d'un autre monde, lequel ne doit pas être mêlé aux fruits provenant du pays d'origine. Le champ sémantique qui accompagne la description du vol du pistolet, élément déclencheur de l'action romanesque, se réfère essentiellement aux origines ainsi qu'à une rupture d'avec ces origines. Calvino jongle habilement avec les mythes, les contes et les symboles, auxquels il adjoint le réel vécu lors de sa propre expérience de la Résistance dans le maquis ligurien. L'époque historique qu'il traverse alors lui donne l'occasion de combiner divers éléments constitutifs de l'imaginaire commun à l'expérience immédiate, commune et individuelle.

Par ailleurs, le pistolet, objet d'une grande portée symbolique, est un instrument fascinant, parce qu'il peut donner la mort et parce qu'il représente conjointement un moyen de protection. L'arme étant un instrument du pouvoir, un symbole phallique, l'enfant ne sait pas l'utiliser. S'étant approprié ce que les autres désirent posséder, l'enfant traite le pistolet comme un trophée, selon le modèle du désir mimétique. La fonction symbolique phallique est renforcée par le lieu où est caché le pistolet, ce nid d'araignées, antre qui peut évoquer le sexe féminin. Dans l'imaginaire sexuel, l'araignée est aussi affiliée à l'énergie exaltée du féminin et à la création cosmogonique. Mais encore une fois, l'enfant, non initié au mystère de la sexualité, projette ou fantasme une réalité qui n'existe pas, puisque les araignées ne vivent pas dans des nids.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17. « Comme les pommes volées au marché fruitier. »

Dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, cette dualité si caractéristique à la production de Calvino se remarque également sous la forme d'une ambiguïté du réel par rapport à l'imaginaire. En effet, les éléments imaginaires se fondent dans le réel et deviennent même parfois les points de repère du récit. Cette dualité détient certainement une portée subversive, mais surtout, elle produit un effet de flou pour le lecteur. Pourtant, ce réel indéterminé et voilé, que l'on pourrait croire empreint de lourdeur ou d'engourdissement, procure au récit une certaine légèreté. Le réel déjà accablant de la guerre partisane est assoupli, dans le récit, par la présence d'une dimension imaginaire importante. Toutefois, cette souplesse n'altère en rien la représentation de l'épisode de la Résistance dans toute sa confusion politique et son éparpillement moral.

Par ailleurs, le merveilleux se prête bien à la description des images misérables occasionnées par la guerre. La description de la prison fasciste, par exemple, en est une d'impressions étranges et de visions irréelles :

È una cosa che non sembra vera essere lì a parlare con uno che domani forse sarà fucilato, su quel terrazzo pieno d'uomini che mangiano abbovati in terra, tra comignoli che girano al vento e le guardie carcerarie sulle torrette con i mitra puntati. Sembra uno scenario incantato : tutt'intorno il parco con le ombre nere degli alberi d'araucaria. Pin ha quasi dimenticato le botte che ha preso, e non è ben sicuro che non sia un sogno⁷⁵.

La voix troublée du narrateur retentit nettement dans ce passage du roman. L'aventure qu'il a vécue lui semble irréelle, enchantée, flottante et imprécise, comme dans un rêve. La vie qu'il a connue avant la guerre n'existe plus. Tout ce qui l'entoure est désormais étrange et insaisissable.

Avant de dérober le pistolet allemand, Pin, orphelin des bas quartiers, passe son temps dans le bistrot du coin, à observer le fond violet des verres, à insulter les clients et à leur

⁷⁵ *Ibid.*, p. 38. « C'est une chose qui ne semble pas réelle d'être là, sur cette terrasse remplie d'hommes qui mangent accroupis par terre, à travers les cheminées qui tournent au vent et les gardiens postés sur les tours en pointant les mitraillettes, à parler avec un homme qui demain, peut-être, sera fusillé. Cela semble une scène enchantée : tout autour le parc avec les ombres noires des arbres d'araucaria. Pin a presque oublié les coups qu'il a pris et il n'est pas certain que ce n'est pas un rêve. »

chanter des chansons. Les chansons de Pin, tantôt tristes et tantôt grivoises, semblent constituer le seul moyen dont il dispose, à l'intérieur de ce monde de ruptures, d'incertitudes et d'angoisses, pour harmoniser ses rapports avec les adultes, pour se faire écouter d'eux. Pierre Ouellet, dans l'introduction à *Outland*, un essai sur la poétique et la politique de l'extériorité, cite Giambattista Vico : « les premiers langages se sont formés avec le chant⁷⁶. » En effet, le chant ferait référence au langage originel, « en tant que première langue⁷⁷ » et c'est le chant qui permet à Pin d'ouvrir une fenêtre sur le monde des adultes, un monde qui lui semble insolite et auquel il désire accéder, mais à l'intérieur duquel il se sent étranger. Cette idée du chant en tant que langage primitif ramène également au degré zéro de la langue, c'est-à-dire à un certain recommencement, à un renouveau qui s'insère dans la brèche, laquelle évoque la brisure du temps historique. Le chant ramène également au thème récurrent de la régression chez Calvino. C'est le retour aux sources du langage; c'est la communication que l'on surprend dans sa forme première et antique, mais également dans son expression la plus instinctive, dans la pureté des sentiments et des relations qu'entretiennent les hommes entre eux.

Le jeune protagoniste porte donc le stigmate de la solitude et de l'exclusion. Il est suspendu entre deux mondes, celui des enfants, auquel il ne s'identifie pas et celui des adultes, monde mystérieux qui ne cesse de le rejeter et de le décevoir. Pin est l'exclu, l'*homo sacer*, comme le formule Pierre Ouellet dans *Outland* : « Il arrive que l'homme [...] se dresse dans l'espace vide [...] telle une grande bête écorchée vive [...] : Il est proie et prédateur en même temps, sacrifiant et sacrifié... maudissant et maudit, comme le suggèrent sa grande colère et le vieux sens du mot *sacer*, le 'mis à part ou à l'écart', le séparé, l'exclu⁷⁸. » C'est ainsi que Pin se dresse dans l'espace vide, qu'il s'affirme dans cette immensité floue et cette temporalité suspendue caractérisant l'épisode maquisard italien. Il se cabre, chantant ou pleurant, tel un animal mal apprivoisé, aux réactions brusques et inopinées : « Basta un grido

⁷⁶ Giambattista Vico, cité dans Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁷ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁸ *Ibid.* p. 52.

di Pin, un grido per incominciare una canzone, a naso all'aria sulla soglia della bottega, o un grido cacciato prima che la mano di Pietromagro il ciabattino gli sia scesa tra capo e collo per picchiarlo, perché dai davanzali nasca un'eco di richiami e d'insulti⁷⁹. » Pin effectue ainsi un va-et-vient incessant entre son univers solitaire et sa solitude à l'intérieur du monde des adultes. Dans le roman, l'inclusion du chant folklorique comme choix formel signale à son tour la présence d'une tension entre le merveilleux et la caricature, puis entre l'exaltation et l'ambiguïté chez le personnage principal. Pris entre sa lourde solitude et les adultes qui le rejettent, Pin s'engage dans la quête désespérée d'un Autre, avec qui il pourrait partager son secret : le lieu où les araignées font leur nid.

Outre la puissance et l'ambiguïté symbolique de l'araignée, Calvino se plaît à comparer les hommes avec les bêtes, ajoutant à la dualité des personnages et puisant ainsi dans la richesse symbolique du thème animalier. On remarque d'ailleurs, dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, un bestiaire particulièrement développé dans lequel, entre autres choses, les résistants sont associés à des chiens errants : « i cani randaggi devono fare sogni simili⁸⁰ »; les fascistes, à des rats : « i fascisti sono neri, ossuti, con le facce bluastre e i baffi da topo⁸¹ »; et les Allemands, à des porcs : « i tedeschi sono rossicci, carnosi, imberbi⁸² ». Du point de vue des symboles, ces animaux sont nantis de significations multiples. Dans le contexte dont il est ici question, le chien-résistant pourrait symboliser la figure du gardien du pays, le rat-fasciste

⁷⁹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 3. « Il suffit d'un cri de Pin, un cri pour commencer une chanson, le nez en l'air sur le seuil du bistrot ou un cri poussé avant que la main de Pietromagro, le cordonnier, n'arrive à l'improviste pour le frapper, pour que naisse dans la salle un écho de remontrances et d'insultes. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 83. « Les chiens errants doivent faire des rêves similaires. »

⁸¹ *Ibid.*, p. 26. « Les fascistes sont noirs, osseux, avec des visages bleuâtres et des moustaches de rats. »

⁸² *Ibid.*, p. 26. « Les Allemands sont rougeauds, charnus, imberbes. »

personnifie le destructeur des provisions et le propagateur d'épidémies⁸³, alors que le porc-nazi pourrait être le symbole de la voracité et de l'ignorance⁸⁴.

Les symboles, d'ailleurs, se prêtent particulièrement bien à la représentation de la souffrance et du mal, comme l'expose Paul Ricœur dans son ouvrage sur la symbolique du mal : « Ce qui est vécu comme souillure, comme péché, comme culpabilité requiert la médiation d'un langage spécifique, le langage des symboles. Sans le secours de ce langage, l'expérience demeurerait muette, obscure et fermée sur ses contradictions implicites⁸⁵. » Dans le roman, tous les personnages portent en eux, à divers degrés et selon diverses déclinaisons, la souffrance, l'égaré et la perversion.

Sans parents, donc sans héritage, Pin représente la culmination de l'aliénation et de la solitude dans le roman. Il épie sa sœur prostituée, elle aussi *sacer*, exclue et souillée, avec qui il partage son unique lien de sang et qui s'accouple indistinctement avec l'ennemi, le soldat ou le paysan. Rien ne rattache Pin à la réalité de la guerre ni à la vie quotidienne du pays, vie quotidienne dont le rythme naturel est interrompu par la guerre. Pin est marqué par le flou, par ce qui ne s'inscrit pas dans l'histoire, la société ou la politique. Il est ainsi rejeté dans la suspension de la temporalité et dans l'espace béant. Il flotte entre les univers, entre le réel et l'imaginaire, enchevêtrés et inextricables, et son univers particulier se meut avec lui, au gré de son errance.

Afin de mettre un terme à cette errance, un retour aux origines apparaît nécessaire, ayant pour effet une disposition cohérente des éléments finaux du récit. La fin du roman de Calvino est rattachée au début, comme pour former un cercle, un retour à l'origine : « Pin riprendre la

⁸³ Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 570.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 551.

⁸⁵ Paul Ricœur. *Finitude et culpabilité : La symbolique du mal*, tome 2, Paris, Éditions Montaigne, 1960, p. 153.

via del torrente. Gli sembra d'essere tornato alla notte in cui ha rubato la pistola⁸⁶. » Pourtant, tout a changé : les nids, Pin, le monde. Et Pin ne cachera plus le pistolet là où les araignées font des nids, car il n'est plus attaché à ce lieu imaginaire qu'il quitte, le pistolet en main, accompagné du partisan Cugino. En Cugino, il trouve l'Autre tant recherché, le similaire, le « cousin »⁸⁷, mais il perd le Même : sa sœur traîtresse, assassinée par Cugino, et dont le sang versé rappelle le sacrifice rompant le lien de Pin avec son unique source d'héritage. Cet héritage corrompu rappelle l'héritage historique laissé par le fascisme, et la rupture effectuée par la guerre civile, comme la rupture exécutée par Cugino, porte en elle des promesses de renouveau. Pin exerce alors son pouvoir de choisir lui-même le cours de son existence et d'édifier lui-même les fondements de son avenir. Pin possède, en Cugino, une alternative, la voie d'une rédemption possible. C'est dans une nuit éclairée par la lueur des lucioles que Pin part, main dans la main avec Cugino vers un lieu inconnu. Il quitte les nids pour ne plus y revenir, car il a désormais quitté les lieux de l'enfance.

Si on admet que « le conteur, lui, fait partie d'une 'société' de narrateurs qu'il incarne transitoirement [et que] son but est de transmettre, quand celui du romancier est de rompre⁸⁸ », on retrouve de nouveau chez Calvino la tension entre la rupture et la continuité, puisque ce dernier tente d'unir l'aspect de la transmission que l'on retrouve dans le conte, à l'aspect de la rupture qui caractérise le roman. Dans le choix de cet entre-deux qui sous-tend *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino s'adonne à l'édification d'un pont entre l'époque suspendue de la Résistance et l'héritage traditionnel, voire le patrimoine folklorique, contenu dans le conte merveilleux. À l'aide de nombreuses références au conte merveilleux, il creuse l'épisode de la Résistance tout en le nouant à la mémoire ancestrale populaire, et ce, dans un double objectif. En premier lieu, ce tour de force attribue au récit la couleur traditionnelle du conte, avec toute sa charge liée à la mémoire collective et aux lieux communs. En second

⁸⁶ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 155. « Pin reprend la route du torrent. Il éprouve la sensation d'être retourné à la nuit pendant laquelle il a volé le pistolet. »

⁸⁷ Le mot italien « cugino » signifie cousin.

⁸⁸ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 183.

lieu, Calvino entreprend ainsi d'octroyer à la Résistance une teinte immuable, de sorte que la Résistance fasse, à son tour, partie de l'imaginaire commun du peuple.

2.2.1 Le symbolisme du paysage peint par Calvino

Il ne fait aucun doute que les procédés dont fait usage Calvino dans *Il sentiero dei nidi di ragno* sont liés à la brèche historique et à la suspension de la temporalité. En plus du conte, le roman de Calvino se nourrit notamment du symbole et « le symbole suppose une rupture de plan, une discontinuité, un passage à un autre ordre; il introduit dans un ordre nouveau aux multiples dimensions⁸⁹ ». Le symbole va donc de pair avec l'indéterminé, le vague, le flou, car le symbole relève de l'interprétation, de la conceptualisation et de l'esthétisme, mais il concerne aussi l'expression, l'imagination, la perception et l'anticipation; il est chargé d'émotivité et d'énergie. Il apparaît naturel qu'un être aussi inventif et curieux que Calvino, intéressé par l'inconnu, le pressenti, le nuancé et l'exhaustif, se tourne vers le symbole dans la recherche d'une représentation absolue de l'expérience éminemment complexe de la Résistance.

Les choix formels se rapportant au symbole répondent également, chez Calvino, à des préoccupations de nature poétique. Dans son exposé sur l'exactitude, tiré des *Lezioni americane*, Calvino cite Leopardi :

Le parole *lontano, antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite. [...] Le parole *notte, notturno*, ec., le descrizioni della notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto contiene. Così *oscurità, profondo*, ec., ec.⁹⁰.

