

A PROPOS DU ROMAN ITALIEN DES ANNEES CINQUANTE

Les années cinquante marquent un tournant important dans l'histoire italienne sur les plans politique, économique et culturel. Comme cela est souvent le cas en Italie, le roman se fait l'écho, plus ou moins volontairement, des problèmes, des aspirations et désillusions, des évolutions de la société. Considérées de ce point de vue, les années cinquante sont donc également un moment intéressant de la vie littéraire.

L'année 1948 a vu la victoire électorale de la Démocratie Chrétienne aux élections du premier parlement de la toute nouvelle république. Ce parti obtient la majorité absolue, le « Front populaire » constitué par le Parti communiste et le Parti socialiste est vaincu. Auparavant, de juin à décembre 1945, le gouvernement présidé par Ferruccio Parri, leader d'un petit parti d'intellectuels de gauche, le *Partito d'Azione*, avait tenté de concrétiser les aspirations des mouvements issus de la Résistance. Tentative de brève durée, suivie par l'accession au pouvoir du dirigeant démo-chrétien Alcide De Gasperi qui, confirmé par le succès électoral de 1948 occupera le poste de premier ministre de 1945 à 1953. Sa chute sera occasionnée par l'échec, la même année, d'une tentative de partis majoritaires d'appliquer une loi qui aurait donné à leur coalition les deux tiers des sièges au parlement au cas où elle aurait obtenu 50 % des suffrages dans le pays (la *legge truffa*). Avec divers leaders et une succession de nombreux cabinets ministériels, la Démocratie Chrétienne n'en continuera pas moins à exercer le pouvoir avec diverses formations alliées. Il est donc clair sur ce plan que, pour la période des années cinquante qui nous intéresse, les aspirations populaires exprimées non exclusivement, mais principalement, par le mouvement syndical et les organisations politiques de

gauche n'aboutissent pas aux changements confusément mais vivement espérés au lendemain de la chute du fascisme et des combats de la Résistance. L'échec de la *legge truffa* résume assez bien à lui seul le paradoxe de cette période : les forces de gauche réussissent à empêcher le pouvoir absolu des formations de droite, elles échouent à renverser le rapport des forces en leur faveur. Il est tout aussi clair que cette situation de blocage provoque impatience, déception et désarroi chez ceux des intellectuels et artistes italiens qui s'étaient engagés, en particulier dans le vaste mouvement du néo-réalisme, à donner une expression littéraire (mais aussi cinématographique ou picturale) à la critique sociale et aux aspirations de l'immédiat après guerre.

Sur le plan économique, les années cinquante se caractérisent par un développement contrasté, certes, selon les secteurs et les régions, mais important et rapide. La main d'œuvre est abondante, les exportations augmentent (électro-ménager, automobile), le produit national brut fait un bon de 47 %, la production industrielle augmente de 8 à 10 % par an. Pour la première fois en Italie, le nombre des personnes actives est plus important dans l'industrie que dans l'agriculture, signe évident d'un profond changement de nature de la société italienne. Les dépenses pour la consommation progressent brutalement de 50 % et le chômage diminue fortement, particulièrement dans le nord du pays. C'est cette période que l'on a bien voulu qualifier de « miracle italien », familièrement appelé en Italie *il boom* (elle sera suivie à partir des années soixante par une phase de plus grande stagnation, tout aussi familièrement appelée *lo sbom*). Toutefois, il n'y a pas de miracle pour tout le monde. L'agriculture en est exclue et connaît un vaste exode des campagnes vers les villes où les paysans pauvres vont chercher du travail, en particulier dans l'industrie septentrionale italienne ou de l'Europe occidentale. Malgré la création en 1950 de la *Cassa per il Mezzogiorno*, la situation stagne. Il reste toutefois que, dans l'ensemble, le sentiment domine que, malgré la dureté des conditions de travail, un plus grand bien-être se répand. Les luttes sociales restent vives, mais l'intérêt se déplace vers les nouvelles perspectives d'une société en expansion¹.

