

## JOHNNY, SNOB OU PHOBIQUE ?

J'ai eu l'occasion à plusieurs reprises de parler de présence maternelle dans l'œuvre de Beppe Fenoglio. Je l'ai fait notamment le 16 avril 1988, dans le cadre du CRIMC, au cours d'un exposé sur *Une affaire personnelle* et sur les différentes rédactions de ce roman.

Je l'ai également fait à Francfort le 18 mai 1990, lors d'une conférence internationale sur la littérature piémontaise. Le titre de la communication était *Dall'assenza del padre alla morte del personaggio*.

Qu'il me soit permis de dire un mot de cette communication de Francfort. Après avoir relevé différents indices de la présence étouffante de la mère dans la plupart des récits et des romans, j'en venais à cette conclusion : "Nous nous trouvons face à ce que l'on pourrait appeler une structure obsessionnelle : c'est-à-dire une structure névrotique où le sujet (presque toujours un fils unique) se sent dominé, anéanti par l'amour maternel. Le *texte*, ce qu'écrit Fenoglio et cela seulement, renvoie toujours à un roman familial où le sujet est sous le joug de l'amour maternel ; et même Agostino (dans *La malora*), tout en n'étant pas fils unique, est le seul à revenir auprès de sa mère pour l'aider effectivement - au contraire de son frère Stefano - et prendre la place de son père. Le sujet est prisonnier d'un milieu familial dont il voudrait se séparer, mais dont il ne peut absolument pas s'extraire sous peine de s'exposer à un risque mortel."

M'appuyant sur des exemples tels que Raoul (*Les Débuts du partisan Raoul*), Milton (*Une Affaire personnelle*) et Johnny (*La Guerre sur les collines*), j'ajoutais notamment que "nous sommes peut-être dans le *royaume archangélique des partisans*, mais nous sommes surtout dans celui de la névrose obsessionnelle, où toute figure de l'autorité, ravivant l'image

paternelle, doit être détruite à la première occasion. Nous savons désormais depuis longtemps, disais-je alors, quels sont le centre organisateur et la conséquence d'une telle structure : le complexe de castration et le sentiment de culpabilité."

Et, pour illustrer le caractère structurant de ce modèle psychique, je donnais deux indices : 1) La relative absence du père dans l'oeuvre de Fenoglio (nous nous trouvons en effet la plupart du temps - voire tout le temps - devant deux cas de figure : ou le père a dès l'origine été tué par l'écrivain - et c'est la cohorte des mères veuves, la mère de Sergio ou celle de Milton par exemple - ou le père est là, mais son existence est insignifiante : il n'a pas voix au chapitre (c'est le cas notamment du père de Ettore dans *La Paie du samedi*, ou de l'oncle du narrateur de *Un Jour de feu*).

2) Le deuxième indice du caractère structurant de ce modèle, je le distinguais dans la présence d'un châtement qui poursuivait les personnages principaux, châtement immanent à leur être même - et, en quelque sorte, au fait d'avoir effacé le père : "Chez les héros de Fenoglio, précisais-je alors, il y a presque toujours un important fossé entre une volonté plus ou moins forte, plus ou moins clairement exprimée, d'un destin vraiment individuel, et le poids de la société, ou bien d'un groupe. Chaque fois qu'un personnage veut changer de voie, fuir ce qu'il vit comme une espèce de malédiction liée à la famille, à la société, à un groupe quelconque qui ne serait qu'un avatar de la famille, alors le mauvais sort intervient, c'est la *malora* qui prend souvent le visage de la mort."

En deux mots, et pour me résumer, la structure obsessionnelle de l'oeuvre de Fenoglio me paraissait - et me paraît encore - marquée par la domination de l'ímagó maternelle et la disparition - *ou presque* de figures paternelles. Ces deux facteurs engendrent et soutiennent une disposition typique - compulsive - du texte fénoglien, le héros se trouvant dès l'origine plongé dans une atmosphère mortelle et grise où il risque sa peau. C'est en quelque sorte le châtement qui lui est réservé pour avoir été placé devant l'absence ou la pseudoprésence paternelle.

\* \*

\*

J'espère qu'on voudra bien m'excuser des *auto-citations* qui ont précédé : elles répondent à la nécessité de poser un point de départ à la présente réflexion. Le point de départ, on l'a compris, c'est la forme répétitive et mortelle du texte fénoglien<sup>1</sup> soutenue par sa structure obsessionnelle : une

---

<sup>1</sup> L'emploi de ce néologisme est dicté par la volonté de simplifier l'écriture - et sans doute la

structure où, pour reprendre les paroles du psychanalyste Joël Dor “l’imago paternelle nourrit autant qu’elle entretient la dimension de *rivalité* et de *compétition* chez le sujet.” “Tel un héros, précise-t-il, l’obsessionnel souffre de ce tiraillement épique entre la Loi du père, à laquelle il faut tout sacrifier et cette même Loi qu’il faut, par ailleurs, déjouer et maîtriser pour son propre compte. Cette lutte imperturbable se déplace sur de multiples objets d’investissement (...)” (*Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Point Hors Ligne éd., 1989, p.78).

J’ajoute pour ma part, et pour en finir avec cet aspect-là de la dimension inconsciente du texte fénoglien, que des personnages prestigieux comme Marco (*Les Débuts du Partisan Raoul*) ou Nord (*La Guerre sur les collines*) - et même dans une certaine mesure Il Biondo -, qui fascinent littéralement Raoul et Johnny, sont autant de figures du Maître qui attirent le héros et provoquent en même temps sa mise à l’épreuve.