⁸⁹ Jean Chevalier, Introduction au *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p 11.

⁹⁰ Giacomo Leopardi, cité dans Italo Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p.59. « Les mots *lointain, antique* et autres du même genre sont extrêmement poétiques et plaisants, parce qu'ils éveillent des idées vastes et indéfinies. [...] Les mots *nuit, nocturne*, etc., les descriptions de la nuit qui

Plus la charge symbolique d'une image ou d'un mot est grande, plus l'effet poétique est puissant, car le symbole se situe au niveau du subconscient, de l'imagination, de l'Histoire et de la mémoire collective. Aussi, « l'expression symbolique traduit l'effort de l'homme pour déchiffrer et maîtriser un destin qui lui échappe à travers les obscurités qui l'entourent⁹¹ ». Dans son roman, Calvino accumule des éléments narratifs qui lui permettent d'exprimer un désarroi qui n'est ni compris ni contrôlé. Aux côtés du vague, du symbole et du protagoniste enfant, le conte merveilleux s'imbrique judicieusement dans les choix formels qu'effectue Calvino lors de la rédaction de son roman sur la Résistance. Pour Calvino, les contes merveilleux sont d'abord garants de la véracité, parce que, en eux, « tutto è azione e, nello stesso tempo, moralità, giudizio, intelligenza⁹² ». À l'intérieur du conte se trouvent illustrés de nombreux types fondamentaux de comportements humains et à l'intérieur du symbole se trouvent projetés les multiples dimensions des croyances, de la psychologie et des civilisations humaines.

Aux côtés du symbole et du conte merveilleux, on retrouve l'Histoire, laquelle est focalisée le plus souvent sur des épisodes obscurs ayant lieu à des époques de grande décrépitude : « c'est précisément en de tels moments que l'histoire se réalise le plus pleinement, puisque les équilibres y sont précaires, les conditions humaines d'une infinie variété, les libertés encouragées par le délabrement de toutes les lois et de tous les cadres archaïques⁹³. » La période de la Résistance italienne, qui inclut surtout l'aspect prépondérant de la guerre civile, a distinctement été l'un de ces moments de déchéance, puis de redéfinition profonde.

confondent les objets, l'âme n'en conçoit qu'une image vague, indistincte, incomplète, autant d'elle-même que de ce qu'elle contient. Il en va de même pour *obscurité, profond, etc.*, etc. »

⁹¹ Jean Chevalier, Introduction au *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 5.

⁹² Italo Calvino, introduction aux *Fiabe italiane*, vol. 1, Milan, Mondadori, 1981, p. 8. « Tout est action et, en même temps, moralité, jugement, intelligence. »

⁹³ Jean Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 585.

2.3 Ambiguïté des lieux : l'espace indéfini du paysage

Dans le chapitre précédent, il a été brièvement démontré, sous un point de vue phénoménologique, que le temps ne se vérifiait qu'à l'empreinte qu'il laissait dans l'espace. Ainsi, on accuse, dans le roman de Calvino, une panoplie d'espaces flous et indéfinis, révélateurs de la brèche s'étant insinuée dans le temps historique lors de la Seconde Guerre mondiale. Cet épisode de rupture, caractérisé par une violence inouïe, un revirement puis un éparpillement des valeurs, un anéantissement des croyances propres au genre humain et une destruction auparavant inconcevable, frappe l'humanité tant dans les profondeurs de son intimité que dans le rayonnement de son universalité.

Dans une réflexion sur la valeur littéraire de l'exactitude, tirée des *Lezioni americane*, Calvino, alors qu'il fait, encore une fois, l'éloge de la poésie de Leopardi, associe l'indéterminé à la multiplicité : « la ricerca dell'indeterminato diventa l'ossessione del molteplice, del formicolante, del pluviscolare⁹⁴... » Les lieux du *Sentiero dei nidi di ragno*, conformément à la dualité, voire à la multiplicité patente, des divers éléments présentés dans le roman, se révèlent ambigus, indéfinis et flottants. Le brouillard est l'élément qui se vérifie le plus souvent et il donne le ton à de multiples scènes narratives. Lui-même changeant, le brouillard emprunte plusieurs formes, de même qu'il déforme les êtres et les objets de diverses façons. Il drape le sol, couvre l'horizon, enveloppe les personnages et monopolise l'atmosphère.

À l'ouverture du deuxième chapitre, le brouillard semble s'être infiltré jusqu'à l'intérieur de la chambre de la Nera di Carrugio Lungo, la sœur de Pin. C'est à ce moment qu'a lieu l'élément déclencheur de l'action romanesque : le vol du pistolet allemand P-38, dont la dénomination résonne mystérieusement en Pin, qui le prononce à répétition, à la manière d'une incantation. La chambre de la Nera – dont le nom même évoque l'obscurité (Noire) –

⁹⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p. 61. « La recherche de l'indéterminé devient l'obsession du multiple, du fourmillant, du poussiéreux... »

se révèle un lieu de l'ambiguïté à l'égard du jeune Pin, aux yeux de qui la nature de la pulsion sexuelle et de l'acte sexuel reste floue, car l'enfant n'en comprend encore ni les rouages ni les raisons. La description de l'atmosphère enveloppant la chambre de la Nera démontre bien ce caractère indéterminé de la sexualité aux yeux de Pin : « La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo; [...] tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perché gli sfugge⁹⁵. » La pulsion sexuelle, qui domine et gouverne les adultes, tourmente Pin, qui y est sans cesse confronté et qui la refuse toujours de manière véhémement. Le brouillard fait percevoir l'action au lecteur à la manière de Pin, cet enfant projeté avant l'âge dans le monde des adultes et de la guerre. Le brouillard, c'est aussi l'innocence de Pin, qui l'empêche de voir le monde de manière claire et de s'en faire une idée précise. Enfin, tous les protagonistes, même adultes, se trouvent, malgré eux, dans cette situation où la perspective, la raison et le sens de ce qui leur arrive semblent leur échapper. Cependant, le brouillard est parfois percé, et lors des quelques brefs épisodes au cours desquels apparaît la clarté, c'est avec une violence destructrice ou un éblouissement aveuglant que celle-ci se manifeste, car c'est avec férocité que la réalité de la guerre frappe l'âme et l'esprit.

Dans le brouillard, des ombres anonymes se meuvent mystérieusement et les silhouettes se déforment. La description du paysage entourant le campement des partisans présente une nature aride et rigide, au cœur de laquelle vient se glisser le brouillard. Ce dernier s'infiltré partout, jusqu'à l'intérieur des troncs des arbres. Il voile le paysage et fait pourrir les plantes : « Per terra, sotto gli alberi del bosco, ci sono prati ispidi di ricci e stagni secchi pieni di foglie dure. A sera lame di nebbia si infiltrano tra i tronchi dei castagni e ne ammuffiscono i dorsi con le barbe rossicce dei muschi e i disegni celesti dei licheni⁹⁶. » C'est un caractère

⁹⁵ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 15. « L'explication de toutes les choses du monde est là, derrière cette cloison; il sait tout ce qui s'y passe, pourtant l'explication du pourquoi lui échappe encore. »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 79. « À terre, sous les arbres du bois, se trouvent des prairies hirsutes de hérissons et d'étangs secs pleins de feuilles dures. Le soir, des lames de brouillard s'infiltré à travers les troncs des châtaigniers et en moisissent les échines avec des barbes de mousse rousses et les dessins célestes des lichens. »

menaçant qui est ici attribué au brouillard, alors qu'il prend la forme de lames pourfendant les troncs des arbres. Les multiples descriptions du paysage et de la flore qui l'orne sont animées d'un caractère étrange et mystérieux, dont la sapidité n'est pas sans rappeler les images sombres, inquiétantes et difformes se réclamant de l'expressionnisme littéraire.

Le brouillard afflige le pays, voilé et déformé, de sorte que ce dernier n'est pas reconnaissable par ses propres habitants. Le pays étant toujours dissimulé par le brouillard, l'absence de paysage dépayse et propulse l'être dans le néant :

Al passo della Mezzaluna, la brigata arriva dopo infinite ore di marcia. Tira un freddo vento notturno che gela il sudore nelle ossa. [...] Il passo nella penombra della notte nuvolosa appare come un prato concavo dai contorni svaniti, tra due elevamenti di roccia circondati da anelli di nebbia. Al di là, le valli e le pianure libere, delle nuove zone non ancora occupate dai nemici⁹⁷.

Ce passage est particulièrement manifeste de l'absence du temps et de l'espace, comme en témoignent notamment les « *heures infinies* », le col du Croissant de lune qui « apparaît comme une prairie aux *contours évanouis* » et les « élévations de rochers *entourés d'anneaux de brouillard* ». L'accumulation de termes évoquant l'obscurité, « *pénombre de la nuit nuageuse* », produit un effet d'amplification de la noirceur ambiante, qui est ténébreuse sous de multiples aspects et à plusieurs degrés. La noirceur est profonde et lourde; elle s'applique à tous les éléments de la nature environnante, sauf bien sûr aux zones encore inoccupées, qui sont libres et légères. Ces zones, cependant, semblent aussi lointaines qu'inaccessibles.

Sous la plume de Calvino, les résistants ne sont ni dans la communauté qui définit le pays ni dans la zone limitrophe, libre et limpide; ils se trouvent dans une espèce de trou noir, en marge du temps et de l'espace. Le brouillard est d'ailleurs symptomatique de cette condition précaire et hasardeuse qu'est celle du résistant. Prendre le maquis signifie

⁹⁷ *Ibid.*, p. 135. « Au col du Croissant de lune, la bande arrive après des heures de marche infinies. Il souffle un vent nocturne et froid qui gèle la sueur dans les os. [...] Le col, dans la pénombre de la nuit nuageuse, apparaît comme une prairie concave aux contours évanouis, à travers deux élévations de rochers entourés d'anneaux de brouillard. Par delà, les vallées et les plaines libres, de nouvelles zones encore non occupées par l'ennemi. »

notamment s'éloigner de la vie civile, des lois, de la société : « il n'y a plus de communauté, plus de vie civile, mais ce n'est pas la 'nature'. C'est le pays des dépayés, qui ne sont pas un peuple, qui sont à la fois les égarés et les contemplateurs de l'infini, peut-être de leur infini dépayement⁹⁸. » Le philosophe français Jean-Luc Nancy remarque encore qu'« un pays n'est pas une nation, ni une patrie, ni un État⁹⁹ », et que la notion de pays réfère plutôt à un sentiment d'appartenance envers une portion de terre spécifique, un climat, des habitants et un paysage particulier. Le paysage, se rapportant essentiellement au sens de la vue, à un champ de vision embrassant un panorama jusqu'à l'horizon, il apparaît clair que Calvino se sert du brouillard comme procédé narratif destiné à produire une sensation de dépayement. En effet, le pays n'appartient plus à ses habitants, puisqu'il est occupé par un envahisseur étranger et parce qu'il est le lieu de luttes bestiales et sanguinaires entre ses propres descendants. Nancy ajoute que « le dépayement se fait dans le suspens de la présence¹⁰⁰ », ce à quoi on n'hésite aucunement à ajouter le suspens de l'existence du pays engoncé dans le brouillard, de la nature méconnaissable, de la communauté scindée et décimée, de la vie civile aliénée et de la temporalité historique interrompue.

Si la plupart des lieux du *Sentiero dei nidi di ragno* se confondent dans le brouillard, certains espaces baignent plutôt dans la noirceur. Chez Calvino, la noirceur est le lieu du songe et de la méditation. C'est dans la noirceur de la nuit, à travers le dialogue intérieur ou les images symboliques du rêve, qu'est révélée la réalité la plus significative, c'est-à-dire celle des sensations sagaces, de l'instinct animal, des blessures profondes et des espérances sublimées. La lumière, quant à elle, rend la vision aveuglante et n'apporte guère un spectacle panoramique plus distinct pour les personnages du *Sentiero dei nidi di ragno*. En de rares et brefs moments, le texte s'ouvre sur un jour libre et serein, lequel est composé de morceaux de ciel, clairs et aveuglants¹⁰¹, comme des instants perdus qui, par la suite, fondent à nouveau

⁹⁸ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰¹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 58.

rapidement dans le brouillard ou basculent dans l'obscurité. Par ailleurs, lors des rares occasions au cours desquelles le jour est clair, les descriptions sont expressément concentrées vers le haut et ne conçoivent que le ciel, les oiseaux ou la cime des arbres. Jamais, en ces brefs et rares instants, le paysage n'est ciblé.

2.3.1 Jeux d'ombres : les manifestations de la lumière

La mise en place d'un temps zéro se remarque également, dans le roman, par l'ambiguïté des instants qui passent et qui se succèdent. Les instants du jour et de la nuit se dissolvent l'un dans l'autre, sous la configuration d'un brouillard infini ou d'une nuit infinie, à l'intérieur desquels on ne distingue que des formes blêmes ou des ombres mouvantes. Ces moments de pénombre sont rarement brisés par des intermèdes de lumière, laquelle emprunte alors le plus fréquemment un visage d'agression et de violence.

Le roman s'ouvre d'ailleurs sur la tombée du jour, et ce, de manière littérale, c'est-à-dire sur l'image des rayons du soleil qui chutent jusque dans l'ombre des ruelles de Carrugio Lungo, jusqu'à atteindre le pavé trempé par l'urine des mulets. Cette tombée introductive des rayons du soleil donne le ton au roman. En effet, comme il a été mentionné, les lieux du récit flottent le plus souvent dans un épais brouillard ou sont immergés dans la pénombre. Par ailleurs, la tombée des rayons du soleil, dans un mouvement descriptif qui porte vers le bas, plonge littéralement le lecteur dans le récit. De manière métaphorique, l'auteur signifie à son lecteur qu'il entre dans une histoire aux lieux ternis et obscurcis : « Per arrivare in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico¹⁰². » Le contraste entre les rayons du soleil et les parois froides des murs de pierre donne l'impression que, en ces lieux, même les rayons du soleil n'arrivent pas à réchauffer l'atmosphère, comme si ces lieux avaient été victimes d'un ensorcellement. La froideur est donc ici plus puissante que la chaleur. Cela est

¹⁰² *Ibid.*, p. 3. « Pour arriver au fond de la ruelle, les rayons du soleil doivent descendre tout droit, rasant les parois froides, écartées par les arcades qui traversent le morceau de ciel bleu et dense. »

causé, entre autres choses, par la faiblesse des rayons du soleil et la vastitude sectionnée du ciel.