Face à cette nouvelle situation, l'agressivité de la critique sociale exercée par la littérature s'émousse, diminue et semble perdre partie de sa

¹ - Sur les aspects politiques et économiques de la période considérée, voir, par exemple Giampiero CAROCCI, *Storia d'Italia dall'unità a oggi*, Feltrinelli, Milano, 1975, ainsi que Alberto ASOR ROSA, *Storia d'Italia dall'unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, consacré à la vie culturelle.

justification. Une lente évolution des conditions de vie remplace le profond changement attendu. Le roman reflète cette modification d'un état d'esprit en des oeuvres inspirées par de nouvelles préoccupations, par un certain scepticisme historique, quand ce n'est pas par un franc pessimisme.

Il ne s'agit pas d'établir ici un lien mécanique d'un autre âge entre une situation politico-économique et une inspiration littéraire, mais de montrer comment un climat socio-culturel, une mentalité collective influent sur cette inspiration, comment certains écrivains sont pénétrés par ce climat et l'expriment. Disons plus clairement encore que, plus que le célèbre « primat de l'économie », ce qui est en question c'est pour les milieux auxquels appartiennent ces écrivains, le choc entre, d'une part, les années 1943-1948 dominées par des espoirs confus, mais immenses et généreux² et d'autre part les années cinquante dominées par le fait que des changements radicaux sont renvoyés à un avenir indéterminé, par la désillusion qui s'ensuit, engendrant une grande perplexité face au devenir historique et aux possibilités de le maîtriser³, ainsi qu'une volonté de s'intéresser à de nouvelles catégories sociales apparues dans cette nouvelle situation. Comment ne pas penser, en effet, que des romans ou recueils tels que *Il taglio del bosco* (1954), *Il disprezzo*, (1954), *Metello* (1955), *Ragazzi di vita* (1955), *Il barone rampante* (1957), *L'isola di Arturo* (1957), *Il gattopardo* (1958), *Storie ferraresi* (1960) sont placés, de façon plus ou moins évidente, plus ou moins agressive, sous le signe général de ce désenchantement et de cette crise de confiance dont nous avons parlé ? Tous publiés en un laps de temps très court (six ans), ces textes, fort différents entre eux, constituent néanmoins un groupe compact présentant de nombreux points communs si on les considère du strict point de vue qui nous intéresse ici.

² «L'egemonia dell'antifascismo nell'Italia uscita dalla Resistenza è ben rappresentata dalla cultura. Credo che in nessun paese come in Italia, negli anni immediatamente successivi al 1945, l'arte col neorealismo e il populismo nel cinema e in letteratura, abbia costituito un'anomala isola di ottimismo o, quanto meno, di esaltazione dei valori, dei sentimenti, nel fiume di crescente pessimismo o di distruzione dei valori. Si pensi come esempio positivo di ottimismo (un esempio che, per la verità pressochè unico) al *Metello* di Pratolini ; e si pensi, come esempio positivo di esaltazione dei valori dei sentimenti pur in un contesto di amaro pessimismo, a *Ladri di biciclette* di De Sica". G. Carocci, *op cit.*, p. 325. On verra dans la suite de cet article que nous ne partageons pas cette vision uniquement optimiste de *Metello* de Vasco Pratolini et qu'il nous semble nécessaire d'y ajouter une dimension de nostalgie pour les temps héroïques de la naissance du mouvement ouvrier.

³ Natalia GINZBURG évoque rapidement cette chute de l'enthousiasme des écrivains dans *Lessico familiare*, pp. 198-201 (Torino, Einaudi, 1963, *Lecture per le scuole medie*, 1972).

Un aspect du climat littéraire des années cinquante est illustré par la bataille critique qui se déroula lors de la publication de *Metello* (1955) de Vasco Pratolini. Sans revenir sur cette vaste discussion qui dura une année et dont il a déjà été parlé⁴ et si l'on veut bien considérer que *Metello* s'insère, avec le groupe des romans mentionné plus haut, dans une période culturelle particulière, il est intéressant de se demander pourquoi Vasco Pratolini a, à ce point, concentré son effort de création sur le milieu ouvrier. Plusieurs réponses à cette question sont possibles. Celle, par exemple, qui consiste à dire que, conformément à l'orientation générale de ses oeuvres précédentes, Pratolini a, une fois de plus, voulu donner la parole aux catégories sociales qui connaissent cette situation culturelle paradoxale : elles font l'histoire, sont sujet de l'histoire et ne sont pas objet de l'histoire officielle. Il s'agissait donc de donner une fois de plus la parole, le premier rôle aux masses silencieuses. Ceci est un *a priori* qu'il semble tout à fait légitime de respecter au nom de la liberté de la création⁵.