J’ai dit plus haut que les figures paternelles avaient été effacées du texte fénoglien, *ou presque*. Je voudrais revenir sur ce “ou presque”.

Lorsque le père existe, lorsqu’il n’a pas été délibérément rayé des papiers de l’auteur avant même le début du récit, il est d’une grande faiblesse : il a manifestement été relégué à une position inférieure. Qu’on en juge sur ces quelques exemples :

Dans *La Guerre sur les collines*, le premier chapitre est entre autres consacré à un long dialogue entre Johnny et son père ; on y lit notamment ces réparties du père : “Et sous aucun prétexte tu ne bouges d’ici. Tiens bon. Si tu ne le fais pas pour toi, pense à nous, à ta mère : “She agonized these last days” ou encore “promets-moi, à ta mère et à moi, que tu ne bougeras pas d’ici. Si tu veux te dégourdir les jambes, tu as ta colline, en choisissant bien l’heure.”<sup>2</sup> En fait de dégourdissement, on sait que, dès le chapitre III, Johnny rejoindra les rangs des partisans de la *Stella rossa*.

Dans ce premier chapitre, on a déjà une image un peu falote, prostrée,

---

lecture - de l’article.

<sup>2</sup> Les textes sont cités dans leur traduction française.

Pour *La Guerre sur les collines* (*Il partigiano Johnny*), il s’agit de la traduction de Gilles de Van, Gallimard, 1968.

Pour *Une Affaire personnelle et autres récits* (*Una questione privata et Un giorno di fuoco*), la traduction est de Nino Franck et Jean-Claude Zancarini, Gallimard, 1978.

Pour *Le Printemps du guerrier* (*Primavera di bellezza*), la traduction est de Monique Baccelli, Denoël, 1988.

Pour *Les Vingt-trois Jours de la ville d’Albe*, il s’agit de la traduction d’Alain Sarabayrouse, Gérard Lebovici, 1987.

Les textes qui n’ont pas fait l’objet d’une publication en français ont été traduits par l’auteur de cet article.

de ce père :

“ Celui-ci se tenait avec une espèce de négligence digne sur la cheap chaise en osier, sa tête dodelinait légèrement dans la lumière discrète du rapidly-decaying après-midi. L'angoisse, le désespoir, les sombres pressentiments lui conféraient la carrure pierreuse d'un Egyptien ou d'un Aztèque. L'émergence des sentiments élémentaires fige tous les hommes dans une très antique iconicité, constata Johnny, annulant dans leurs attitudes des siècles de progrès. ”

Il s'agit déjà d'une image de vaincu, qui contraste vivement avec l'image qui est donnée de sa mère, “une femme forte et courageuse, and mainly from her he knew to draw the sings for his opening adventure, sans compter sa solide fibre d'orgueil religieux. ” A noter d'ailleurs, dans la même page du même chapitre que son père, “ au contraire, s'installait douillement dans son nouveau climat, avec son adaptabilité opaque et tortueuse. ”

Dans *Primavera di bellezza* (chap.XIII de la première rédaction, chap.VI de la seconde), “Johnny repéra son père au milieu de la foule, sur la place d'armes. Sa mélancolie était accentuée par la désinvolture du panama. ” Il s'agit du moment où Johnny quitte son centre d'instruction de Moana pour aller en garnison à Rome. Au moment de partir, avant son fils (“Tu sais, c'est uniquement pour ta mère qui est seule”, lui dit-il pour s'excuser), “le vieux se mit à la fenêtre, son chapeau rejeté en arrière pour avoir un peu d'air. Le train souffla : son père le salua comme le font les femmes (...).”

Dans *La Paie du samedi* (chap.III), ainsi que dans *Ettore va au travail* (*Les Vingt-trois Jours de la ville d'Albe*), l'image d'un père défait, abattu, cafardeux, est encore plus nette :

“Elle (la mère) se retourna pour le regarder, ses yeux étincelaient de mépris et de désespoir, elle lui dit d'une voix forte : “ Pourquoi ne t'es-tu pas changé ? Enlève au moins ta casquette. Tu vas à une réunion. Tu sembleras le plus dépenaillé de tous. - Je le suis ”, dit calmement son père, et il sortit.

Sa mère alla violemment fermer la porte derrière lui, et elle dit alors à Ettore : “ Tu as vu ? Cet homme se laisse aller, il ne prend plus soin de lui, tu as vu comme il perd son pantalon, derrière ? ””

Ces quelques exemples (on pourrait parler de situations obsédantes) suffiraient sans doute à donner une première idée de la psychologie paternelle lorsque, encore une fois, le père n'a pas été tout bonnement évincé, dès le départ, du paysage (ce qui, je le répète, est notamment le cas dans *Une Affaire personnelle*, *Le Mauvais Sort*, *Les Débuts du partisan Raoul*, *L'Histoire de l'apprenti percepteur* et *Pluie et l'épouse* où l'on ne rencontre que des mères veuves). L'image qui s'en dégage est celle d'un homme faible, tout à fait dépourvu de cette volonté ferme et quelquefois turbulente, voire

exubérante, dont font preuve les mères - qu'il s'agisse de la mère du héros ou d'une tante chargée le temps des vacances de la garde d'un enfant.