La lumière apparaît rarement et, lorsqu'elle brise le morne voile de la pénombre ou du brouillard, elle se fait aveuglante, violente ou destructrice. Dans l'univers du *Sentiero dei nidi di ragno*, la lumière, loin d'être réconfortante ou éclairante, constitue une menace et une source d'angoisse. Effectivement, la lumière apparaît sous la forme d'un incendie, immédiatement après les funérailles de Marchese, l'un des quatre beaux-frères méridionaux. La nuit de l'incendie suit la tombée d'un brouillard opaque « che cancella le figure e smorza i suoni¹⁰³ », lequel semble presque afficher une menace d'anéantissement et procure un silence de mort.

L'incendie du repaire des résistants de Dritto évoque la régression sous de multiples formes. Tout d'abord, le feu destructeur est le résultat d'un triangle amoureux entre le commandant Dritto, le cuisinier Mancino et sa femme Giglia. S'agit-il ici d'une sorte de rituel de purification par le feu ou d'une punition infernale (pourtant administrée par Pin)? Le feu étant l'unique élément qui puisse être créé par l'homme, il représenterait de ce fait une punition terrestre qui s'apparente au divin, c'est-à-dire à l'homme qui tente de se substituer au divin et qui administre sa justice distinctive et arbitraire¹⁰⁴. Cette pensée n'est pas sans rappeler les circonstances de la guerre civile entre fascistes et résistants. Claudio Pavone, dans son ouvrage historique exhaustif sur la moralité pendant la Résistance, se penche sur le sentiment de culpabilité et sur l'expiation nécessaire de celui-ci une fois la guerre terminée : « Quali erano le responsabilità del popolo italiano per la nascita, l'avvento e il dominio del fascismo? Come era possibile trasformare il senso di colpa, il desiderio di espiatione, le proclamazioni di innocenza in progetto per l'avvenire¹⁰⁵? » Le feu destructeur

¹⁰³ *Ibid.*, p. 87. « Qui efface les formes et atténue les sons. »

¹⁰⁴ Michel Cazenave, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰⁵ Claudio Pavone, *op. cit.*, vol. 2, p. 560. « Quelles étaient les responsabilités du peuple italien par rapport à la naissance, à l'avènement et à la domination du fascisme? Comment était-il possible de

du roman pourrait bien représenter une manière de châtement par rapport à ces sentiments troublants de désir et d'aventure, puis de culpabilité et de honte, ici associés à l'acte adultère. Cette association n'est pas sans évoquer, à la manière d'une allégorie, le triangle guerrier que forment la Résistance italienne, la république fasciste et l'Allemagne nazie, ainsi que les divers traités, pactes et alliances définissant la nature, la dynamique et la contiguïté de leurs rapports.

L'épisode romanesque de l'incendie emprunte un ton énigmatique et vertigineux. On y retrouve de nouveau le chant, qui entrecoupe la scène et qui lui donne un rythme toujours plus prééminent, rappelant étrangement le schéma d'une cérémonie sacrificielle. La chanson que fredonne puis hurle Pin est d'ailleurs « una canzone misteriosa e truculenta che ha imparato da una vecchia là nel vicolo¹⁰⁶ », empruntant ou suggérant ainsi des caractéristiques qui relèvent du magique, du folklore et de l'enchantement, voire de la sorcellerie. Pendant que s'élèvent les paroles de cette chanson ensorcelante, les personnages entrent dans une sorte de transe. La Giglia remet, par-dessus la tête de son mari, Mancino, des branches de bruyère et de mil – qui sont des plantes souvent employées dans les rites de magie ou comme offrandes rituelles – à Dritto, qui en alimente le feu. Sous les yeux du mari, la maîtresse et l'amant se dévisagent, puis se rapprochent, puis se touchent dans un manège entrecoupé des couplets chantés par Pin, qui ne perd pas un geste de la scène et qui chante de plus en plus fort, avec de plus en plus d'émotion, une chanson racontant l'histoire d'un matricide.

Le feu destructeur du refuge des résistants du bataillon de Dritto est attisé par la combinaison de deux passions : l'amour des amants et la colère de Pin. L'incendie de la cabane des maquisards est le feu expiatoire des passions, de la révolte et du châtement, qui symbolise toutes les formes de régression engendrées par la guerre. L'incendie terminé, ainsi

transformer le sens de culpabilité, le désir d'expiation, les proclamations d'innocence en projet pour l'avenir? »

¹⁰⁶ Italo Calvino. *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 88. « Une chanson mystérieuse et truculente qu'il a apprise d'une vieille, là, dans la ruelle. »

que l'abri des maquisards ravagé, signifie le retour à l'errance pour Pin, qui se retrouve au milieu d'un champ de rhododendrons, sous « il cielo e il mondo puliti del mattino e farfalle montanare dai colori sconosciuti che si librano sui prati¹⁰⁷ ». Après l'incendie, Pin est heureux; il est libéré. Par contre, la destruction de la cabane signifie un retour à l'errance pour le garçon, et les rhododendrons suggèrent l'instabilité latente de sa situation, soumise à tous les dangers imminents.

2.3.2 Les nids des araignées

L'unique endroit fixe, représentant un lieu du désir et le point de repère dans le monde de Pin, est le lieu où les araignées font leur nid. Pin est dévoré par le désir de rompre sa solitude vertigineuse, d'ouvrir cet univers clos qu'il porte à la fois comme un fardeau et comme un trésor inestimable. Pourtant, bien qu'il les trouve fascinants, les grands ne cessent de le désenchanter : il ne comprend pas leur langage, il considère repoussant leur appétit pour la sexualité et il ne conçoit pas leur indifférence pour le lieu où les araignées font leur nid. Ce lieu est d'ailleurs un endroit secret, connu de Pin seul. C'est un lieu mythique, un lieu magique et improbable qui, non seulement, fait office d'interstice entre le monde imaginaire de Pin et le monde réel de la guerre, mais qui symbolise également le centre de l'univers romanesque du *Sentiero dei nidi di ragno*.

Bien qu'ils représentent un endroit fixe dans le récit, les nids des araignées détiennent tout de même cette duplicité propre à Calvino. Dans l'imaginaire commun, un nid fait référence à la sécurité, au confort et à la chaleur. Toutefois, Pin est sans famille et sans pays; il ne connaît que les nids d'araignées et ne s'attache qu'à ce lieu. D'ordinaire, pour Pin, un lieu en équivaut à un autre et la prison fasciste, par exemple, n'est pas plus mal que le bistrot du coin, l'atelier du cordonnier Pietromagro ou la chambre de la Nera. De tous les lieux représentés dans le roman, Pin désire n'en retrouver qu'un seul : le lieu où les araignées font

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 94. « Le ciel et le monde propres du matin et les papillons montagnards aux couleurs inconnues qui planent au-dessus des plaines. »

leur nid. C'est uniquement en ce lieu lugubre et enchanté qu'il se sent chez lui. C'est le seul endroit où il souhaite retourner et où il se sent en sécurité. L'idée de bien-être associée au nid offre un contraste saisissant et vigoureux avec les sentiments de dégoût et de crainte qu'inspire ordinairement l'image de l'araignée. Ce sont ces notions opposées, puis réunies de force, qui donnent son titre au roman et, pour Calvino, la Résistance fut en outre une expérience de contrastes intérieurs et d'enthousiasmes mêlés de doutes et d'incertitudes.

Lorsqu'il arrive aux tanières des araignées pour la première fois, Pin est seul et « la notte è infinita¹⁰⁸ », comme si Pin se retrouvait dans une temporalité et dans un lieu inexistant. Les nids d'araignées sont, avant tout, synonymes à la fois de répulsion, puis d'attraction. En les araignées, comme en les hommes du bataillon de Dritto, « c'è in loro qualcosa di nuovo che attrae e impaurisce Pin¹⁰⁹ ». Pin éprouve la même angoisse envers le pistolet, qui effraie mais qui fascine. C'est pourquoi le pistolet est symboliquement lié aux nids des araignées dans le roman.

La signification symbolique de l'araignée est multiple et vaste. Dans le roman, l'araignée, animal de la terre, est associée au nid, appartenant normalement à l'oiseau, animal céleste évoquant la légèreté et la libération. On retrouve en la figure de l'araignée un caractère ambivalent qui la situe entre l'essence et l'existence, car l'araignée symbolise aussi, à l'instar de l'homme, « la déchéance de l'être qui voulut rivaliser avec Dieu : c'est l'ambition démiurgique punie¹¹⁰ ». Si on tente une réflexion sur les événements de la Seconde guerre mondiale en Italie à partir de la figure symbolique de l'araignée, comme semble le suggérer Calvino, on retrouve une part de l'expression fondamentale de la montée puis de la déchéance du régime fasciste. C'est-à-dire que le message lié à la symbolique de l'araignée se situe surtout du point de vue de la puissance et de la violence vitales, de la trahison, de la

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 24. « La nuit est infinie. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 84. « Il y a en eux quelque chose de nouveau qui attire et apeure Pin. »

¹¹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 61.

culpabilité et de la lutte expiatoire. Mais aussi, les nids des araignées sont surtout synonymes d'une grande perplexité face à une situation ambiguë, causée par un pays dévasté et une population aux prises avec un lourd sentiment de culpabilité.

Aussi, fixe ne signifie pas nécessairement immuable, car le nid est transformé à la fin du roman, tout comme Pin, tel tout héros de romans de formation. Le nid est ravagé par le traître Pelle, qui y a volé le pistolet allemand P-38. Le chiffre trois revêt une importance particulière dans le roman de Calvino. Aussi, le jeune protagoniste se rendra par trois fois à l'endroit où les araignées font leurs nids, dont la première randonnée sur le sentier est d'ailleurs révélée en trois temps. Pin se rend aux nids pour la première fois, seul et au début du récit, pour y cacher le pistolet P-38. La seconde fois, au milieu du roman, il s'y rend seul, après avoir été abandonné par Lupo Rosso, pour y caresser le pistolet P-38. À la troisième reprise, il est d'abord seul, puis rejoint par Cugino. Lors de cette dernière visite, qui signe également la fin du roman, Pin trouve les nids violés et détruits. Pourtant, Cugino lui redonne espoir que les araignées, si on les laisse tranquilles, pourront s'adonner à la reconstruction de leurs nids. On ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre l'espoir de reconstruction optimiste des nids d'araignées et l'idée de la reconstruction du pays à la fin de la guerre.

Toujours en rapport avec le chiffre trois, les acteurs de la guerre civile sont également divisés en trois groupes distincts : les Allemands, les fascistes et les maquisards. De plus, on dénombre le plus souvent trois phases symboliques de l'existence : l'apparition, l'évolution et la destruction (ou la transformation). Sous une autre optique, ces trois phases pourraient aussi s'appeler : naissance, croissance et mort. Bien sûr, la troisième phase – la mort, la destruction ou la transformation – suppose une renaissance ou un renouveau. Les nids d'araignées dévoilent, au fil de ce riche récit, une métaphore vaste et complexe pour l'existence du pays et la vie des hommes en guerre.

Dans le *Sentiero dei nidi di ragno*, la représentation du paysage allie une multitude d'éléments divers ayant comme but de couvrir de la manière la plus complète possible

l'expérience, puis la signification de la Résistance pour Calvino. Pour ce faire, l'auteur accole aux procédés narratifs et descriptifs du néoréalisme littéraire italien un tissu complexe constitué d'un assemblage incorporant, entre autres choses, le conte merveilleux, le mythe et le symbole. Conséquemment et comme l'a déjà formulé l'écrivain lui-même, le néoréalisme calvinien interpelle davantage les formes de l'expressionnisme que les formes du réalisme. Toutefois, en est-il ainsi du roman qualifié par Calvino comme « le roman de la Résistance »? Selon Calvino, c'est Beppe Fenoglio qui écrit le roman par excellence sur la Résistance. En quoi *Una questione privata* est-il le roman idéal dans la représentation de la Résistance italienne?

CHAPITRE 3

Entre l'histoire et l'Histoire : *Una questione privata* de Beppe Fenoglio

Ascolta : ti ha vinto la Sorte :
Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte :
Non c'è di dolcezza che possa ugualiare la Morte¹¹¹

Dino Campana

3.1 Un roman romanesque

Considéré comme le roman le plus accompli parmi ceux de la production littéraire néoréaliste sur la Résistance, *Una questione privata* paraît en 1963, deux mois après la mort de son auteur, Beppe Fenoglio. Aujourd'hui, on identifie volontiers et presque exclusivement Beppe Fenoglio à la littérature sur la Résistance. Du reste, il est vrai que Fenoglio a dédié la majeure partie de son inspiration à ce thème spécifique¹¹².

Pour toute une génération de jeunes auteurs ayant émergé au sein du champ littéraire italien à la suite de la Seconde Guerre mondiale, le thème de la Résistance a, plus souvent qu'autrement, servi de tremplin à l'insertion de ces nouveaux écrivains dans la sphère culturelle et artistique italienne. À ce sujet, Fenoglio ne fait pas figure d'exception. Cependant, contrairement à ses contemporains, le jeune auteur piémontais ne parviendra pas à outrepasser cette thématique. Cet état de choses est causé en partie par le décès prématuré de l'écrivain et par le fait que Fenoglio voyait surtout, dans le thème de la Résistance, une étape nécessaire à surmonter dans le but de faire évoluer son art. Fenoglio s'impose ainsi

¹¹¹ Dino Campana, « Il canto della tenebra », *Canti orfici*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2004, p. 110. « Écoute : le Destin t'a vaincu : / Mais une autre vie attend les cœurs légers : / Il n'y a pas de douceur qui puisse égaler la Mort ».

¹¹² Les thèmes privilégiés par Fenoglio sont la guerre civile et la vie rurale.

l'exigence de trouver une nouvelle configuration romanesque qui serve à représenter l'épisode de la Résistance dans toute sa vérité et dans toute sa substance morale et spirituelle. À l'époque où la production littéraire sur la Résistance bascule trop souvent dans les catégories du roman historique et de la fiction mémorialiste, Fenoglio s'adonne surtout à la quête acharnée d'un roman sur la Résistance qui puisse enfin revendiquer pleinement l'adjectif « romanesque¹¹³ ».