En se référant à l'atmosphère de désenchantement *postresistenziale* des années cinquante, une autre réponse peut être avancée. Dans ces temps troubles

⁴ Voir A. OTTAVI, *Metello, vent'anni dopo*, in "RESINE Quaderni Liguri di cultura", n° 16, gennaio-marzo, 1976, GENOVA, et A. OTTAVI, *Pour une relecture de l'oeuvre de Vasco Pratolini : Metello*, in "Chroniques Italiennes", n° 17, PARIS, 1989. Intéressante à bien des points de vue, la longue discussion générale à propos de *Metello* nous montre en outre ce que pouvait être par moments la critique du temps et sa fréquente tendance à édicter ce qui devait être plus qu'à apprécier la valeur, l'efficacité littéraire et humaine de ce qu'était en fait une oeuvre. Le roman *Metello* aurait dû exprimer la totalité de la vie sociale du temps et l'ouvrier *Metello* aurait dû avoir un ensemble compact de qualités morales (bien conventionnelles !) et d'aptitudes politiques sans faille. Exerçant un véritable magistère, une certaine critique n'évaluait donc pas, ne commentait ni n'éclairait, mais jugeait et accusait au nom de critères fort peu littéraires. Ce sera de nouveau le cas dix ans plus tard lorsque des critiques prétendront condamner les bévues idéologiques du néo-réalisme (F. LONGOBARDI, *Vasco Pratolini*, Milano, Mursia, 1964 et A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Saponà e Savelli, 1965, Tome 1), où morigèneront avec hauteur Pier Paolo Pasolini pour sa fâcheuse compassion envers les *ragazzi* (A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, tome II).

⁵ Cette volonté de donner la parole aux masses silencieuses a souvent été le propre des auteurs du néo-réalisme. Il suffit de penser par exemple, à E. Vittorini, V. Pratolini, C. Levi ou R. Viganò.

où les idéaux de la Résistance s'éloignent, où la netteté des affrontements et des enjeux politiques et sociaux s'estompe, en ces moments où « changer la vie » ne semble plus de l'ordre du jour comme aux temps de clandestinité et de la Libération, Vasco Pratolini remonte aux sources et aux origines du mouvement ouvrier. La clarté des revendications, la netteté des clivages sociaux et idéologiques à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e s'opposent alors à la situation des années cinquante où il paraît évident que toute accélération du progrès historique est remise à plus tard. Ce regard nostalgique jeté sur des temps héroïques fait que *Metello* s'insère bien dans cette perplexité brumeuse des années du « miracle » en Italie.

Ce qui nous ramène à notre problème, c'est-à-dire à cette atmosphère de désenchantement qui domina, dans les années cinquante, les milieux littéraires issus de la Résistance et engagés politiquement et/ou idéologiquement dans un espoir de changement⁶. De façon schématique, ce désenchantement peut se résumer ainsi : les objectifs de changements radicaux qui avaient semblé à portée de la main s'éloignent et s'estompent, laissant la place à la stabilité électorale, à l'idéologie de la croissance, à l'évolution industrielle, au blocage des aspirations des couches sociales les plus défavorisées. L'idéal qui s'exprima dans certains milieux français par la formule « De la Résistance à la Révolution » rejoignait les sphères lointaines de l'utopie.

Comme c'est fréquemment le cas, le roman italien est à l'écoute de la sensibilité sociale, des courants qui la parcourent, les écrivains italiens intègrent ces nouvelles données de la mentalité collective et lui donnent forme littéraire. En les considérant uniquement de ce point de vue culturel, nous examinerons rapidement le cas de *Il taglio del bosco*, *Il disprezzo*, *Ragazzi di vita*, *Il barone rampante* et *Il gattopardo*.

⁶ Sur cette atmosphère de désillusions, mais aussi sur la permanence des exigences de ces milieux intellectuels, voir l'article de C. A. Madrignani, *La provocazione polizica di Carlo Cassola*, in "Chroniques Italiennes", n° 22-23, PARIS, 1990.