Dans *Un Jour de feu*, par exemple, la tante du jeune narrateur arrive sans trop de peine à empêcher son mari d'aller assister à la mise à mort de Pietro Galesio :

“Tonton flageolait sur ses jambes, tant était grande sa fringale d'y aller, mais la voix glacée de sa tante le refroidit aussitôt. “Fresia n'ira pas, dit-elle à Placido. Fresia ne va pas dépenser deux lires pour aller à Gorzegno voir trois fois rien et, si ça se trouve, recevoir une balle perdue dans la caboche.” L'un des gens de l'expédition dit : “On se planque derrière les arbres. Laissez-le partir, votre homme, il a fait la guerre, il pourra nous expliquer.” Et un autre : “Savez-vous, Fresia, qui commande l'action ? Le capitaine d'Albe en personne. Ça doit bien faire dans les cent carabinieri. - Que tu dis. Au moins deux cents. Il y a même tous les carabinieri de Millesimo”.

Mais ma tante, de sa voix toujours égale : “Partez, Placido. Vous perdez votre temps, parce que mon mari ne quitte pas San Benedetto.”

Remarquons, pour clore cette liste non exhaustive d'une image paternelle plutôt velléitaire, voire lâche, en tout cas soumise, que, dans *Superino*, nous apprenons la mort de ce même oncle que nous avons rencontré dans *Un jour de feu*. La tante du narrateur - allez savoir pourquoi - n'a pas assisté à son enterrement. Mais, de sa fenêtre, elle s'adresse en ces termes aux femmes de retour de la cérémonie :

“J'entends les gens qui reviennent. Ça veut dire qu'il est déjà sous terre. Bel homme ? Il ne l'a jamais été, même le jour le plus favorable de sa jeunesse. Propre, au moins ? Non, normalement il était plus sale et grasseyeux qu'un porc. Bon, alors ? Il n'était pas méchant, mais la bonté, c'est autre chose. Tout de même, ô femmes, prenez note de ce que je vous dis en ce premier jour de mon veuvage : beau ou laid, aimable ou méchant, bonne ou mauvaise santé, votre mari, prenez-en le plus grand soin.”

Autrement dit, et pour parler simplement, les hommes sont des objets fragiles. Et il faut toujours être derrière eux pour les soutenir, voire les surveiller.

Les hommes, les figures paternelles ou - comme c'est le cas ici - leur substitut, sont, dans l'univers fénozien, des êtres soit manquants, soit d'une faiblesse extrême.

Le seul personnage qui présente un profil légèrement différent, c'est le

grand-père du narrateur de *I penultimi* (*Opere*, III, Turin, Einaudi, 1978). Nous sommes pendant la Grande Guerre. Devant la misère dans laquelle s'est enfoncée la famille, la grand-mère s'est réfugiée dans l'alcoolisme. Le grand-père a la charge du jeune narrateur et de sa cousine Elsa. Il est le seul - semble-t-il - qui garde un soupçon de solidité. Mais ce n'est qu'une façade. On s'aperçoit en fait qu'il est totalement soumis à la volonté et à l'avidité de sa femme. Et que, si la famille en est réduite à la ruine, c'est parce qu'il s'est laissé bernier, quelques années auparavant, par les administrateurs de son domaine.

Ce défrichage, ce relevé d'indigence paternelle, n'aurait en soi qu'un intérêt mineur s'il ne trouvait, auprès du héros, aucun écho. Or les choses n'en vont pas ainsi. Si le héros fénoglien - qu'il s'agisse d'un partisan ou d'un jeune citoyen envoyé à la campagne - est mis dans une situation où l'on est bien obligé de dresser avec lui un constat d'apathie paternelle, cette apathie ne provoque pas son indifférence. Tout se passe comme si l'écrivain, après avoir malmené le père du héros, était saisi d'une brusque angoisse et refoulait un désir parricide qui, en d'autres occasions, s'est exprimé par la cohorte de mères veuves dont il a truffé ses textes, et dont j'ai déjà parlé.

Et l'on assiste alors à une sorte de mouvement de balancier par lequel, après avoir exalté l'image de la mère et rabaissé celle du père, l'auteur fait faire marche arrière au héros, lui fait dire tout l'amour qu'il porte à ce père que le texte s'était évertué, quelques lignes plus tôt, à déprécier.

Dans le premier chapitre de *La Guerre sur les collines*, le narrateur exprime en ces termes les sentiments de Johnny à l'égard de son père, lorsqu'il le voit escalader la colline qui conduit à la villa où il s'est réfugié :

“Chacun de ses pas disait l'angoisse, l'abnégation, et, de ses lointaines hauteurs, son fils sentait que jamais il ne pourrait le dédommager, même d'un centième, même en sauvegardant sa propre vie. La seule manière de le dédommager, pensait-il maintenant, ce serait d'aimer son fils comme son père l'avait aimé lui : son père n'en retirerait aucun bénéfice, mais ils seraient quittes dans le grand livre de la vie.”

Le héros n'exprime pas personnellement son amour pour le père. Il cherche le moyen d'exprimer cet affect par des voies détournées, ici par le biais d'un amour qu'il portera lui-même, plus tard, à sa progéniture.