Dans la première moitié des années cinquante, Italo Calvino avait d'ailleurs dénoncé cette absence affligeante d'un roman total sur la Résistance : « Noi non abbiamo ancora un libro che ci abbia dato tutta la Resistenza¹¹⁴. » C'est ainsi que pendant la seconde moitié des années cinquante, laquelle allait clore le règne du néoréalisme littéraire, de nombreux écrivains issus de la Résistance tentent d'offrir à la littérature italienne ce roman magistral et mythique.

Toutefois, le problème de la conciliation difficile entre l'écriture de la mémoire et l'écriture romanesque se pose toujours, car un récit basé sur la mémoire et sur l'expérience personnelle, quoique possédant une puissante charge de signification universelle, ne saurait être considéré d'emblée comme un roman. Qu'est-ce qui fait donc d'un roman un roman? Fenoglio se questionne en ce sens et étudie ce problème pendant toute sa vie d'écrivain. À travers de nombreuses tentatives littéraires et de profondes réflexions, Fenoglio cherche un moyen d'écrire un roman romanesque qui contienne sa mémoire et son expérience intime de la Résistance. Cependant, le sens que Fenoglio octroie à l'adjectif « romanesque » semble s'opposer aux fondements mêmes de son projet littéraire, puisque l'idée d'un roman « romanesque » se réfère essentiellement à une histoire qui ne soit pas basée sur des événements vécus, mais qui soit entièrement imaginée par l'auteur.

¹¹³ Gabriele Pedullà, « Alla ricerca del romanzo », introduction à Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Turin, Einaudi, 2006.

¹¹⁴ Italo Calvino cité dans Gabriele Pedullà, *op. cit.*, p. 19. « Nous n'avons pas encore un livre qui nous ait donné toute la Résistance. »

Ce paradoxe du roman « romanesque » basé sur la mémoire s'est également imposé à Italo Calvino comme un obstacle de taille, lors de la composition du *Sentiero dei nidi di ragno*, quelque seize ans plus tôt. Dans le but d'objectiver son expérience pour enfin pouvoir exprimer cette dernière sous une forme romanesque, Calvino utilise divers procédés, dont la mise en scène d'un protagoniste enfant, de même que l'insertion de références au conte merveilleux européen et aux symboles. Cette objectivation s'avère nécessaire également pour Fenoglio, lorsque celui-ci s'adonne à la représentation artistique d'une expérience vécue. Si l'écrivain ne débusque pas quelque moyen d'objectiver les sensations et les événements enfermés en sa mémoire, il ne compose alors pas un roman; il rédige un témoignage. D'autre part, Calvino et Fenoglio ne s'intéressent pas uniquement au simple fait de raconter leur expérience de la Résistance; ils désirent, en plus, s'adonner à l'art romanesque. Après de multiples tentatives, qui se coordonnent en diverses publications, ébauches et autres expérimentations, Fenoglio y parvient finalement avec *Una questione privata*, bref roman qui signe la fin de la période du néoréalisme littéraire sur la Résistance, période qui avait été amorcée par *Il sentiero dei nidi di ragno* d'Italo Calvino.

Le surpassement du récit mémorialiste et du roman historique réside, pour Fenoglio, en l'idée d'écrire une histoire qui se déroule au cœur de la guerre, « nel fitto della guerra », et non plus en toile de fond à la guerre, « sullo sfondo della guerra¹¹⁵ ». C'est donc surtout la question d'une structure qui s'impose à Fenoglio. Cette idée du « cœur de la guerre » lui permet de surmonter les difficultés qui se posent à lui depuis ses premiers écrits sur la Résistance. En évacuant la représentation d'une histoire se dévoilant à l'arrière-plan de la guerre, Fenoglio poursuit un idéal littéraire visant à représenter la guerre civile de manière absolue. On ne peut s'empêcher de citer ici Jean-Luc Nancy, pour qui « le paysage est le contraire d'un fond : le « pays » doit y faire surface entièrement, seul et partout¹¹⁶ ». La

¹¹⁵ Fenoglio cité dans Gabriele Pedullà, *op. cit.*, p. 21. C'est ainsi que Fenoglio lui-même formulait les assises de son projet littéraire « nel fitto della guerra » et non pas « sullo sfondo della guerra ».

¹¹⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 112.

représentation d'une intrigue se déroulant « au cœur » de l'Histoire, dans le nœud du temps et de l'espace de la guerre civile italienne, requiert forcément que le pays et le paysage envahissent les pages du roman. Dans *Una questione privata*, la représentation du paysage et les manifestations du pays saturent l'image, de même que l'action.

Le roman de Fenoglio, que Calvino définit comme « il libro che la nostra generazione voleva fare¹¹⁷ », raconte la course effrénée du résistant badoglioien¹¹⁸ Milton, à la recherche d'une vérité amoureuse. Se déroulant dans les Langhe piémontaises, le roman s'ouvre sur Milton apercevant la villa où séjournait autrefois Fulvia, une jeune Turinoise dont il est amoureux. L'image de la villa le plonge dans ses souvenirs, qui lui rappellent les jours heureux d'avant la guerre, à l'époque où il avait rencontré, puis aimé Fulvia. La relation que partageaient Fulvia et Milton est toutefois fort ambiguë et, alors que la vieille gardienne des lieux fait visiter la villa à Milton, elle lui apprend que Fulvia était probablement amoureuse de Giorgio, le meilleur ami et compagnon d'armes de Milton dans les divisions badogliennes. Troublé par cette révélation, Milton entreprend d'aller trouver son rival, afin que celui-ci lui révèle la vérité sur la nature de ses rapports avec Fulvia. Mais Giorgio est capturé par les fascistes et c'est alors que débute pour Milton une expédition infernale pour tenter par tous les moyens de sauver Giorgio.

Contrairement à la majeure partie de la production du néoréalisme littéraire, le personnage de Milton ne se laisse pas inéluctablement porter par les événements de l'histoire – et de l'Histoire. Milton chemine au-devant de l'action, il crée l'élan romanesque, il s'engage dans sa propre entreprise et manœuvre vers un but personnel, intime. En concevant un protagoniste actif et poussé par l'amour, Fenoglio s'engage dans un procédé d'objectivation de l'expérience, qui s'apparente à celui utilisé par Calvino dans *Il sentiero dei*

¹¹⁷ Italo Calvino, préface à *Il sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 23. « Le livre que notre génération voulait faire. »

¹¹⁸ Ainsi s'appelaient les partisans qui combattaient dans les factions monarchistes, sous l'autorité du général Pietro Badoglio.

nidi di ragno. Pourtant, la différence principale réside précisément en ce que Fenoglio organise une intrigue amoureuse se déroulant « au cœur » de la guerre civile et non en « toile de fond » à la guerre civile. C'est-à-dire que, contrairement à Pin, héros passif qui se laisse diriger par les événements de la guerre civile, Milton possède une puissance d'initiative et il exerce pleinement son pouvoir d'autodétermination. De plus, son entreprise n'a rien à voir avec la Résistance en tant qu'événement historique devant être raconté absolument, car l'obsession de Milton étant de nature amoureuse, l'intrigue est donc individuelle.

Le génie du roman « romanesque » sur le thème de la Résistance que Fenoglio s'évertue à élaborer, réside en cela que l'intrigue amoureuse est habilement dédoublée en un récit sur la guerre civile. Effectivement, en cherchant à satisfaire son obsession, son besoin de connaître la vérité, Milton effectue du même coup son devoir de résistant. La recherche désespérée de Milton pour libérer Giorgio se divise alors en deux motifs. L'un est privé et sentimental : connaître la vérité sur la nature de la relation qui unit Giorgio et Fulvia. L'autre est public et guerrier : sauver la vie d'un ami maquisard capturé par les fascistes. Ce qui apparaît, de l'extérieur, comme un acte de patriotisme, d'amitié et de bravoure incommensurable s'étale, en pénétrant dans l'intimité du personnage de Milton, d'une manière plus tourmentée, égoïste et furieuse; bref, plus humaine. Conséquemment, l'effet de réel n'en devient que plus efficace et les actions de Milton, comportant une charge émotive plus grande, atteignent un niveau dramatique plus élevé et se développent de manière plus foudroyante.

L'intensité phénoménale du roman provient essentiellement de l'obsession excessive de Milton : « Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità¹¹⁹. » Dans un contexte ordinaire, l'ébauche de cette obsession n'aurait pas donné naissance à un roman. Par contre, dans le contexte de la guerre civile, elle prend un sens tragique, lequel provient de la quotidienneté du danger et de la proximité des êtres avec la mort. De même, si on s'inspire de l'idée avancée par Edgar Morin

¹¹⁹ Beppe Fenoglio, *op. cit.*, p. 24. « Le fait est que plus rien ne m'importe. Soudain, plus rien. La guerre, la liberté, les compagnons, les ennemis. Plus rien que cette vérité. »

que « toute névrose est une tentative régressive de réconciliation avec le milieu¹²⁰ », la folie de Milton évoque avec une force peu commune la volonté désespérée de dominer la brèche historique et de lier le passé, le présent et l'avenir, ainsi que d'unifier l'espace fragmenté du territoire.

Pour satisfaire une obsession qui, dans un contexte pacifique, serait plutôt banale, Milton risque sa vie et se soumet à des épreuves inouïes. Il se prive de sommeil et de nourriture, il parcourt et gravit les collines de son paysage, il affronte les manifestations démentielles d'une nature déchaînée : un brouillard pétrifiant, des pluies diluviennes, des vents excessivement rudes et une boue omniprésente, envahissante. La quête de Milton devient véritablement une question de vie ou de mort, tout comme la guerre : « Non poteva più vivere senza sapere e, soprattutto, non poteva morire senza sapere, in un'epoca in cui i ragazzi come lui erano chiamati più a morire che a vivere¹²¹. » Pendant qu'il recherche Giorgio pour enfin connaître la vérité sur Fulvia, Milton se situe dans un entre-deux, entre l'insuffisance de la vie et l'inadmissibilité de la mort, dans une oscillation constante entre souvenirs et espoirs, mémoire et angoisse, absences et confusions. Milton est en proie à une « tension conflictuelle des lieux de mémoire et d'anticipation, des espaces de la réminiscence et des étendues de l'attente ou du surgissement désespéré¹²² », comme le mentionne Pierre Ouellet dans son analyse sur la représentation de la violence des lieux et sur la volonté humaine à s'extraire de l'Histoire lors des épisodes obscurs qui l'affligent. En risquant sa vie pour l'amour, car « la mort se risque par amour, par extase, par vanité, par masochisme, par folie, par bonheur¹²³ », Milton tente d'accorder un sens supérieur à sa vie et un caractère intime à sa mort. Il s'engouffre et s'égaré ainsi dans les profondeurs de sa propre individualité, en partie pour éviter de n'être qu'une carcasse à déchiqeter ou à laisser pourrir; une autre dépouille sans

¹²⁰ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 59.

¹²¹ Beppe Fenoglio, *op. cit.*, p. 26. « Il ne pouvait plus vivre sans savoir et, surtout, il ne pouvait pas mourir sans savoir, à une époque où les jeunes hommes comme lui étaient appelés à mourir plus qu'à vivre. »

¹²² Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 137.

¹²³ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 84

nom et sans visage. La nature humaine de Milton se rebelle par excès d'amour et par recherche du bonheur dans une course aveugle le précipitant dans les recoins de la folie. Afin de vivre et mourir humainement, Milton rejette la froide raison des concepts politiques, idéologiques et intellectuels qui régissent totalement le monde dans lequel il se trouve. Il embrasse sa passion brûlante et ses pulsions animales, et restaure ainsi son humanité et son individualité. Pourtant, ces qualités ne peuvent subsister sur un territoire déchiré et dans une temporalité morcelée par la guerre.

Dans un contexte guerrier, la quotidienneté de la mort rend inévitablement le risque de mort plus coutumier et, conséquemment, la vie plus accablante. Elle dessine les moindres gestes de manière plus tragique et attribue aux pensées un aspect plus obsédant et vertigineux. Le risque de mort, qui évoque de par sa nature propre la pulsion de vie, est ici invoqué dans toute sa puissance et dans son immense complexité. En effet, le fossé entre les angoisses et les désirs s'estompe, car la mort et la vie, déjà inextricablement liés, empruntent en temps de guerre un visage aux contours encore plus flous. D'ailleurs, dans *Una questione privata*, la violence et la mort se rapportent autant au sentiment amoureux qu'à la guerre civile elle-même, dans un déchirement de l'être qui fait écho au déchirement du pays.

3.2 La violence guerrière et la violence du sentiment amoureux

Dans *Una questione privata*, la violence se multiplie et prolifère à la manière d'une aliénation contagieuse à laquelle on serait exposé, puis que l'on administrerait subséquemment. En guise de comparaison, la violence guerrière est pratiquement absente du *Sentiero dei nidi di ragno*, excepté pour sa représentation métaphorique en la légère cruauté de Pin envers les petits animaux et les insectes. Le thème de la violence traverse d'ailleurs toute l'œuvre fenoglienne. Grâce au recours à divers procédés narratifs, comme le retour en arrière ou la mise en abyme, l'auteur piémontais offre, dans *Una questione privata*, une représentation dynamique des combats armés, des luttes de classes, de la lutte individuelle pour la survie, des luttes intérieures et des conflits politiques entre les diverses factions

constitutives de la Résistance. Les nombreux retours en arrière faisant irruption dans la narration, ainsi que l'ingérence fracassante du passé de Milton dans son présent, représente l'expérience d'un temps brouillé et fragmenté, figurant ainsi la rupture dans la temporalité historique, engendrée par la guerre civile. Le roman peint effectivement un tableau exhaustif de la guerre civile italienne, en représentant de manière magistrale ce champ de bataille où se meuvent continuellement des forces contraires mais interdépendantes, qui s'entrechoquent de manière tout aussi imprévisible qu'inévitable.

Dans un contexte où la mort violente et la conscience suprême de cette mort interpellent à la fois la rupture totale d'avec le pays et la réconciliation désespérée avec celui-ci, la course agonisante de Milton symbolise la lutte intérieure, « l'agitation de l'âme, [...] l'insupportable charge de notre finitude et de notre solitude, le soin infini de cette vie révélée dans toute sa nudité et toute sa vérité, qui est qu'on peut la perdre à tout moment¹²⁴ ». L'expérience de la guerre est ainsi miroitée dans le sentiment d'altération et de dispersion du monde que ressent Milton, sentiment lié à l'expérience dantesque du territoire ravagé et morcelé à laquelle il se soumet. Cette expérience de la guerre est également reflétée dans le trouble que déclenche chez Milton la violence de la nature.