Un premier exemple d'une prise de distances par rapport aux espoirs et aux critiques - sinon aux certitudes - exprimés par le néo-réalisme est fourni par *Il taglio del bosco* (1954)⁷ de Carlo Cassola qui conte, dans la prose sobre propre à cet auteur, la vie quotidienne d'un bûcheron, la minutie de son travail, sa façon de faire scrupuleusement ses comptes, d'aller et venir au milieu des arbres et d'avouer à la fin du livre, en une courte phrase, une intime et infinie douleur liée au décès de sa femme. Rien n'arrive : solitude, silence, conversations banales de travailleurs acharnés dans un petit univers extrêmement localisé et an-historique. On connaît ces caractéristiques de la prose de Cassola, visant à rester au plus près d'un réel humain, de la vie concrète d'hommes et de femmes anonymes. Ce qui intéresse surtout ici, dans notre optique, est justement le fait que Carlo Cassola ancien partisan, intellectuel et écrivain aux convictions politiques affirmées, a totalement évacué l'histoire de son récit. Et pas n'importe quelle histoire : celle du fascisme. Et pas n'importe quel moment de l'histoire du fascisme, mais l'année 1938, c'est-à-dire le moment où le fascisme, qui a combattu contre l'Espagne républicaine, lie son sort à celui de l'Allemagne et où sont promulguées les lois raciales. C'est au cours d'une très courte conversation entre le bûcheron Guglielmo et un fermier totalement extérieur au récit que le lecteur s'aperçoit, sans autre précision, que l'action se déroule en 1938. Il semble bien s'agir ici d'indiquer le moment historique précis et de montrer en même temps, par la brièveté d'une scène insignifiante, que toute importance est retirée à ce même moment, que c'est bien volontairement que l'histoire est évacuée⁸. Fréquente chez Cassola, cette manière n'en indique pas moins la volonté de rejeter l'histoire dans la sphère lointaine des grands événements sur lesquels la prise est impossible. Cette volonté se manifeste par une évacuation pure et simple, totalement dépourvue de rhétorique, mais néanmoins clairement signalée. Le fait est remarquable si l'on tient compte de ce que fut l'année 1938 et de ce qui fut l'engagement antifasciste de Carlo Cassola. Le terme de désenchantement semble convenir tout particulièrement à *Il taglio del bosco*.

⁷ Rédigé en 1949, *Il taglio del bosco* a été publié en 1954.

⁸ On observe le même procédé dans *L'isola di Arturo* d'Elsa Morante. Aucune présence de l'histoire tout au long de cet épais roman. Ce n'est qu'à la fin du livre, au moment où Arturo quitte son île pour découvrir symboliquement la réalité extérieure qu'un personnage secondaire – mais qui fut son *balio* dans sa petite enfance – fait brièvement allusion à des chemises noires ornées d'un crâne, à la guerre qui approche et à une révolution espérée. Le lecteur est alors autorisé à comprendre en quelle époque Arturo a vécu son innocence sauvage.

Publié la même année, *Il disprezzo* est un livre d'une tout autre nature, mais qui est également significatif du point de vue qui nous intéresse. Il s'oppose déjà au néo-réalisme par son sujet. Il ne s'agit plus des catégories populaires chères aux écrivains de l'immédiat après-guerre, mais on y voit apparaître un personnage nouveau : Riccardo Molteni. C'est un intellectuel de formation traditionnelle, passionné de culture et dont la véritable ambition serait d'être un auteur de théâtre. La vie fait de lui un scénariste dont l'activité et la liberté créatrice sont totalement dépendantes de la volonté de son producteur. Ce qui indique un certain type de statut de l'intellectuel qui n'est pas le créateur indépendant, admiré, célèbre et vivant de sa plume qu'il rêverait d'être, mais un employé dont l'habileté et l'aptitude à l'invention sont exploitées à des fins commerciales comme le seraient d'autres aptitudes à d'autres travaux, à d'autre savoir-faire. Intellectuel, donc, mais appartenant à ces nouvelles catégories qui s'emploient dans les nouvelles formes d'activités économiques en expansion, ici l'industrie culturelle⁹. De plus, la problématique existentielle dans laquelle est engagé Molteni relève de sa dépendance économique, certes, mais elle est surtout d'ordre psychologique. Son épouse, Emilia, est une jeune femme d'origine populaire qui semble souhaiter un mari prenant en charge de façon déterminée la vie du couple, lui assignant des objectifs bien nets (comme le ferait un père) et dont l'action ne soit pas marquée par de perpétuelles hésitations, mais par une réussite sécurisante. L'attitude de Riccardo, confronté à la demande à la fois simple et secrète d'Emilia, débouche sur le mépris de celle-ci. Les thèmes du roman rejoignent toutefois le social de deux manières. On aura d'abord remarqué qu'au milieu de ses tergiversations, Molteni s'inscrit au Parti Communiste, geste dont il ne sera plus question par la suite et qui est accompli comme pour se donner un surcroît d'existence, ou même une existence tout court. D'autre part, dans le domaine de son travail et, plus profondément de son inspiration, la discussion avec le metteur en scène Rheingold lui révèle une lecture psychanalytique de l'*Odyssée* qui le surprend et le choque, mais dont il finit par entrevoir la liaison avec sa propre histoire conjugale. La création artistique ne semble donc plus être cette libre activité, pure œuvre de l'esprit qu'il conçoit et à laquelle il aspire, elle entretient un rapport intime et inquiétant avec les motivations les plus profondes de l'existence. Enfin, le producteur Battista lui-même, personnage autoritaire et