On assiste à peu près au même scénario dans *Primavera di bellezza* (*Le Printemps du guerrier*). A la gare de Moana, au moment où il laisse filer son père par le train de 16h45, Johnny est saisi d'une pensée négative à son endroit : “Et voilà, son père s'en retournait dans sa paisible maison, dans un train de tout repos, qui certainement ne déraillerait pas.” Et, immédiatement

après, il se reprend : “Il frémit, en se surprenant à penser à son père de cette façon-là”. Là encore, malgré la faiblesse qui se dégage de la figure paternelle, et malgré son mouvement d'humeur à son égard, Johnny se retient : s'il se surprend à manifester mentalement son mépris, nous le surprenons de notre côté à se sentir mal à l'aise devant cette pensée arrogante qu'il n'a pu endiguer.

Dans *Ettore va au travail*, le même phénomène est amplifié; il se manifeste cette fois-ci de manière éclatante. Au début de la nouvelle, Ettore et sa mère se disputent pour des raisons d'argent, et parce qu'Ettore refuse d'aller travailler comme les autres jeunes gens de son âge. Ettore n'admet pas de faire un travail quelconque ; il estime qu'après avoir commandé un groupe de partisans, sa place est ailleurs que dans les chantiers de travaux publics (nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de la personnalité du héros).

Voici le dialogue entre la mère et le fils à propos du père :

“ - Ton père est un pauvre idiot !

- Nom de Dieu, ne dis pas que mon père est un idiot !

- Moi, je peux dire tout ce que je veux de lui, tout ce qui me plaît, je suis la seule qui puisse le faire. Ton père est un idiot, il ne voit rien, et tu l'attrapes comme tu veux, c'est pour ça que tu ne lui en veux jamais. Mais moi, tu m'en veux tout le temps, parce que je ne suis pas idiote, moi, tu ne m'attrapes pas, parce que je sais ce que tu veux dire avant que tu parles ; on ne me la fait pas, à moi, et c'est pour ça que tu m'en veux tout le temps ! ”

Elle semblait ivre d'orgueil, elle dansait presque, les mains sur les hanches.

Ettore lui dit :

“ Toi, tu es maligne, c'est vrai, tu es plus intelligente que lui, tu n'en fais qu'un bouchée, de son intelligence ; mais moi, je le préfère, lui, lui que tu dis idiot. Je le préfère, je l'aime plus que toi, et si la question se posait de laisser mourir l'un de vous deux, c'est toi que je choisirais, sans hésiter un seconde. ”

Ettore et sa mère devinrent tout blancs et les bras leur en tombèrent.”

J'ai choisi ce passage parce qu'il me paraît révélateur à plus d'un titre de ce qui se trame en général dans le texte fénoglien. Il y est question d'une mère et d'un fils amoureusement liés l'un à l'autre. La scène entre la mère et le fils qui a précédé ce dialogue est une véritable scène de dépit amoureux. Par ailleurs, et on l'a vu précédemment, toute la nouvelle (ou tout le roman qui s'intitule *La Paie du samedi*) fait allusion à un père effacé, charitable certes (puisque dans le roman il assiste son fils quand celui-ci doit aller se présenter à la famille de sa fiancée), mais que le texte désigne comme un être incapable

de prendre des décisions énergiques, un homme las, modeste à l'extrême.

Le texte nous parle d'insignifiance, et pourtant, dès qu'il est question de mettre en cause cette figure anodine, le fils se rebiffe et va jusqu'à dire qu'il l'aime plus que sa mère. Notons, encore une fois, qu'il le dit à la mère, mais pas à l'intéressé.

On retrouve le même phénomène dans *Un Jour de feu*. Cet oncle, qui est si rudement mené à la baguette par sa femme, est l'objet de l'admiration du jeune narrateur pour ses exploits passés pendant la Grande Guerre.

Cet ensemble d'indices et de notations appellent au moins deux réflexions.

La première tient à l'ambivalence fantasmatique du texte fénoglien. Si le fantasme obsessionnel - avec sa charge de parricide accompli (je veux parler des mères veuves) prévaut, il est à n'en pas douter talonné par un autre fantasme, qui trouve précisément son expression dans la propension de l'auteur à présenter presque simultanément les trois données suivantes :

1) *Une imago de mère autoritaire* à laquelle le héros est souvent très attaché, dans une relation qui - et c'est notamment le cas pour Ettore de *La Paie du samedi* - frôle le désordre amoureux.

2) *Une imago de père extrêmement effacé*, avec des nuances de mépris à peine refoulé.

3) *Un affect d'amour pour le père, qui vient s'opposer automatiquement à ce mépris difficilement refoulé.*

Ces trois mouvements simultanés, qui s'insinuent dans le corps du texte, désignent une structure qui - si encore une fois elle ne prévaut pas (ce qui prédomine, c'est le fantasme obsessionnel) - ne peut pas ne pas avoir d'effet sur l'organisation de l'écriture de Fenoglio : cette structure est celle de l'hystérie d'angoisse ou, pour être plus précis, de la névrose phobique.

Notons que les deux structures, obsessionnelle et phobique, ne sont pas contradictoires. Laplanche et Pontalis observent que "des symptômes phobiques se rencontrent dans diverses affections névrotiques et psychotiques. On en observe dans la névrose obsessionnelle et dans la schizophrénie ; même dans la névrose d'angoisse, selon Freud, on peut rencontrer certains symptômes d'allure phobique." Toujours selon les mêmes auteurs " c'est la raison pour laquelle Freud, dans *Le Petit Hans*, considère qu'on ne saurait tenir la phobie pour "un processus pathologique indépendant "" (*Dictionnaire de la psychanalyse*, 8 éd., Paris, PUF, 1984, p.179).