3.2.1 Violence fasciste et violence maquisarde : le sang versé des hommes

La violence dans *Una questione privata* est exprimée sous plusieurs formes, lesquelles sont parfois plus explicites et parfois plus symboliques. Pour Edgar Morin, « la morale civique commence au moment où cessent l'adhésion grégaire, la soumission inconditionnelle à la patrie¹²⁵ », et ce phénomène s'accomplit lorsque les résistants se soulèvent par l'entremise de la violence contre l'armée mussolinienne. Les multiples formes de la violence représentent la base du récit. Qu'elle prenne la forme de descriptions troublantes ou qu'elle

¹²⁴ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁵ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 55.

s'exprime à travers la représentation de la nature, la violence est exhibée, puis utilisée comme valeur morale. La description d'actes ou de phénomènes violents sert à montrer la violence comme un élément du quotidien, faisant partie des habitudes de vie du peuple, étant conforme aux mœurs et régulant les comportements. Si la moralité se réfère à l'action et au sentiment, la violence se révèle alors comme la définition de la vie à l'époque de la guerre civile et peut même être ainsi élevée au rang de vertu. Morin ajoute que « la vertu est exactement la faculté d'intégrer sa cause particulière à la cause commune, sa vie particulière à la vie collective¹²⁶ ». La violence exécutée par la collectivité emprunte donc une figure de vertu morale, et le sacrifice de multiples vies, qui paraît nécessaire au bien commun, acquiert une valeur inestimable, voire sacrée, et est glorifié par la population.

L'accumulation des morts par exécution, parsemées tout au cours du roman, offre un présage de la mort même du personnage principal, cette mort qui signe non seulement la fin du roman, mais la fin absolue de toute chose. Le roman semble insister sur l'injustice ainsi que sur l'inéluctabilité de la mort violente, qui s'exécute de manière aléatoire et incohérente. Cette absurdité de la mort violente sollicite une rationalisation de cette mort, qu'elle soit donnée ou reçue. Tout comme la vertu est exprimée à travers la révolte et la violence, l'individualité des personnages s'affirme ici de manière ultime à travers le meurtre. Par exemple, Milton se dégage de la culpabilité du meurtre du sergent Rozzoni¹²⁷ en se préparant bien à cette éventualité et en établissant une espèce de pacte avec son prisonnier : « Se mi costringi a spararti, ti sarai suicidato. Intesi¹²⁸? » Par ailleurs, jamais Milton n'a aperçu le visage du sergent et il n'en connaît pas le nom. Il n'a vu de lui que les larges épaules, la nuque et la stature solide. Ainsi, la mort du sergent Alarico Rozzoni demeure anonyme jusqu'à la rupture du récit principal, au chapitre douze, où se complète une rationalisation de la violence, tant chez les victimes que chez les meurtriers, et tant chez les fascistes que chez

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 57, 58.

¹²⁷ Il est intéressant de noter que le mot italien « rozzo » signifie « fruste ». On peut penser que les maquisards perçoivent ainsi les fascistes : primitifs et grossiers.

¹²⁸ Beppe Fenoglio, *op. cit.*, p. 94. « Si tu me forces à tirer sur toi, tu te seras suicidé. Nous sommes d'accord? »

les maquisards. De même, Fenoglio s'emploie à indiquer l'automatisation des comportements chez les meurtriers et chez les victimes. Fenoglio expose ainsi les multiples facettes du meurtre et du trépas guerriers. Du reste, le meurtre du sergent Alarico Rozzoni n'exclut pas la figure de la victime innocente chez les fascistes, puisque Milton capture ce dernier dans le but de réclamer Giorgio dans un échange de prisonniers. Mais le sergent Rozzoni tente de s'échapper et est tué par Milton, d'une balle entre les omoplates.

Le roman de Fenoglio contient une quantité substantielle d'actions violentes perpétrées par des personnages divers, mêlant les actions et les souvenirs de Milton aux actions et aux souvenirs d'autres personnages. Chaque personnage, chaque description et chaque action sont traités de manière égale, sans que l'auteur n'accorde une importance plus grande à l'entreprise de Milton, car tout ce qui meuble la guerre civile, tout ce qui mène à la mort, s'équivalent. Enfin, Fenoglio s'efforce d'établir une connexion immuable entre les assassinés du roman, qui sont tous victimes, directement ou indirectement, de l'obsession amoureuse de Milton. Les Italiens s'étant engagés dans la guerre civile, qu'ils soient partisans ou fascistes, sont tous unis dans la mort. Ils sont tous égaux dans leur retour à la terre, à laquelle ils appartiennent tous de manière équivalente. Par ailleurs, « la mort participe à l'ivresse du devenir. Elle est engloutie dans cette ivresse. Comme la vie, elle est solennelle et sacrée. La même exaltation porte la vie et la mort¹²⁹ ». C'est, d'une certaine façon, en la terre et dans la mort que les frères ennemis seront enfin réconciliés, tandis que les survivants profiteront du sacrifice de leurs frères, quelle que soit leur allégeance.

Les actions de Milton, propulsées par des motivations personnelles, ont donc des impacts collectifs dont la description est tout aussi importante que la question privée du personnage principal. C'est notamment le cas du fameux chapitre douze, chapitre rompant avec le récit principal et délaissant complètement le protagoniste du roman pour exposer le destin tragique mais quelconque du jeune garibaldien Riccio. L'estafette de quatorze ans est

¹²⁹ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 313.

condamnée à être fusillée par les fascistes en guise de représailles pour venger la mort du sergent Rozzoni, tué par Milton.

Avec le chapitre douze, Fenoglio explore, entre autres choses, les retombées collectives des gestes et des actions individuelles de Milton, mais il révèle aussi la culpabilité et le rôle de tous les Italiens dans cette guerre qui les oppose les uns aux autres. Riccio tente de clamer son innocence, puisque sa mort ne provient pas de ses actions guerrières, d'ailleurs inexistantes, mais de son choix politique, dont les raisons sont plutôt picaresques qu'idéologiques. À une époque où la neutralité n'est pas une option, l'innocence clamée acquiert une dimension morale : « Si tratta piuttosto della rivendicazione di un'innocenza morale che non solo si identifica con le ragioni stesse della scelta fatta, ma che dà allo spargimento del proprio sangue il valore attribuito al sacrificio della vittima innocente¹³⁰. »

En insérant l'histoire de Riccio, qui constitue l'avant-dernier chapitre du roman, Fenoglio pénètre dans le giron fasciste. Étonnamment, l'exécution du jeune garibaldien par les fascistes est dotée d'une dimension humaine et compatissante. Si on compare l'exécution de Riccio à celle d'un soldat fasciste, racontée au chapitre huit par le résistant garibaldien Paco, cette irruption dans le cœur fasciste octroie à l'ennemi une physionomie plus concrète, plus achevée et plus sensible. Grâce à l'insertion de l'histoire de Riccio, l'ennemi fasciste cesse de n'être qu'une identité collective et emprunte désormais un caractère individuel ainsi qu'un visage humain.

Dans le roman de Fenoglio, la mort violente est ainsi présentée comme un phénomène ultime, à la fois collectif et individuel. Au chapitre douze, l'humanisation inattendue de la figure du fasciste prodiguant la mort peut toutefois sembler paradoxale. Par surcroît, cette humanisation est immédiatement suivie d'une nouvelle déshumanisation, et la fluctuation de

¹³⁰ Claudio Pavone, *op. cit.*, vol. 2, p. 429. « Il s'agit plutôt de la revendication d'une innocence morale qui ne s'identifie pas seulement aux raisons mêmes du choix effectué, mais qui donne à l'effusion de sang la valeur attribuée au sacrifice de la victime innocente. »

ces deux états est renforcée par la scène de la mort tragique de Milton, alors que ce dernier est assassiné par des hordes de soldats fascistes ayant envahi l'espace désormais unique de son passé : la villa de Fulvia. La représentation des soldats fascistes exclut ici toute trace d'individualisation. Cette impression est d'abord causée par le nombre effarant de soldats, saturant l'espace, ainsi que par leur invasion des lieux de la mémoire. L'amoncellement des soldats fascistes, lesquels sont ici entièrement dépourvus d'identité individuelle, forme alors une espèce de corps anonyme. On ne discerne ni les visages ni les gestes d'aucun des soldats. On ne perçoit plutôt qu'un inquiétant mouvement de masse, mouvement duquel les spécificités sont étouffées par le nombre et la densité. La solitude extrême et l'individualité marquée du résistant s'opposent alors à l'armada totalitaire des fascistes.

Ce contraste considérable entre l'identité du fasciste et celle du résistant contribue à brouiller la notion d'humanisation, puisqu'en temps de guerre civile, il ne subsiste plus que l'indétermination de la frontière entre la vie et la mort. Les sentiments fougueux et confus qui s'emparent de Milton représentent la condition de l'esprit qui ravage les hommes, autant fascistes qu'antifascistes, lors de la guerre civile.

3.2.2 La violence et la figure de la femme

La violence guerrière qui côtoie la figure de la femme attribue une dimension séductrice à la violence et une dimension violente au sentiment amoureux. Pour Claudio Pavone, durant la Résistance, « la violenza come seduzione et la violenza come dura necessità si scontrarono così in modo palese, pur convivendo talvolta nelle stesse persone¹³¹ ». Dans *Una questione privata*, la violence guerrière s'associe à la violence du sentiment amoureux, dans lequel se manifeste la violence de la vérité, qui surgit sans qu'on s'y attende, qui renverse l'ordre du monde et qui « ne compose pas avec les arguments, les raisonnements et les preuves¹³² »,

¹³¹ *Ibid.*, p. 419. « La violence comme séduction et la violence comme nécessité se rencontrèrent de manière manifeste, cohabitant parfois en une seule et même personne. »

¹³² Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 39.

selon les écrits de Jean-Luc Nancy sur la violence de la vérité. La guerre civile a façonné un milieu propre à l'essor de la folie. La dévastation et la froideur de la mort, engendrées par la guerre, pulvérisent la chaleur et la vivacité du sentiment amoureux, dans un mouvement dégénératif allant de la plénitude vers la vacuité.

Dès le début du roman, Fenoglio signale la présence d'un amour romantique s'associant simultanément à un rêve de victoire guerrière, et Fulvia, se dit Milton, « è lontana da me esattamente quanto la nostra vittoria¹³³ ». L'amour, tout comme la violence, sature le récit, puis le dirige, empruntant ainsi un caractère sacré, puisque, selon Roger Caillois, « le sacré constitue à la fois la suprême tentation et le plus grand des périls.¹³⁴ » La dimension sacrée portée par l'image de Fulvia est également révélée en ce que Fulvia représente le symbole de l'inspiration artistique, stimulant l'activité créatrice de Milton – ce dernier lui écrit des lettres et traduit pour elle des chansons et des poèmes anglais. En outre, Fulvia représente la cause de l'aliénation et de la destruction de Milton.

À travers les intrusions de son passé dans le présent, Milton emprunte deux visages distincts, lesquels luttent pour une cohésion impossible. En premier lieu se manifeste le Milton de chair et d'os, le résistant, entreprenant des actions périlleuses et vivant dans l'univers concret, brutal et sombre de la guerre. En second lieu, on reconnaît le Milton des pensées, des rêves et du sentimentalisme, le Milton spirituel porté par la poésie, la musique, la couleur et la lumière.

C'est à la fois la violence guerrière et la violence du sentiment amoureux qui isolent, puis figent Milton sur les collines de son paysage sacré, puisque « toujours, le 'sacré' fut une force, voire une violence¹³⁵ ». L'image de Fulvia est liée au sentiment amoureux et à la

¹³³ Beppe Fenoglio, *op. cit.*, p. 3. « Elle est éloignée de moi autant que l'est notre victoire. »

¹³⁴ Roger Caillois. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 21.

¹³⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 13.

violence, provenant non seulement de la nature du sentiment en soi, d'abord virginal et pur, puis obscur et souillé, mais aussi à la violence draconienne, engendrée par un sentiment intime, se répercutant sur la collectivité. La violence du sentiment amoureux de Milton, ainsi que la violence de la guerre civile, en bref, la violence en soi « dénature ce qu'elle violente, elle le saccage, elle le massacre. Elle ne le transforme pas, elle lui ôte sa forme et son sens, elle n'en fait rien d'autre qu'un signe de sa rage à elle, une chose ou un être violenté – chose ou être dont l'essence même est devenue cela : avoir été violenté, violé¹³⁶ ». Cette violence et cette rage sont véhiculées notamment par l'écoulement du sang. Le caractère sacré de la violence se vérifie surtout par le sacrifice du sang, par la fascination qu'exerce le sang, par l'insatiabilité que procure le sang, par la démence que déclenche le sang. Si le désir quasi incontrôlable du sang est souvent associé à l'idée et à l'acte de vengeance, il est toujours associé à l'image du sacrifice: « Voglio il loro sangue! Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeeee¹³⁷! » L'image du bain de sang contient une valeur hautement symbolique et sacrée, tout comme l'effusion du sang ou le sang se mêlant à la terre, symbolisant l'offrande de la vie humaine à l'ampleur de la terre mère, à la puissance de la patrie et au bien du peuple en tant que corps homogène.

3.2.3 L'immatérialité des corps

La relation entre Fulvia et Milton est en soi très ambiguë. Cet amour flottant et imprécis qui unit Milton à Fulvia révèle le sens profond de la folle entreprise de Milton et offre une double représentation du réel. D'un côté, l'amour est conservé intact dans la mémoire, dans une représentation lumineuse et idéale du passé. De l'autre côté, cette mémoire subit une trahison dans le présent, un temps souillé par le sang et la boue. La course de Milton, dont la mémoire a été violée, puis du même coup, dont la vie future a été volée, se dévoile comme la course d'un moribond vers sa mort. L'ingérence du passé de Milton dans le présent de l'état

¹³⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁷ Beppe Fenoglio, *op. cit.*, p. 50. « Je veux leur sang! Je veux entrer dans leur sang jusqu'aux aisselles! »

de guerre a lieu alors que Milton découvre une nouvelle facette, insoupçonnée parce qu'impure, de la vie de Fulvia.