⁹ - On note la même présence des grandes ambitions abandonnées pour un travail dépendant qui permet de bien vivre dans le film de M. A. ANTONIONI, *l'Avventura* (1960) où un jeune homme ayant rêvé de devenir architecte se contente de travailler dans un cabinet d'architecture.

efficace a ses propres idées sur ce que doit être un « produit » culturel, un film. Elles sont aussi éloignées de celles de Molteni que de celles de Rheingold. Mais le fait le plus significatif en cette période est qu'il déclare : « ... ormai il dopoguerra è finito e si sente il bisogno di una formula nuova... il neorealismo, tanto per fare un esempio, ha stancato un po' tutti ». Voilà qui est clair et l'on reconnaît bien là cette façon particulièrement habile et lucide qu'a Alberto Moravia de saisir et d'exprimer l'air du temps. Couches sociales nouvelles par rapport au *popolino*, aux *cafoni* ou au *mondo offeso* du néo-réalisme, présence de la psychanalyse tant au plan de la vie des personnages et de l'intrigue qu'au plan de la création artistique elle-même, tranquille affirmation de l'épuisement du néo-réalisme : les temps ont changé.

Le cas de *Ragazzi di vita*, de Pier Paolo Pasolini est tout à fait particulier, mais il s'insère lui aussi, à sa manière, dans l'atmosphère évoquée plus haut. Plus jeune que les grands du néo-réalisme, on sait que Pasolini appartient à la même sphère idéologique qu'Elio Vittorini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Carlo Cassola, Carlo Levi ou Italo Calvino. Esprit fertile, sensibilité à vif, caractère tourmenté, peu doué pour le conformisme, y compris celui de ses amis politiques, il décrit, dans *Ragazzi di vita*, l'existence élémentaire, brutale, d'une pauvreté aride et sauvage que mènent des enfants et des adolescents dans les *borgate* de la périphérie romaine, c'est-à-dire à proximité immédiate d'une des capitales de la société de consommation. Le propos est provocant et le livre a reçu un accueil très mêlé. A première vue, on peut penser qu'il y a là un retour à l'un des thèmes favoris du néo-réalisme : la pauvreté des catégories sociales défavorisées. Il en est bien ainsi, d'une certaine manière, mais le moment historique fait que l'effet recherché et produit est tout autre. En un temps où il n'est officiellement question en Italie que de croissance économique, d'augmentation du niveau de vie, d'industrialisation et d'exportation, Pasolini entend dire qu'il n'en est pas ainsi pour tout le monde et braque son projecteur sur les laissés pour compte du « miracle ». Poussant à l'extrême les données du néo-réalisme, il les utilise pour montrer à la face de la société de consommation la vie de ses *Ragazzi*. De façon symétrique, la provocation vaut également pour les milieux progressistes auxquels il appartient en ce sens que ses personnages se situent loin au-dessous du niveau économique et culturel nécessaire à une prise de conscience politique. Leur existence fait apparaître le monde du travail comme un milieu inséré dans un système social, voulant participer à la vie sociale à un autre niveau et, de ce fait, y participant déjà, avec un esprit de responsabilité, des objectifs, une