Avant de passer à ma seconde réflexion, j'ouvre une parenthèse toujours



nécessaire dans ce type de communication : je voudrais préciser que ces remarques, s'appuyant sur la théorie et la clinique psychanalytiques, ne signifient en aucune manière qu'il s'agit de faire - par texte interposé - un diagnostic sur l'auteur. On notera d'ailleurs que je n'en ai pas encore parlé, de l'auteur. Je m'en tiens aux structures psychiques qui se glissent dans le texte et qui permettent d'éclairer, par effet de retour, l'organisation générale de l'oeuvre et certains détails récurrents.

La seconde réflexion tient précisément à l'organisation du texte fénozien, et à un point particulier qui m'a toujours intrigué, sans que je sache jusqu'ici donner une explication logique à ce phénomène. Je veux parler de la place du héros fénozien, et notamment du héros guerrier, dans le groupe. A ce sujet, les auteurs sont presque unanimes : ils perçoivent Johnny et Milton, mais aussi certains personnages des collines, comme des êtres solitaires et forts, décidément au-dessus de la mêlée ; Johnny est le fameux "soldat de Cromwell" perdu dans les collines piémontaises, et l'on a souvent parlé de son "snobisme".

Or le mot me paraît déplacé, et je voudrais le montrer à partir de quelques exemples.

Dans *Les Débuts du partisan Raoul (Les Vingt-trois Jours de la ville d'Albe)*, qui relate l'entrée en guerre d'un jeune partisan venu d'une toute petite ville (les héros fénoziens viennent en général de la ville), le moins que l'on puisse dire est que le jeune homme n'est pas à la noce en arrivant dans la formation. Il commence par croiser un partisan qui le rudoie et lui vole son revolver ; voulant rencontrer Marco, le chef de la brigade, il le surprend en train de faire l'amour à la "cantinière du régiment" ; et, lorsqu'il se présente dans le réfectoire, on a l'impression qu'il arrive dans une porcherie.

Il s'agit certes d'un accueil légèrement repoussant pour un jeune homme habitué aux manières de l'armée royale. Toutefois, l'impression de malaise dépasse le simple besoin de préserver une certaine identité intellectuelle :

" Raoul était monarchiste, nous apprend-on, mais à sa manière : il aimait la monarchie comme on aime une femme. Pour l'heure il haïssait Khi, mais ne se rapprochait pas de Sgancia, par jalousie. Et il se taisait parce qu'il avait peur : tous ceux qui se trouvaient dans cette grande pièce lui faisaient très peur, lui inspiraient une peur précise. "

Si la peur est précise, le texte reste quant à lui ambigu. On ne saura pas de quelle " peur précise " il s'agit. Raoul se sent intellectuellement et moralement attiré par les formations de partisans. Mais, en même temps, ces groupes provoquent sa répulsion.

Et, au-delà de la “ peur précise ”, cette répulsion peut se traduire par un malaise physique. Jole, la cantinière du régiment, étant sortie de table, Gilera lui dit :

“Tu en as mis du temps. Il faut croire que tu n'as pas seulement pissé. - Demande-le à Miguel, ce que j'ai fait. ”

Miguel étant revenu derrière elle, et il faisait, exprès, la tête de quelqu'un qui a vu des choses grandes et rares. Il dit :

“ Elle le fait si bien que ça ne perd rien de sa poésie. Si j'avais eu un appareil, je l'aurais prise en photo. ”

Ils rirent tous, même Sgancia et Kin dont les traits étaient altérés. Joie rit aussi et, riant toujours, elle sauta s'asseoir sur la table, et de là elle dit :

“ Allons les gars, racontons-nous des cochonneries. ”

Raoul porta sa main à la bouche et, se cognant dans deux ou trois bancs, il sortit la tête basse. ”

Plus loin encore, le texte nous indique que Raoul craint “ de devenir une bête ”. Mais le paroxysme de cette peur est atteint dans le cauchemar de Raoul, lors de sa première nuit dans le groupe. Le jeune homme rêve que les soldats fascistes ont cerné l'étable où les résistants dorment, et qu'ils vont les coller au mur.

“ Raoul voulut hurler, mais seul un sifflement parvint à passer entre ses dents. Puis il retrouva sa voix et poussa un hurlement : “ Non ! ” et en même temps il déplaçait le corpulent Miguel comme il l'eût fait d'une plume, et il filait au milieu de la cour, criant : “ Je ne veux pas, je ne veux pas ! ” Il lutta contre un soldat qui lui avait immédiatement barré la route et lui enfonçait la pointe de son fusil au creux de l'estomac, mais il hurlait toujours : “ Non ! Je ne refuse pas de mourir ! Mais je veux mourir à part, mourir seul ! Ça me dégoûte de partager le mur avec ceux-là ! Je ne les connais pas, je ne les... ”

Il faisait déjà clair, les deux boeufs étaient déjà réveillés et frais comme s'ils avaient déjà fait leur gymnastique matinale.”

Le texte passe donc, dans l'espace d'une seule nouvelle, d'une “ peur précise ” mais inconnue, au dégoût physique du groupe, puis au rêve de mourir seul.