Pourtant, dans les souvenirs heureux de Milton, Fulvia se révèle poreuse et éthérée. Alors que Milton avance vers la villa et qu'il revit pour la première fois depuis le début de la guerre un moment précédant cette apocalypse, ce sont les traits d'une Fulvia aérienne et lointaine qui se dessinent dans sa mémoire. Fulvia, perchée sur une branche de cerisier, surplombe Milton, resté à terre, exhortant Fulvia à redescendre. Cette première intrusion dans la mémoire de Milton présente également une image de Fulvia empreinte de légèreté, de lumière et de pureté. Dans les souvenirs de Milton, Fulvia est vêtue de blanc, elle est associée aux éléments célestes, tels les oiseaux ou la cime des arbres, sa démarche est légère et son visage est sans cesse tourné vers le soleil ou vers les nuages blancs. Aussi, elle interdit à Milton de s'approcher d'elle, sous le prétexte de la laideur du garçon, comme si elle était une créature sacrée. Les lieux identifiés à Fulvia sont baignés de lumière, bercés par la musique ou imprégnés de poésie. Le couple composé de Fulvia et Milton n'existe que dans des lieux spécifiques se situant à l'intérieur des limites territoriales de la villa, puisque Fulvia interdit à Milton de lui adresser la parole lorsqu'elle est au village. Par ailleurs, Milton s'efface et le couple se dissout dès que s'ajoute un troisième parti, comme cela se produit avec l'entrée en scène de Giorgio.

Fulvia ne semble exister que dans les pensées de Milton. En effet, Milton ne conçoit pas que l'existence de Fulvia se poursuive en son absence. Lorsqu'elle n'est pas avec lui, elle s'anéantit. La confusion de Milton, lorsqu'il découvre le lien qui unit Fulvia à Giorgio, provient en grande partie de cette conception aveugle et ingénue.

La relation entre Fulvia et Giorgio est moins équivoque et elle comporte surtout une vérité obscure, voire violente. La recherche obsessionnelle de Milton pour la vérité évoque la recherche d'un idéal, qui se dérobe sans cesse à l'être humain étioilé, lequel n'arrive jamais à y accéder. À la fin du roman, l'accent est mis sur la solitude absolue de Milton face à la

mort : « Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi¹³⁸! » La mort apparaît donc sous l'aspect de ses contradictions. Seul, Milton pense à Fulvia. Presque mort, Milton pense au fait qu'il vit.

Fulvia représente également le pays, quasi inexistant ou existant seulement dans le monde rêvé à cette époque de la guerre civile où le pays n'est plus qu'une idée ou une sensation que l'on cherche à concrétiser, que Milton recherche désespérément et pour lequel il meurt. Le pays de Milton, c'est le souvenir ambigu de Fulvia, la vérité inaccessible et le présent suspendu, figé entre la mémoire d'un passé perdu et les possibilités d'un avenir chimérique.

L'image de la femme est souvent associée à la terre-mère et si on admet que Fulvia est une métaphore pour le pays, on voit bien que ce personnage est suspendu dans une espèce d'immatérialité et d'intemporalité par rapport à Milton, qui cherche vainement à s'en rapprocher. Jean-Luc Nancy s'intéresse au pays qui s'efface, c'est-à-dire au processus de dépaysement : « Mais lorsque le pays se transforme de telle manière qu'il devient pays et occupation [...], le divin se retire de la présence. Le sens n'est plus affaire de présence, mais d'un autre régime, suspendu entre l'absence pure et l'éloignement infini. Il se produit un dépaysement général¹³⁹. » Cette perspective correspond bien à ce que vit Milton, incapable de dresser un pont qui raccorderait le passé au présent, puis le présent à l'avenir. C'est ainsi que Fenoglio pose la question de la représentation du paysage, mais aussi du dépaysement et de la brèche qui s'insère dans l'histoire.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 128. « Je suis vivant. Fulvia. Je suis seul. Fulvia, d'un moment à l'autre tu me tueras! »

¹³⁹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 109.

3.3 Le paysage du résistant

Le visage déjà ravagé du paysage illustré dans *Una questione privata* expose l'impression d'étrangeté du monde dont Milton fait l'expérience, à la poursuite de sa vérité privée et fuyante. Le pays représenté dans *Una questione privata*, souffrant les horreurs de la guerre et la misère du peuple italien, subit tour à tour les manifestations les plus extrêmes du brouillard, du vent et de la pluie. Les manifestations de ces phénomènes atmosphériques sont présentées en alternance, mais on remarque également l'invasion qu'y effectue l'élément terrestre.

Les éléments déchaînés de la nature, ravageant le pays et dissimulant le paysage dans le temps suspendu de la guerre civile, sont opposés au souvenir édénique des jours passés. Le passé de Milton, se rapportant exclusivement à l'image de Fulvia, est enfermé dans sa mémoire et ne subsiste que dans celle-ci. Pourtant, le souvenir même de ces jours poétiques et mélodieux est menacé. C'est d'ailleurs dans le but de sauvegarder sa mémoire, ainsi que la beauté des jours passés, que Milton s'enfonce et disparaît dans les profondeurs crasses d'un pays qui n'appartient plus à personne. Le présent de Milton emprunte l'allure d'un obstacle insurmontable, un fossé se creusant entre son passé et son avenir. La révolte de Milton face au temps et à l'espace est absolue et le paysage représenté dans le roman est le symbole de cette volonté de renversement. Milton demeurera au stade de la recherche de cette actualisation qui aurait fixé dans le réel les souvenirs de son passé et les possibilités convoitées d'un avenir soudainement inaccessible.

Les lieux connus, ceux qui composent le paysage familier et qui font ainsi partie intégrante de l'être, ont autrefois contribué à la formation de l'identité individuelle. Toutefois, l'état du paysage dépouillé par la guerre témoigne désormais d'une dérive vers un monde de plus en plus incertain. Ce monde n'appartient plus qu'à des souvenirs dont les réminiscences ne produisent désormais qu'un faible écho dans le présent, un écho qui se dissipe parallèlement à la disparition de Giorgio et qui disparaît complètement en concomitance avec l'invasion de la villa de Fulvia par les fascistes. Fenoglio ne s'attarde pas

au processus de désagrégation des lieux, mais au contraste engendré par la juxtaposition des lieux intacts et des lieux désagrégés. Les Langhe du présent de la guerre présentent un paysage gris, boueux et complètement dévasté. Surtout, la représentation du paysage met en évidence l'écart effroyable entre le pays d'avant la guerre, dans les souvenirs heureux de Milton, et celui se dessinant au plein cœur de la guerre civile, dans l'affreuse tourmente du personnage principal.

Entre autres choses, la représentation du paysage revendique l'opposition des lieux lumineux et aériens de jadis avec les lieux lugubres et fangeux du présent. Les lieux du passé n'existent plus que dans les souvenirs de Milton et leurs traces dans le présent sont spectrales et ne révèlent plus que des ruines. Quant au paysage du présent, il se referme sur Milton, il le menace et le suffoque. Dans *Una questione privata*, la représentation du paysage, ainsi que le vif contraste produit par l'habile assemblage des paysages du passé et du présent, provoque une coupure violente, puis crée un état de suspension entre le passé et le présent, retentissant en un effroyable vertige.

3.3.1 Le spectre du brouillard

Le brouillard est utilisé dans l'espace littéraire avec toute sa force référentielle et la charge de sa signification symbolique. Évoquant le flou et l'indéterminé, il esquisse aussi l'évolution d'un intervalle se produisant préalablement à l'apparition de formes nouvelles ou à la disparition de formes anciennes. Le brouillard symbolise donc la « période transitoire entre deux états¹⁴⁰ » et évoque le caractère ambivalent de cette même phase. De même, il désigne une « transition dans le temps¹⁴¹ », un bouleversement dans la succession événementielle de l'Histoire. On ne peut s'empêcher d'y voir une métaphore pour toute la Résistance en tant qu'épisode rompant avec le régime historique le précédant et en tant que

¹⁴⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

tremplin pour la période sur le point d'émerger, mais traçant tout de même le raccordement entre les deux. Tout en voilant le réel, le brouillard indique l'étape d'un passage, précédant normalement la manifestation et la révélation. Par contre, Milton ne réussit pas à s'évader de ce brouillard et il meurt au stade de cette phase d'éventualités et d'ambiguïtés. Dans *Una questione privata*, le brouillard représente donc une condition d'absolu.

C'est en le brouillard que la source de vérité de Milton disparaît, puisque le brouillard est la cause de la capture de Giorgio, comme si l'air épais et visqueux l'avait englouti. Dans *Una questione privata*, le brouillard semble animé d'une force lugubre aux accents presque funèbres : « C'era invece molta nebbia, intasava i valloni e si stendeva in lenzuola oscillanti sui fianchi marci delle colline. Per le colline mai aveva provato tanta nausea, mai le aveva viste così sinistre e fangose come ora, tra gli squarci della nebbia¹⁴². » Les « draps oscillants » rappellent le linceul recouvrant le cadavre de la terre mutilée, aux « flancs purulents » de ses collines meurtries. Fenoglio donne ainsi à la terre les caractéristiques d'une victime de la guerre, ensanglantée, souillée et monstrueuse, enveloppée d'un linge blanc déchiré, et provoquant horreur et répulsion.

Du reste, les objets entourant Milton empruntent souvent un visage spectral, comme les meubles de la villa : « nell'ombra circostante le federe bianche delle poltrone et del divano baluginavano spettralmente¹⁴³. » Les arbres suggèrent également l'au-delà : « Gli alberi piantati ai bordi del paese erano già fantasmi¹⁴⁴. » Par ailleurs, lorsqu'il entre dans la villa de Fulvia, Milton a l'impression « d'entrare in una tomba¹⁴⁵ », la tombe des souvenirs et des

¹⁴² Beppe Fenoglio, *op. cit.*, p. 27. « Il y avait beaucoup de brouillard, il engorgeait les vallons et il s'étendait en draps oscillants sur les flancs purulents des collines. Sur les collines, jamais il n'avait ressenti une telle nausée, jamais il ne les avait vues aussi sinistres et boueuses comme elles l'étaient maintenant, à travers les trouées du brouillard. »

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11. « Dans l'ombre environnante, les housses blanches des fauteuils et du canapé luisaient de manière spectrale. »

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 30. « Les arbres plantés aux abords du village étaient déjà des fantômes. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 11. « D'entrer dans une tombe. »

désirs passés, la tombe d'une existence révolue. Tout ce qu'il voit, tout ce qui se manifeste à ses sens, lui paraît anormal et angoissant. Le champ lexical qui oriente les descriptions de la villa, des pièces et du mobilier évoque la mort. Le passé fait ainsi irruption dans le présent, où il n'a pas sa place, mais Milton tente de se convaincre que dans la villa « c'era vita o resurrezione¹⁴⁶ ». Milton s'engage donc dans une course pour la vie, à la recherche d'une vérité qui le ferait ressusciter ou mourir, mais il se dirige inévitablement vers la mort, car l'épisode de la guerre civile représente un non-temps et son territoire, un non-lieu. Malgré ses convictions et ses espoirs, Milton est rapidement désillusionné et il sort anéanti de la villa : « Milton diede un ultimo sguardo alla stanza di Fulvia; era entrato per raccogliervi ispirazione e forza e ne usciva spoglio e distrutto¹⁴⁷. »

Milton vit parmi les spectres de son passé et dans l'aspect invraisemblable de son présent, à la poursuite d'un avenir improbable. Dans le roman, le brouillard immobilise tout, il envahit la nature à la manière d'une tumeur et submerge le paysage :

La strada era invasa della nebbia, ma c'erano ancora spiragli e ondeggiamenti. I valloni ai due lati erano invece colmi rasi, di un'ovatta assestata, immota. La nebbia aveva anche salito i versanti, solo alcuni pinastri in cresta ne emergevano, sembravano braccia di gente in punto di annegare¹⁴⁸.

La représentation du paysage dans le roman exprime, non seulement la condition intérieure du personnage principal, mais aussi celle du peuple italien pendant le déroulement tragique des événements qui ont composé la guerre civile.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 11. « Il y avait la vie ou la résurrection »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 18. « Milton donna un dernier coup d'œil à la pièce de Fulvia; il y était entré pour y récolter inspiration et force et il en sortait démuni et détruit. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 31. « La route était envahie par le brouillard, mais il y avait encore des sillons et des ondulations. Les vallons des deux côtés étaient par contre remplis à ras bords d'une ouate compacte, immobile. Le brouillard avait aussi remonté les versants, seulement quelques pins rabougris au sommet en émergeaient, ils ressemblaient à des bras de gens sur le point de se noyer. »

Les éléments de la nature, contre lesquels doit lutter constamment Milton, ont en commun cette caractéristique de l'invasion. C'est l'invasion et l'agression du pays par lui-même; c'est l'horizon qui se referme sur lui-même, la terre qui envahit le ciel, l'eau qui envahit la terre, le vent qui usurpe l'air et le brouillard qui annule toute présence et toutes formes. La représentation des éléments de la nature dans *Una questione privata* apparaît ainsi comme une métaphore évoquant la condition globale du pays sous le joug impérieux, confus et disloqué de la guerre civile.

3.3.2 Le rappel à la terre

Milton souffre de la terre. Cette dernière, symbolisant le pays, s'est entièrement muée en boue mouvante et plastique, languissante et agonisante. La marche de Milton vers l'infirmité de sa vérité, ainsi que la recherche de la confirmation du réel de ses souvenirs, se traduit en une blessure dans la terre. Alourdi par sa douleur, Milton lacère la terre déformée et harassée : « Il suo tacco apriva nel fango piaghe lunghe e profonde¹⁴⁹. » La terre se gonfle sous la violence incessante des pluies, comme si elle allait remplir tout l'espace : « Il fango della strada continuava a lievitare a vista d'occhio¹⁵⁰. » La boue recouvre tout, elle s'empare du paysage naturel ainsi que du paysage façonné par les hommes. La boue envahit le pays en guerre, comme un symbole de régression, d'une souillure, d'un retour à un état primitif : « Il fango aveva seppellito l'erba e spuntoni e cancellato i sentieri¹⁵¹. » Peu à peu, le corps de Milton est toujours davantage recouvert par la boue, comme dans un retour à la terre. Ainsi, Milton est graduellement vêtu de sa terre natale : « Già era vestito e calzato di fango¹⁵². » La boue, toujours présente dans le roman, recouvre de plus en plus le corps de Milton, comme si celui-ci était rappelé à la terre, à sa sépulture, mais également aux entrailles

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 52. « Son talon ouvrait dans la boue des plaies longues et profondes. »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 53. « La boue de la route continuait à se soulever à vue d'œil. »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 53. « La boue avait enseveli l'herbe et les pousses et fait disparaître les sentiers. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 54. « Il était déjà vêtu et chaussé de boue. »

de son pays, à la manière d'une victime sacrificielle. Ainsi, Milton est de plus en plus enseveli dans la boue et il semble parfois même se transformer en homme de boue : « Aveva petto, ventre e ginocchia impiastrati di fango. Salendo cercò di scrostarsene almeno una parte, ma le dita intirizzate non gli risposero. Smise, ma dovette sforzarsi per superare la nausea del fango¹⁵³. » Son sang et sa chair, ses membres et ses entrailles, la matière même dont il est fait semblent se muer en terre vaseuse. Milton voit son corps s'enliser dans la boue et se transformer, comme si cette dernière était vivante et qu'elle s'agrippait à lui avec une force mystique et enveloppante. À la fin du roman, alors que Milton retourne à la villa, il remarque sa métamorphose : « Sono fatto di fango, dentro e fuori¹⁵⁴. » La boue – cette terre qui gonfle, qui se meut, qui s'agite et qui devient plastique – exprime de manière symbolique le prélude à une transformation, à un renouvellement historique.