solidarité. Face au dénuement de Ricetto et de ses semblables, le monde du travail possède une stabilité et un sens que les *Ragazzi* ignorent. Certes, cette vision n'a pas non plus le caractère global d'un roman social, d'un grand roman réaliste tel que certains auraient pu le souhaiter et le regard souvent tendre de Pasolini, sa compassion ont été critiqués¹⁰. Comme si un écrivain n'exerçant aucune responsabilité dans l'organisation sociale pouvait faire, par moments, autre chose que dire et compatir. Il reste que le brusque retour en arrière opéré par Pasolini témoigne à sa manière originale du regard que jettent les écrivains des années cinquante sur la société de leur temps. On pensait peut-être en avoir fini avec la misère. On avait tort. Le néo-réalisme avait peut-être lassé tout le monde, sa manière était sans doute désuète, mais les thèmes qu'il avait remis en vigueur n'étaient pas épuisés. Le paradoxe vient ici du fait que le néoréalisme n'est pas agressé de l'extérieur, par un changement de thèmes ou d'orientation sociale, mais comme par une exacerbation de ceux-ci, en une époque où l'on pouvait penser que les centres d'intérêts s'étaient déplacés.

En 1957, Italo Calvino publie à son tour *Il barone rampante*. Cet auteur nous avait déjà habitués à sa manière de construire un monde écrit qui, par le biais de la fable, nous parle du monde non écrit. Il est clair cette fois que, sur ses arbres, Cosimo représente l'intellectuel à la fois en position d'observateur et d'acteur. Détaché de ses semblables, il en partage néanmoins les activités, les passions humaines et les espoirs. C'est tout naturellement qu'il prend la tête du mouvement lorsque les idées qui sont les siennes, celles du siècle des Lumières et de la Révolution française, arrivent à Vallombrosa. Il continue d'observer et de rester sur ses arbres, mais il explique, discourt, organise. Le reflux des idéaux révolutionnaires, suivi de celui des troupes napoléoniennes le prendra de plein fouet. Or, que signifie cette chute de la Révolution française dans l'expérience impériale d'abord, dans la défaite de la France et la Restauration ensuite ? Cet échec semble de nature à jeter une certaine lumière sur toute expérience révolutionnaire et à tempérer tout espoir dans ce domaine, en particulier pour la génération et le milieu auxquels appartient Italo Calvino. Ce n'est pas seulement l'espoir de changements profonds qui se trouvent mis à mal, c'est également la vision du rôle de l'intellectuel. On se souvient, à ce propos, de la brève scène au cours de laquelle Napoléon demande à Cosimo de se déplacer sur son arbre de façon à le garantir du soleil qu'il a dans l'oeil. Scène drôle en ce sens qu'elle est le symétrique de l'entrevue entre Alexandre et Diomède et qu'elle témoigne, une fois de plus de l'invention combinatoire de

¹⁰ - Voir Alberto ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, tome II, en particulier pp. 145-146.

Calvino. Mais, justement, dans cette richesse des combinaisons de sens possibles elle montre qu'en certaines périodes historiques, ce n'est plus le sage qui donne des ordres au pouvoir, mais le contraire. On sait que Cosimo ne trouvera pas de solution à la nouvelle situation post-révolutionnaire - correspondant pour lui à son propre vieillissement - si ce n'est celle qui consiste à attraper l'ancre d'une mongolfière qui passe par là et à disparaître dans le ciel. Leçon de pessimisme ? Ce serait bien étonnant car Calvino ne nous a pas habitués à tant de simplicité. Sous les arbres, parmi les troupes tsaristes poursuivant les troupes françaises anciennement révolutionnaires, passe le prince André Bolkonski, celui de *Guerre et Paix* de Tolstoï, ressuscité pour la circonstance. Au milieu des soldats de l'absolutisme est donc présent un homme de paix et de progrès, un humaniste. Tout peut peut-être recommencer. La leçon est claire, le désarroi et la perplexité profonds, mais virilement assumés. Ils se confirmeront, en un sens totalement opposé et de manière tout à fait réaliste cette fois, mais avec la même lucidité exempte de défaitisme, en 1963, avec *La giornata di uno scrutatore*.