On est loin, on le voit, du snobisme ou d'un simple goût de la solitude. Si ce goût existe, il s'enracine dans la phobie du groupe. J'ai bien entendu choisi *Les Débuts du partisan* comme modèle de cette phobie. Mais les exemples abondent dans les écrits fénogliens.

Quand Ettore, par exemple, se cache derrière un urinoir pour voir

passer ses futurs collègues de travail, voici ses pensées :

“ Non, ils ne m'entraîneront pas dans l'abîme avec eux. Je ne serai jamais des vôtres, quitte à faire n'importe quoi d'autre, jamais des vôtres. On est trop différents, les femmes qui m'aiment ne peuvent pas vous aimer, et vice-versa (...) Impossible que je sois des vôtres. ”

(...) Au milieu des exhalaisons que le soleil déjà haut faisait surgir de l'urinoir, Ettore pensait que ceux-là s'enfermaient entre quatre murs pendant les huit meilleures heures de la journée et que, pendant ces huit heures, des choses se passaient au-dehors : dans les cafés et sur les terrains de pelote, des rencontres mémorables avaient lieu ; des femmes, des trains, et des voitures partaient et arrivaient ; l'été, il y avait la rivière et l'hiver, les collines enneigées. Ceux-là étaient des types qui ne voyaient jamais rien et devaient tout se faire raconter, des types qui devaient demander la permission, même pour aller voir mourir leur père ou leur femme accoucher.

(...) Il fit une dernière fois non de la tête, il se mettrait en contact avec Bianco. ” (*Ettore va au travail*)

On remarquera au passage que la phobie du groupe est associée dans cet exemple comme dans le précédent, à une allusion à l'urine, et que la répulsion vis-à-vis du groupe s'accompagne d'une sensation de haut-le-cœur.

Dans *Une Affaire personnelle* (chap.IV), l'alter ego de Milton, Giorgio, est décrit ainsi :

“ Il était impopulaire justement pour son manque de camaraderie, la répugnance qu'il en avait. Il ne perdait pas une occasion de s'isoler, il en créait même continuellement, pour ne rien partager avec les autres, même pas sa chaleur corporelle. Dormir seul, manger seul, fumer en cachette quand tout le monde manquait de tabac, se mettre du talc... (...) Giorgio ne supportait que Milton, il ne cohabitait qu'avec Milton. ”

Si Giorgio ne peut cohabiter qu'avec Milton, il est clair, en toute réciprocité, que Milton ne cohabite qu'avec Giorgio ; j'aurai l'occasion plus loin de revenir sur ce couple Giorgio / Milton. En attendant, remarquons que cette phobie du groupe est partagée par Milton. On en jugera par cet exemple pris dans le chapitre VI de *Une Affaire personnelle* (on retrouve d'ailleurs une scène semblable dans *La Guerre sur les collines*) :

“ Cependant il tomba dehors sur un autre rassemblement. On faisait cercle autour de Cobra qui avait soigneusement remonté ses manches sur ses puissants biceps et qui, maintenant, se penchait au-dessus d'une cuvette imaginaire : “ Regardez ”, disait-il, “ regardez tous ce que je ferai s'ils tuent Giorgio. Mon ami, mon camarade, mon frère Giorgio. Regardez le premier que je vais attraper... Je veux me laver les mains dans son sang. Comme

ça.” Et il se penchait au-dessus de la cuvette imaginaire, y trempait les mains et les frottait avec un soin et une délicatesse épouvantables. “ Comme ça ; et pas seulement les mains. Je veux aussi me laver les bras dans son sang.” Et il répétait la même opération sur les avant-bras et les biceps. “ Comme ça. Regardez. S'ils tuent mon frère Giorgio.” Il parlait avec la même douceur, la même précision qu'il mettait pour se laver, mais, à la fin, il poussa un hurlement très fort : “ Je veux leur sang. Je veux entrer dans leur sang jusqu'aux aisselles ! ”

Milton s'éloigna et ne s'arrêta pas avant ma sortie du village.”

D'un côté, donc, la masse vulgaire qui se réjouit à l'avance du spectacle sanguinaire à venir, et de l'autre Milton, écoeuré par ce spectacle, qui continue sa quête solitaire : le dégoût du groupe semble là encore être le fil conducteur de la démarche du héros.

On pourrait, je le répète, multiplier les exemples de ce type. Si le héros fénoglien cultive une prédilection pour la solitude, s'il est si indéniablement porté vers les espaces inhabités, si - dans les textes de guerre - il en appelle à Cromwell et renvoie le lecteur à des exemples tirés de la poésie épique, c'est qu'à l'origine il est animé par une phobie du groupe. Une phobie dont j'ai montré plus haut qu'elle était elle-même la conséquence d'une structure psychique décelable dans le courant du texte.

Ces remarques sur la structure phobique, les indices qui permettent de la mettre en lumière, et sa résurgence sous la forme du héros solitaire, appellent à leur tour une nouvelle série d'observations.

\_ La première se rapporte au statut du héros fénoglien, et au ressort de fonctionnement de l'œuvre. Je voudrais montrer comment la structure obsessionnelle et la structure phobique se combinent pour mettre en oeuvre un schéma de mouvement général.