La terre matricielle est engrossée par la pluie et le sang, symboles de la semence fécondatrice du ciel et de l'homme, pour engendrer, par la violence et la force de l'expulsion ou de l'extirpation, donc de la rupture, suivie de l'euphorie de la délivrance, la nouvelle société italienne. Pour Milton, la terre reprend la vie; elle figure, de même que celle des origines, la terre de la destination, de l'achèvement. Elle représente le champ de batailles où défilent les luttes intérieures de l'être humain. Ainsi, le récit de *Una questione privata* n'advient pas seulement au cœur de la guerre, car la guerre civile y incarne également le reflet de la condition intérieure du personnage principal, comme si ce dernier avait absorbé l'entièreté du monde et, de manière inverse, comme si sa condition intérieure se répandait également sur la surface de son environnement. Quant à la mort, elle est reliée à la terre, symbolisant le profond bouleversement que subit l'homme lors d'épisodes historiques marquant la rupture et comportant une promesse de renouveau à travers l'épreuve de la violence.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 80. « Il avait la poitrine, le ventre et les genoux immobilisés par la boue, à la manière d'un plâtre. En montant, il tenta d'en enlever au moins une partie, mais ses doigts engourdis par le froid l'en empêchèrent. Il cessa ce vain nettoyage, mais il dut faire un effort pour surmonter la nausée que provoquait chez lui la boue. »

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 125. « Je suis fait de boue, dedans et dehors. »

Maintes fois évoqué dans le roman, par l'entremise de la chanson qu'offre Milton à Fulvia, *Somewhere Over the Rainbow*, l'arc-en-ciel est opposé à l'élément terrestre. Alors que la boue est concrète, lancinante et suffocante, l'arc-en-ciel demeure insaisissable et vaporeux. Il évoque un motif poétique, musical et pathétique représentant la mémoire et le rêve amoureux de Milton. Ainsi, la réalité de la guerre civile est terreuse, boueuse et grise, alors que le rêve d'amour prend la forme de l'arc-en-ciel est céleste, éthéré et coloré.

Suivant le déroulement du récit, Milton s'enfonce peu à peu dans la terre jusqu'à se confondre en elle, jusqu'à faire partie d'elle. Puis il s'en détache finalement et demeure en suspension dans l'espace et dans le temps. Milton ressent le trépas se produire en suspension entre le ciel et la terre, comme l'arc-en-ciel. Il en est ainsi pour la mort qu'il octroie au sergent Rozzoni, de même que pour sa propre mort. À ces moments spécifiques de la narration, Fenoglio insiste amplement sur l'opposition entre le ciel et la terre. La mort du sergent Rozzoni s'accomplit en suspension dans le ciel, comme en état d'apesanteur : « Pareva a Milton che la terra non c'entrasse, né per lui né per l'altro, che tutto accadesse in sospensione nel bianco cielo¹⁵⁵. » Plus loin, la description de la mort de Milton met l'emphase de manière encore plus insistante sur l'espace s'insérant entre ciel et terre : « Correva ancora, ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati. [...] Correva con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo¹⁵⁶. » Dans la mort, la terre et le ciel restent-ils séparés ou s'unissent-ils? Car l'union des éléments inverses, c'est aussi la réunion des moitiés antinomiques, la résolution d'un conflit, l'harmonisation des parties finalement vouées à former un tout. Or l'espace entre le ciel et la terre, l'interstice où a lieu la mort, est présenté dans le roman comme un non-lieu, lequel est lié à un non-temps : la mort. Fenoglio représente en Milton la brèche ayant rompu la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 98. « Il semblait à Milton que la terre n'y intervenait en rien, ni pour lui ni pour l'autre, que tout se produisait en suspension dans le ciel blanc. »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 128, 129. « Il courait encore, mais sans toucher la terre, corps, mouvements, souffle, peines rendues vaines. [...] Il courait avec les yeux écarquillés, n'apercevant presque rien de la terre et rien du ciel. »

temporalité historique. Il en reste un univers équivoque et angoissant, un monde qui a basculé et qui menace de disparaître.

3.4 La temporalité du résistant

Le temps du partisan, dans *Una questione privata*, est concentré et il ne se manifeste pas de manière usuelle, c'est-à-dire qu'il n'est ni constant, ni défini, ni envisageable. Les hommes en guerre amplifient et accélèrent le processus de détérioration du pays, dont le temps s'occuperait ordinairement. En ce sens, la guerre comprime le temps et défigure l'espace. Plus avant, c'est dans l'espace que se remarque la détérioration mentale de Milton : « Certo le fitte di pioggia concorrevano a sfigurarla, ma egli la vide decisamente deteriorata e corrotta, quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni. I muri erano grigiastri, i tetti ammuffiti, la vegetazione all'intorno marcia e sconquassata¹⁵⁷. » Quatre jours se sont écoulés depuis la première visite de Milton à la villa qui lui avait d'abord rappelé tant de doux mais fuyants souvenirs et une fragile perspective d'avenir. Par contre, lors de son retour à la villa, Milton est dévasté de n'avoir pu infirmer les dires de la vieille gardienne, de n'avoir pu entendre la vérité de la bouche de Giorgio. Cette dévastation de l'être et de son essence se réverbère dans l'image de la villa de Fulvia, qui fut autrefois le lieu de jours vertueux et prometteurs, mais qui n'incarne plus que les ruines de ces sentiments et de ces espoirs.

Le temps du résistant est un temps en soi et bien défini. Le passé et l'avenir n'y ont pas leur place et ils sont sans cesse expulsés du temps présent de la guerre. Ils acquièrent, en quelque sorte, un rôle d'ingérence dans la vie maquisarde. Fenoglio représente, à l'aide de retours en arrière, des intrusions de la mémoire dans un présent qui l'exclut et qui la rejette, la refuse et l'expulse. La mémoire de Milton, celle d'avant la Résistance, surgit de manière incontrôlable et envahit le présent, comme si elle dressait un pont précaire et intempestif qui

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 124. « Il est sûr que les rafales de pluie contribuaient à la défigurer, mais il la vit décidément plus détériorée et abîmée, comme si elle avait subi la détérioration d'un siècle en quatre jours. Les murs étaient grisâtres, les toits étaient moisissus, la végétation autour était pourrie et ravagée. »

tenterait de connecter le temps de la mort avec le temps de la vie. Le temps de la guerre, qui ne devait constituer qu'un intermède, une brèche dans le temps historique, trouve sa suite dans le temps inexistant de la mort. La désagrégation de la mémoire proscrit la revendication d'un temps futur, alors que le temps de la vie, celui d'avant la guerre, n'existe plus que dans la mémoire. Ces deux régimes temporels, malgré les intrusions incessantes de l'un dans l'autre, se repoussent et sont incompatibles à la manière de l'huile que l'on verse dans l'eau. Ces constantes intrusions engendrent une puissante tension romanesque, comme Milton force toujours davantage le passé à resurgir dans le présent, dénaturant ainsi ces deux régimes de temporalité antagoniques.

Le moment de la Résistance est un instant figé, presque immuable, à saveur d'éternité. On ne sait pas trop comment on y est entré et on n'arrive pas à en sortir. C'est comme si l'Histoire du monde culminait en ce moment précis qui ne finit jamais, l'hiver 1944, l'instant le plus long de l'Histoire, comme l'affirme la vieille paysanne qui aide Milton : « Sarà l'inverno più lungo da che mondo è mondo¹⁵⁸. » En effet, le temps du résistant est un temps condensé, un temps suspendu. La Résistance représente vingt mois condensés en un seul instant. Aussi, Milton traverse l'espace à toute allure, tant et si bien que le présent devient insaisissable et spectral.

Milton expérimente l'insertion de son être dans le monde de manière totale, découlant de la recherche d'une vérité fantasmatique – la nature de la relation que partagent Fulvia et Giorgio – par le biais d'une recherche vaine et obsessionnelle d'un personnage fantomatique – le même et insaisissable Giorgio. Les images du passé dans ses diverses versions possibles s'accumulent dans un présent figé, car la conscience est incapable d'en relier les différents moments, et le temps ne cesse donc de se faire violence puis de se désintégrer. Perdu dans un espace qui n'appartient à personne et qui l'engloutit, Milton poursuit, dans son extrême solitude, sa course effrénée vers un avenir qu'il pourrait relier au passé. Par contre, le

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 65. « Ce sera l'hiver le plus long depuis que le monde est monde. »

présent ne lui permet pas de mener à bien son entreprise, la guerre ayant causé la fragmentation du pays, ainsi qu'un trop grand nombre de départs, de disparitions et de morts.

Tourné à la fois vers le passé et vers l'avenir, Milton demeure prisonnier de son présent. Il n'arrive pas à actualiser son avenir afin de parvenir à saisir le nouveau sens de son passé, car son présent est trop lourd et trop comprimé. La temporalité de la guerre civile n'admettant rien d'autre qu'elle-même, Milton ne traverse pas une épreuve qui le mènerait à une évolution psychologique. Il subit plutôt une claustration de la psyché, de même qu'une régression de l'être dont seule la mort peut le libérer et qui le conduit, par ce fait même, à son propre anéantissement.

Dans *Una questione privata*, Fenoglio s'adonne à la représentation de l'anéantissement du temps et de la fragmentation de l'espace. Il parvient à charger la course de Milton d'une lourdeur toute particulière, notamment grâce à son utilisation de la boue dans la narration. À cette lourdeur s'oppose la légèreté, voire l'état d'apesanteur, de l'image de Fulvia d'abord, puis de la musique et de l'arc-en-ciel ensuite, et de la mort, enfin. Le récit de Fenoglio donne l'impression que le temps s'écrase sur l'espace et que cette oppression résulte en un présent infini et un lieu qui tient de l'absolu.

L'espace du pays est entrecoupé, balaféré, divisé en zones d'appartenances diverses, lesquelles sont inaccessibles ou seulement partiellement accessibles pour Milton. Ce dernier tente de lier le passé, le présent et l'avenir – ou de lier le passé à l'avenir en outrepassant le présent – alors qu'il se trouve dans l'obscurité, dans un non-lieu qui semble ne plus exister que par sa volonté obsessive, instinctive, voire animale, de joindre les régimes temporels s'excluant désormais les uns les autres. Milton se perd dans sa course folle à travers l'espace du territoire, ayant pour but d'agripper un objet mouvant et déjà spectral. Il se rend jusqu'au bout, jusqu'à l'arrêt du temps et l'évanouissement de l'espace, lorsque la mort l'atteint en pleine foulée, lorsque la terre se dérobe sous ses pieds et que le monde se referme sur lui. Le

poids du passé finit par étouffer Milton, qui se révélera incapable de relier le nouveau passé à un présent devenu insupportable, puis d'envisager l'actualisation d'un nouveau futur.

Fenoglio réussit donc à créer le roman « romanesque » qu'il rêvait d'écrire sur la Résistance. Ce roman, qui représente toute la Résistance italienne et que tous les écrivains de la Résistance en Italie auraient voulu écrire, Fenoglio l'a composé, dense mais aéré, frénétique mais pondéré, violent mais amoureux. C'est le roman qui clôt la production néoréaliste sur la Résistance, celle-là même qui avait été amorcée par *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino, plus de quinze ans plus tôt.

CONCLUSION

Les guerres du XX^e siècle ont entraîné, selon Edgar Morin, des modifications fondamentales au plan des rapports qu'entretiennent les hommes face à la mort. Ces rapports se complexifient donc à partir de la Première Guerre mondiale, laquelle « est devenue plus régressive que dans les siècles précédents, du fait qu'elle s'est faite totale, intégrant non seulement les guerriers, non plus seulement les peuples en armes, mais aussi mobilisant et détruisant pêle-mêle tout ce qui est vie, travail, culture¹⁵⁹ ». Soudainement, la guerre se fait inclusive. Elle ne concerne plus seulement les soldats et elle ne se déroule plus uniquement sur les champs de bataille : elle est partout et elle touche tout le monde. La Seconde Guerre mondiale est évidemment tributaire de ces nouvelles caractéristiques, qui atteignent alors leur apogée.

Ce caractère inclusif de la guerre se fait également sentir sur la péninsule italienne, lors de l'épisode de la Résistance armée contre les nazi-fascistes, laquelle emprunte alors rapidement les aspects d'une guerre civile. Les intellectuels et politiciens italiens n'ont d'ailleurs pas hésité à la définir comme telle au sortir de la guerre. Pourtant, cette dénomination de « guerre civile », employée pour désigner les dix-neuf mois de confrontation armée entre les diverses factions de la Résistance organisée et l'armée fasciste, appuyée par l'armée nazie, s'est vite transformée en tabou et ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle qu'elle sera rétablie, notamment grâce aux travaux colossaux qu'a effectués Claudio Pavone sur ce sujet¹⁶⁰.