On le voit, l'état d'esprit de nos écrivains n'était pas à l'optimisme historique. A la vérité, il faut dire qu'il n'avait jamais été ce qu'il est convenu d'appeler un optimisme de commande. Tant Vittorini que Pratolini, Levi, Cassola et bien d'autres s'en étaient toujours gardés, sans parler de Moravia qui n'eut sans doute jamais à se prémunir contre une vision idyllique du devenir historique. Il n'en reste pas moins qu'en tant qu'hommes et citoyens leur volonté était que les hommes puissent avoir prise sur la marche des événements. Rien n'était modifié sur ce plan, pas de changement de camp, mais, en tant qu'écrivains, ce dont ils voulaient rendre compte en cette période était le doute que l'on pouvait avoir à propos de cette maîtrise, le trouble qui rendait les idéaux moins perceptibles, moins à portée humaine et en quoi ce doute et ce trouble coloraient d'une nouvelle manière l'aventure humaine, sujet de leur oeuvre.

C'est dans cette atmosphère que paraît, en 1958, *Il gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Le premier fait qui frappe à son propos est le succès aussi immédiat qu'immense obtenu par ce livre. Cela montre à quel point il venait en un moment opportun, tout à fait favorable à sa réception. Indicatif également de ce phénomène est le fait qu'Elio Vittorini ne put se résoudre à en accepter la publication qui fut assurée par Giorgio Bassani. La distance est immense entre le discours de Vittorini sur la Sicile et le *mondo offeso* et celui de Lampedusa sur la chute d'une aristocratie présentée sous les

traits d'un prince sympathique, intelligent et insouciant. L'adéquation entre *Il gattopardo* et l'air du temps des années cinquante est d'autant plus frappante et surprenante que l'on sait comment l'auteur vivait retiré, ne se mêlant pas aux débats littéraires et qu'il travailla de longues années à son manuscrit trouvé après sa mort. Le prince Salina, donc, assiste à la ruine de sa classe sociale, à l'événement majeur que fut le *Risorgimento* vu sous la forme de l'annexion du Royaume des Deux Siciles par la nouvelle Italie et, parallèlement, à la montée d'une bourgeoisie constituée de propriétaires enrichis et avides. Changement social qualifié par Fabrizio Salina d'« inavvertibile sostituzione di ceti », mais dont l'importance est cependant telle que son neveu Tancredi s'y insère rapidement avec la bénédiction de son oncle qui, malgré sa répulsion et son scepticisme, finit par comprendre que « se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi ». On notera qu'il le comprend « sensuellement » en traversant les beaux salons décorés de sa demeure. Cette fois, nous sommes aux antipodes de la matière néo-réalisme. Tout y est contraire : le monde évoqué, le pessimisme historique reprenant sans fin le thème de la vanité de toute agitation humaine, une vision du paysage lui-même perçu comme un moment de délire du créateur. *Il gattopardo* est également le récit de la mort du prince et se termine par la chute du chien Bendicò, dernier témoin posthume, si l'on peut dire, non seulement d'une ancienne splendeur, mais aussi d'un ancien bonheur. Plus question ici de quelque prise que ce soit de l'homme sur son aventure collective ou même personnelle. Croire aux chimères d'un devenir historique dominé par la raison, c'est ressembler à ces fourmis qui marchent, obstinées déterminées, vers quelques grains de raisin gâtés que crache l'organiste Tuméo, tandis qu'au-dessus de leurs rangs serrés semblent flotter les notes d'un hymne. On ne saurait être plus clair. Le brillant opportuniste qu'était Tancredi est mort lui aussi, seules restent les filles Salina achevant de se consumer dans leurs amers regrets, au milieu de leurs reliques qui sont déclarées sans valeur par un ecclésiastique courtois, mais indifférent et implacable. Le livre avait tout ce qu'il fallait pour séduire les lecteurs de son temps, en tout cas pour les frapper. D'autant plus que Lampedusa n'était pas l'érudit innocent que l'on aurait pu croire. Mari de la vice-présidente de la Société Italienne de Psychanalyse, il a truffé son roman d'actes manqués, associations d'idées, incompréhension père-fils (Paolo), comportements narcissiques, manifestations de la pulsion de mort et interventions de forces inconscientes diverses. On a cru pouvoir penser, lors de la parution du livre, que Lampedusa ignorait l'histoire et ses enseignements ou qu'il n'en avait ni

connaissance ni une vision sérieuses. On sait aujourd'hui qu'il n'en était rien, que sa culture était vaste et que, par exemple, il donnait des cours de littérature française et anglaise, bénévolement et à des étudiants bénévoles, pour le plaisir¹¹.