J'ai déjà eu l'occasion de remarquer que la structure obsessionnelle qui prédomine dans l'ensemble des écrits avait pour conséquence de placer le héros à portée de faux de la mort : Johnny (celui de *La Guerre sur les collines*) vit en groupe, il passe de la cellule familiale au groupe des *garibaldiens* (ce qui lui fait dire que “Really, I'm in the wrong sector of the right side”, p.69 de l'édition française), puis des *garibaldiens* aux *badogliens* (et là on apprend que “ Johnny n'était pas bien sûr un oiseau de la même race ”, p.148) sans que jamais il soit vraiment à son aise. Il en va de même pour le Johnny de *Primavera di bellezza*, qui passe de la famille à une école d'officiers, de l'école d'officiers à un groupe de partisans.

Je pourrais multiplier les exemples : le même scénario obsessionnel et donc compulsif se répète dans toute l'oeuvre. Le personnage vit dans un

groupe, il ne s'y trouve pas bien, mais retombe dans un autre groupe où il se sent à nouveau mal à l'aise. Et ce scénario comporte une chute elle aussi presque automatique : quand le personnage n'est pas assez libéré du groupe, quand un lien demeure avec son passé, quand son isolement n'est qu'apparent, la peine qui s'ensuit est la mort, qui le frappe la plupart du temps ou frappe un des siens. C'est le classique retour de manivelle de la culpabilité, porté ici à son paroxysme.

En voici un exemple tiré du premier chapitre de *Il paese (Un Fenoglio alla prima guerra mondiale)* : le meunier du Belbo meurt, “ il s'est fait prendre dans l'engrenage de la meule. ” Les gens du village discutent de l'accident et c'est ainsi qu'on apprend que :

“ [le père du meunier] le gardait auprès de lui et le faisait marcher à la baguette. Lui, c'est pour ça qu'il est parti. Il voulait sa part de liberté et de responsabilité et son père ne voulait pas la lui donner tant qu'il était en vie. Et lui, il ne voulait pas attendre son indépendance de la mort de son père, parce que s'il voulait son indépendance, il voulait aussi que son père vive cent ans. Et c'est pourquoi il fit des dettes et racheta notre moulin. ”

Dans ce cas précis, le personnage vit dans le groupe familial. Il ne peut plus le supporter, tout en gardant un lien suffisamment fort avec le père. Il choisit la solitude. Le retour en force d'une culpabilité mortelle, qui s'insinue dans le texte, fera le reste.

Mais revenons au scénario compulsif du héros qui passe de groupe en groupe. En lui-même, ce scénario n'aurait pas d'intérêt s'il n'était mis en mouvement par la structure phobique qui tire le personnage vers la solitude.

Et c'est là, à mon sens, que se situe la dynamique du texte fenoglioien.

*D'un côté, la structure obsessionnelle place le héros en danger de mort s'il s'écarte du domaine du groupe. De l'autre, la structure phobique l'attire constamment vers l'ailleurs, vers une solitude et une indépendance qu'il n'est pas en mesure de gérer.*

*La tension toujours perceptible dans tous les écrits de Fenoglio est la conséquence de ce système de forces diamétralement opposées.*

- Ma deuxième observation se rapporte à ce que J.D. Nasio (entre autres), dans *L'Hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse* (éditions Rivages, Paris-Marseille, 1990), appelle “le drame de l'épreuve de castration”, c'est-à-dire le complexe de castration. Ces deux structures

complémentaires - la structure obsessionnelle et la structure phobique - révèlent en effet que le texte bute continuellement sur le complexe de castration. Autrement dit, sur cette époque décisive où, par l'intermédiaire du refoulement originaire, l'enfant marque son entrée dans le symbolique, et donc dans le langage.

Entendons-nous bien encore une fois : il ne s'agit pas de dire ici que Fenoglio en était à ce point-là de son développement psychique. Chacun de nous traîne derrière lui ces séquelles de sa petite enfance. Et l'écrit, comme tous les moments de nos comportements, en charrie les symptômes.

L'une des conséquences de cet obstacle de la castration est la récurrence dans l'oeuvre du fantasme de vie intra-utérine. J'en vois de nombreux exemples, notamment dans le rêve déjà cité de Raoul, lors de sa première nuit passée chez les partisans, mais aussi dans tous ces *rittani*, ces sillons profonds, images du sexe féminin, où le guerrier vient chercher refuge dès que sa vie est mise en danger par les fascistes ou les Allemands (voir à ce propos *Débuts d'enfance, Italiques* n°7, p.49 à 68).

Un autre exemple significatif se trouve dans les dernières pages d'*Une Affaire personnelle*. Giorgio Barberi Squarotti, dans un ouvrage collectif récent (je veux parler de *Beppe Fenoglio oggi*, recueil des actes du colloque de San Salvatore Monferrato, publié chez Mursia, à Milan, en 1991) soutient, sans doute à juste titre, que Milton, dans sa fuite éperdue, réussit à échapper aux fascistes.

Mais voyons les dernières lignes du texte :

“ Il courait les yeux grands ouverts, mais il voyait très peu de la terre et rien du ciel. Il était parfaitement conscient de la solitude, du silence, de la paix, mais il courait encore, facilement, irrésistiblement. Un bois se présenta alors devant lui et il s'y dirigea tout droit. Il avait à peine pénétré sous les arbres qu'ils semblèrent se resserrer, former un mur et, à un mètre de ce mur, il s'écroula. ”

Pour qui s'intéresse si peu que ce soit à la psychanalyse, il est difficile de ne pas voir là une naissance à l'envers, le nouveau-né (dont la perception visuelle est limitée) passant par la forêt pubienne et venant se réinstaller, dans le silence et dans la paix, contre la paroi de l'utérus. Le texte bute sur le complexe de castration et renvoie le héros dans une position intra-utérine.