Aux lendemains de la libération, de nombreux témoignages se rapportant à l'expérience commune de la guerre civile sont publiés. La littérature de l'après-guerre en fait d'ailleurs un de ses thèmes de prédilection et c'est donc sous la tutelle du néoréalisme que le corpus

¹⁵⁹ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁰ Claudio Pavone, *op. cit.*, 2 vol.

littéraire sur le thème de la Résistance se développe. Ces écritures romanesques sur la Résistance italienne sont cependant différentes des productions littéraires habituelles provenant des autres résistances mondiales. L'une des particularités de la littérature néoréaliste sur la Résistance en Italie réside en ceci que son essor et son développement se produisent postérieurement à l'expérience résistante. À travers les âges, pour la plupart des autres littératures nationales traitant d'actes résistants ou constituant en soi des actes résistants, l'acte d'écriture est plutôt simultané à l'acte de résistance. En revanche, les écrivains néoréalistes italiens produisent une littérature relevant de la mémoire résistante, et non de l'action résistante.

Le paysage de la Résistance de Calvino à Fenoglio

En Italie, beaucoup d'écrivains ayant participé à la Résistance armée, qui s'est déroulée entre le 8 septembre 1943 et le 25 avril 1945, ont publié un ou plusieurs romans sur ce thème énormément estimé. À travers cette production massive et diversifiée, plusieurs écrivains tentent de donner à la littérature italienne le roman qui représenterait, de la manière la plus complète possible, l'expérience et l'esprit de la Résistance. En ce sens, deux romans émanent de cette production d'une manière plus distinctive. Ces deux romans ont d'ailleurs été érigés comme des jalons désignant le début et la fin du roman néoréaliste sur la Résistance. Dans l'exaltation de la bataille à peine conclue, paraît, en 1947, *Il sentiero dei nidi di ragno*, le premier roman de Italo Calvino, traitant de la Résistance. Seize ans plus tard, en 1964, c'est le même Italo Calvino qui encense, dans la préface de la réédition du *Sentiero dei nidi di ragno*, le dernier roman de Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, publié un an auparavant, en 1963. C'est d'ailleurs Calvino lui-même qui proclame, dans sa préface, que le début et la fin du néoréalisme sur la Résistance coïncident avec la publication de ces deux romans, pourtant très différents l'un de l'autre. En effet, Calvino entreprend la rédaction de son premier roman alors que sa mémoire fourmille encore d'images et d'aventures à peine achevées. Pour sa part, le roman de Fenoglio résulte d'une longue et laborieuse recherche, parsemée de tentatives esthétiques et de profondes réflexions sur la représentation littéraire de la Résistance, à laquelle il a participé plus de quinze ans plus tôt. Il est vrai toutefois que les deux romans se révèlent prééminents au sein du corpus littéraire néoréaliste sur la

Résistance, aussi bien sous le plan des soucis de nature esthétique, que des formes de la représentation, de la narration ou du langage.

Il n'est pas étonnant que l'urgence et l'impérative nécessité de raconter la Résistance qui marque tant *Il sentiero dei nidi di ragno* ne se retrouve plus dans *Una questione privata*. Le roman de Fenoglio est effectivement beaucoup plus canalisé envers des préoccupations structurales et esthétiques. Par contre, Calvino n'est pas sans se préoccuper de représentation formelle, et la réflexion littéraire du jeune Calvino – quoique déployée de manière un peu plus maladroite et éparpillée que celle du mûr Fenoglio – est toutefois présente et remplie de promesses. Plus fondamentalement, on pourrait affirmer que Calvino tend à s'approprier ou à individualiser une expérience collective, tandis que Fenoglio cherche à universaliser une expérience individuelle. Cependant, tous deux, chacun à sa façon personnelle mais par l'entremise du néoréalisme, tentent d'établir un lien entre l'art et l'expérience vécue.

Dans son article traitant du choc de la violence guerrière chez les jeunes résistants italiens, Paul Dietschy s'entretient sur le caractère déterminatif de la violence qui a contribué à façonner toute cette nouvelle génération, laquelle a vécu un « basculement brutal dans un environnement fait de camaraderie et d'aventure, mais aussi de cruauté et de mort¹⁶¹ ». Les deux visages de cet environnement sont représentés dans les romans de Calvino et Fenoglio. Dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, la camaraderie et l'aventure se révèlent plus aisément, alors que dans *Una questione privata*, la cruauté et la mort occupent un espace prépondérant du récit.

Certaines constantes communes en rapport à la représentation du paysage se dégagent chez les deux auteurs. Le brouillard est un de ces éléments communs aux deux romans. De plus, dans un roman comme dans l'autre, le brouillard se rapporte au caractère ambigu de la guerre civile et à un sentiment d'absence du temps. L'absence du temps est d'ailleurs un angle d'analyse intéressant par rapport à la littérature sur la Résistance – ou à toute période

¹⁶¹ Paul Dietschy, « Les partisans italiens et la découverte de la violence », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 70-2005, Crises, conflits et guerres en Méditerranée (Tome 1), 2005, [En ligne], mis en ligne le 12 mai 2006, p. 2.

violemment soumise à des remaniements historiques et à des redéfinitions des valeurs humaines.

Inévitablement lié à la temporalité, l'espace joue un rôle fondamental dans les formes de la représentation du réel. Le paysage, dans le néoréalisme littéraire sur la Résistance, cesse de n'être qu'une abstraction et se confond avec la nature. Puis à leur tour, les éléments de la nature se confondent entre eux : l'imaginaire se superpose au réel et les substances inanimées s'embrouillent avec les corps animés. Le paysage propose un rapport entre l'être et la nature, qui révèle un caractère d'altérité se trouvant à l'intérieur même de l'être, enfouie au plus profond de celui-ci. La violence de guerre, combinée au contact imprévu de la nature, fait naître, au sein du néoréalisme littéraire, non seulement le paysage de la Résistance, mais aussi le paysage intérieur des hommes en lutte. Le paysage consent l'accès à l'intime, aux sensations pures, à l'insaisissable. Émergeant des recoins insoupçonnés de l'être, est dévoilée une dimension ambiguë de la vie, obscure mais sublime.

Néoréalisme ou « néo-expressionnisme » ?

À la fin du néoréalisme, dans la préface de l'édition de 1964 du *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino formule l'idée que la période du néoréalisme italien aurait tout aussi bien pu être désignée sous la dénomination de « néo-expressionnisme »¹⁶². Dans sa préface, Calvino se considère et s'analyse lui-même comme l'auteur d'un roman expressionniste. Quant à Fenoglio, toujours selon son homologue, il « è riuscito uno scrittore né naturalistico né epico. Uno scrittore espressionista »¹⁶³. En effet, les réalismes de Calvino et de Fenoglio se dotent de formes plutôt libres et multiplient les illustrations du réel.

Si la plupart des ouvrages littéraires constituant le néoréalisme ne seraient à même d'être inclus dans une représentation émotionnelle et subjective du monde, *Il sentiero dei nidi di ragno* et *Una questione privata* en seraient certainement susceptibles. Dans ces deux

¹⁶² Italo Calvino, préface au *Sentiero dei nidi di ragno*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶³ Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II*, Turin, Einaudi, 1998, p. 153. « Il ne s'est pas établi comme un écrivain naturaliste ni épique. Un écrivain expressionniste. »

grands romans sur la Résistance italienne, les écrivains projettent visions, sentiments, pensées, obsessions, rêves et angoisses. Tout comme dans l'expressionnisme lyrique, les héros de ces deux romans sont isolés et tentent, soit d'accéder à une nouvelle humanité, soit de retrouver une humanité perdue. Aussi, l'œuvre étant basée sur l'expérience vécue par l'artiste, l'usage de symboles et d'autres formes ambiguës de l'expression sert à projeter l'intériorité des personnages – et de l'auteur – ainsi que l'énergie vitale au niveau des formes de la représentation.

Enfin, même s'ils partagent certaines caractéristiques avec l'expressionnisme allemand, qui se développe avant et pendant la Première Guerre mondiale, *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino et *Una questione privata* de Beppe Fenoglio, sont mieux définis par le néoréalisme italien, lequel fait converger la mémoire, l'Histoire et la représentation.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milan, Mondadori, 2002 [1947].

Fenoglio, Beppe. *Una questione privata*, Turin, Einaudi, 2006 [1963].

Corpus secondaire

Cassola, Carlo. *La ragazza di Bube*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006 [1960].

Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*, Turin, Einaudi, 1990 [1945].

Levi, Primo. *Se questo è un uomo*, Rome, La biblioteca della Repubblica, 2002 [1947].

Malaparte, Curzio. *La pelle*, Milan, Mondadori, 1981 [1949].

Meneghello, Luigi. *I piccoli maestri*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2007 [1964].

Moravia, Alberto. *La ciociara*, Milan, Bompiani, 1983 [1957].

Pavese, Cesare. *La luna e i falò*, Rome, La biblioteca della Repubblica, 2002 [1950].

Viganò, Renata. *L'agnese va a morire*, Turin, Einaudi, 1974 [1949].

Vittorini, Elio. *Uomini e no*, Milan, Mondadori, 1990 [1945].

Corpus théorique

Études sur le symbole et le paysage

Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

Cazenave, Michel (dir.). *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

Morin, Edgar. *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

Ouellet, Pierre. *Outland : poésie et politique de l'extériorité*, Montréal, Liber, 2007.

———. *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Éditions du Septentrion, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

Ricœur, Paul. *Finitude et culpabilité : La symbolique du mal*, tome 2, Paris, Éditions Montaigne, 1960.

Études sur le réalisme

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 25-211.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

Brecht, Bertolt. *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970.

Chambers, Ross. *Story and situation : narrative seduction and the power of fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.

Gefen, Alexandre (dir.). *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002.

Genette, Gérard et Tzvetan Todorov (dir.). *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Lukács, Georg. *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975.

Nojgaard, Morten. *Temps, réalisme et description : essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Études sur le néoréalisme

Cassac, Michel (dir.). *Littérature et cinéma néoréalistes : réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi : società e politica 1943-1988*, Turin, Einaudi, 2006.

Madriagnani, Carlo A. « La provocazione politica di Carlo Cassola », *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle, n^{os} 22-23, 1990.

Napoleone, Patrizia. *Carlo Cassola e la ragazza di Bube*, Turin, Loescher, 1997.

Sazzi Casanova, Adelaide. *Neorealismo e neorealisti*, Milan, Cooperativa libraria I.U.L.M., 1980.

Études sur la résistance et le fascisme

Carocci, Giampiero. *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, Milan, Feltrinelli, 1975.

Dietschy, Paul. « Les partisans italiens et la découverte de la violence », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 70, Crises, conflits et guerres en Méditerranée (tome 1), 2005, [En ligne], mis en ligne le 12 mai 2006. URL : <http://cdlm.revues.org/document913.html>. Consulté le 27 mars 2008.

Dogliani, Patrizia. « Memoria e storia pubblica : Resistenza in Italia e in Francia », *Storica*, n° 34, [s.d.], pp. 73-119.

Focardi, Filippo. *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Bari, 2005.

———. « La memoria della guerra e il mito del 'bravo italiano'. Origine e affermazione di un autoritratto collettivo », *Italia contemporanea*, septembre-décembre 2000, pp. 3-39.

Germinaro, Francesco. *L'altra memoria. L'estrema destra, Salò e la Resistenza*, Turin, 1999.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature*, New York, Londres, Methuen, 1987.

Laroche, Pierre. *La Résistance dans le roman italien*, Vincennes, Université de Paris VIII, 1978.

McGowen, Randall. « Punishing violence, sentencing crime », *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*, New York, Routledge, 1989, pp. 140-156.

Milza, Pierre et Serge Bernstein. *Le fascisme italien 1919-1945*, Paris, Scuil, 1980.

Ostenc, Michel. *Intellectuels italiens et fascisme*, Paris, Payot, 1983.

Pavone, Claudio. *Una Guerra Civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1991.

Peli, Santo. *La Resistenza italiana*, Turin, Einaudi, 2004.

Sarfati, George-Elia. « Pragmatique de l'écriture et pratique de la résistance », *Littérature et résistance*, Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann (dir.), Reims, Presses Universitaires de Reims, 2000, p. 245-257.

Études sur la littérature italienne

Bec, Christian et François Livi. *La littérature italienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Bédarida, François, *Histoire, critique et responsabilité*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2003.

Bisicchia, Andrea. *Aspetti del secondo Novecento : Pavese, Vittorini, Calvino*, Syracuse, Editrice meridionale, 1973.

Cudini, Piero. *Breve storia della letteratura italiana. Il '900*, Milan, Bompiani, 1999.

Ferretti, Gian Carlo. *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004.

Francese, Joseph. *Cultura e politica negli anni Cinquanta : Salinari, Pasolini, Calvino*, Rome, Lithos, 2000.

Frigau, Céline, avec la participation de Pauline Kipfer. *La littérature italienne du XIII^e siècle à nos jours*, Paris, Pocket, 2006.

Guglielmi, Guido. *La prosa italiana del Novecento II : Tra romanzo e racconto*, Turin, Einaudi, 1998.

Manacorda, Giulio. *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1975*, Rome, Editori Riuniti, 1979.

Ottavi, Antoine. *La littérature italienne contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

Études sur la philosophie de l'histoire

Barbérís, Pierre. *Le prince et le marchand. Idéologiques : La littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.

Lavelle, Louis. *Du temps et de l'éternité*, Paris, Éditions Montaigne, 1945.

Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

Patočka, Jan. *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduit du Tchèque par Erika Abrams, Paris, Verdier, 1999.

Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1996.

Études sur Italo Calvino et Beppe Fenoglio

Asor Rosa, Alberto. *Stile Calvino*, Turin, Einaudi, 2001.

Mondello, Elisabetta. *Italo Calvino*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990.

Pedullà, Gabriele. « Alla ricerca del romanzo », Introduction à *Una questione privata*, Beppe Fenoglio, Turin, Einaudi, 2006.

Salvemini, Francesca. *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Rome, Edizioni Associate, 2001.

Ouvrages de Italo Calvino

Calvino, Italo. *Fiabe italiane*, 2 vol., Milan, Mondadori, 1981.

———. « La letteratura sulla Resistenza », *Il movimento di liberazione in Italia*, n° 1, 1^{er} juillet 1949, pp. 40-46.

———. Préface de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milan, Garzanti, 1987.

———. *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, 1988.

———. *Saggi 1945-1985*, sous la direction de Mario Barenghi, 2 tomes, Milan, Mondadori, 2001.

Dictionnaires littéraires

Aquien, Michèle et Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Recueils de poésie

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965.

Campana, Dino. *Canti orfici*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2004.

Emilio Praga, *Penombre*, Milan, Casa Editrice degli Autori-Editori, 1864.

Schreurs, Bernadette. « Sept Parcelles de Luberon », *Lectures de René Char*, Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul J. Smith (dir.), Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 1990.