Mais il y a plus. Le prince Salina fait allusion dans ses conversations à « un ebreuccio » dont il a oublié le nom. La formulation ironique et réductrice fait penser à l'appellation dont il affuble Mazzini soi-même, « Don Pepino Mazzini » ou à son évocation de Garibaldi : « un cornuto » ou bien « tutto barba e capelli ». La claire allusion à Marx mentionnée ci-dessus, malgré sa légèreté, résume toutefois ce que dit tout le livre à savoir que le marxisme a bel et bien raison ; il dit la vérité, il est bien vrai que l'histoire est lutte des classes, mais il est tout aussi vrai que l'on doit regretter qu'il en soit ainsi et que l'homme n'y gagne rien. L'histoire a ses lois, mais elles sont cruelles et leur connaissance n'est en rien réjouissante. L'histoire n'a pas de sens, elle est une suite de convulsions sans signification, elle est le bruit et la fureur shakespeariens agrémentés, au plan personnel, de quelques traits de beauté et de bonheur éphémères, deux ou trois ans au maximum sur une vie de soixante-treize ans¹². La charge est lourde, sans ambiguïté et porte comme à un point d'incandescence ce mouvement de scepticisme et de désarroi qui fut celui des milieux intellectuels issus de la Résistance, cet accomplissement étant réalisé par un écrivain n'appartenant en rien à ces milieux, ne partageant en rien leurs orientations, mais exprimant à sa manière totalement personnelle un état d'esprit fort peu éloigné de celui qui était le leur en tant qu'écrivains.

Telles sont les grandes lignes de l'illustration offerte par les romans considérés sur l'atmosphère culturelle des années cinquante et la crise du néo-réalisme. On pourra se demander s'il est légitime de prendre ainsi des oeuvres littéraires « brutalmente per le corna dei contenuti » comme l'a écrit Ruggero

¹¹ - Voir David GILMOUR, *L'ultimo gattopardo*, Vita de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Milano, Feltrinelli, 1989.

¹² - LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, éd. 1988.

Jacobbì à propos de *Cronache di poveri amanti* de Vasco Pratolini¹³. La réponse est négative si l'on en vient ainsi à traiter purement et simplement une oeuvre comme un témoignage, un document historique ou idéologique, sans prendre en considération ses qualités plus proprement littéraires. Encore faut-il convenir que la critique est libre sur ce point à condition qu'elle renonce à édicter magistralement le vrai, le beau et le bien. La réponse est positive si l'on veut bien penser qu'un auteur est une conscience, libre elle aussi, qui peut vouloir, à son gré, exprimer son temps, rendre sensibles les déceptions, désarrois et espoirs de ses contemporains. Non pour apporter des solutions, ni même pour témoigner de façon incontestablement exacte (les sciences humaines occupent valablement le terrain du témoignage et de l'analyse), mais pour faire d'une sensibilité partagée, personnelle et collective, la matière de son oeuvre. S'agit-il d'un message ? Le terme est galvaudé et son emploi apparaît aujourd'hui comme une faute de goût. Une confession, une parole qui concerne le lecteur et veut procurer du plaisir, mais aussi provoquer et faire partager la réflexion ? Sans aucun doute. Chez des auteurs dont l'intention de nous parler paraît évidente, c'est cet aspect particulier, culturel, ce rapport à l'histoire de la société italienne entretenu par un discours littéraire sur l'aventure humaine que nous avons choisi d'évoquer brièvement, convaincu que ce discours littéraire, pour fictif qu'il soit, en vaut bien d'autres.

Antoine OTTAVI

(9) - On note la même présence des grandes ambitions abandonnées pour un travail dépendant qui permet de bien vivre dans le film de M. A. ANTONIONI, *L'Avventura* (1960) où un jeune homme ayant rêvé de devenir architecte se contente de travailler dans un cabinet d'architecture.

(10) - Voir Alberto ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, tome II, en particulier pp. 145-146.

(11) - Voir David GILMOUR, *L'ultimo gattopardo, Vita de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Feltrinelli, 1989.

(12) - LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, éd. 1988.

¹³ - Ruggero JACOBBI, Introduction à *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, coll. « Gli Oscar », p. XIV.

(13) - Ruggero JACOBBI, Introduction à *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, coll. « Gli Oscar », p. XIV.