- Ma troisième et dernière observation - après celle qui concerne la juxtaposition des structures obsessionnelle et phobique et leur effet sur le texte, puis celle qui concerne le butoir du complexe de castration, découle

simplement des deux précédentes.

Le clivage des héros fénogliens, ces lignes de partage qui traversent les personnages et créent des figures gémellaires comme Sergio / Raoul (*Les Débuts du partisan Raoul*), Giorgio / Milton (*Frammenti di romanzo* puis *Une Affaire personnelle*), mais aussi - dans une moindre mesure - Johnny / Ettore (*La Guerre sur les collines*), ou des figures opposées mais complémentaires comme Pietro et Toni (*La Fête de la mi-août*) ou Carnera et Fritz (dans *Goliath*), ces lignes de partage, donc, et ces figures gémellaires, m'ont toujours fasciné.

Mais jusqu'à présent je ne savais pas donner d'interprétation à ce phénomène récurrent de l'écriture fénogliente.

Les textes de Freud parlent bien de division, mais il s'agit pour l'essentiel des deux topiques successives qui scindent le psychisme en conscient, pré-conscient, inconscient pour l'une, et en ça, moi et surmoi pour l'autre. Il y a bien également les couples d'opposés (pulsion de vie, pulsion de mort, principe de plaisir, principe de réalité par exemple), mais ces constructions théoriques se révèlent inopérantes pour tenter de donner une explication qui relève du texte fénoglient et renvoie au texte.

Le faisceau d'indices convergents recueillis pour mettre en lumière la structure phobique permet en partie de lever cette difficulté. Vis-à-vis du père ou de toute figure paternelle, les héros fénogliens sont, on l'a vu, soumis à un mouvement de balancier qui les conduit d'un côté au mépris féroce, de l'autre à un amour avoué mais jamais révélé à l'objet de cet amour. Nous sommes dans le domaine de l'ambivalence, que Laplanche et Pontalis défroissent tout simplement comme la "présence simultanée, dans la relation à un même objet, de tendances, d'attitudes et de sentiments opposés, par excellence, l'amour et la haine." Les deux auteurs ajoutent toutefois que "Freud, à la fin de son oeuvre, tend à donner à l'ambivalence une importance accrue dans la clinique et la théorie du conflit. Le conflit oedipien, dans ses racines pulsionnelles, est conçu comme conflit d'ambivalence, une de ses dimensions majeures étant l'opposition entre "...un amour bien fondé et une haine non moins justifiée, dirigés tous deux vers la même personne". (Dictionnaire de la psychanalyse, 8ème éd., 1984, p.19 et 21 ; la dernière partie du texte est une citation de Freud tirée de *Inhibition, Symptôme et Angoisse*).

Ces propos sont à rapprocher de ce que Fenoglio lui-même dit de sa famille, dans une page de son journal intitulée *Myself* (*Opere*, III, Turin, Einaudi, p.209) :

" Je les sens terriblement en moi les vieux Fenoglio, je penche de leur côté (qui sait si un futur Fenoglio me sentira en lui comme je les sens en

moi). Le jugement négatif de ma mère à leur égard a également contribué à former cette prédilection pour eux. Elle vient de l'autre rive du Tanaro, elle est extrêmement sensée et toujours insatisfaite. Ces deux sangs provoquent dans mes veines une bataille indicible.”

On reconnaît dans ce *texte* autobiographique, le schéma déjà évoqué : amour pour la mère, et amour pour le côté paternel consécutif, notamment, à un jugement maternel négatif. On peut imaginer sans trop de peine que ce sentiment négatif a d'abord été partagé par le tout jeune Beppe, puis - culpabilité oblige - qu'il a produit un effet inverse.

Et on retrouve l'éternel balancier fénoglien, qui produit l'ambivalence dont je viens de parler. La formation de symptôme de cette ambivalence, ce sont des héros comme Giorgio et Milton, un seul et même personnage en réalité, traduction, pour reprendre encore une fois les paroles de Laplanche et Pontalis de la “ présence simultanée, dans la relation à un même objet [Fulvia, en l'occurrence, dans *Une affaire personnelle*] d'attitudes et de sentiments opposés. ”

Cette traduction peut s'exprimer en termes d'opposition violente, et j'ai évoqué tout à l'heure Fritz et Camera, ou les deux frères ennemis de *La Fête de la mi-août*.

Pour terminer, je voudrais brièvement parler de *La favola del nonno* (*Opere*, III, p.457), la seule des deux fables que l'écrivain ait menée à terme.

Deux poules, deux soeurs, vivent sous le même toit. Tuja s'occupe de la maison, tandis que Chica ne fait rien et rêve.

Un jour, Tuja en a assez et chasse Chica. Celle-ci a beau implorer sa soeur, l'autre n'ouvre pas la porte de leur maison. Le loup approche, Chica prend peur et s'enfuit, et elle se réfugie dans la demeure de sa marraine. Entre-temps, le loup dévore sa soeur. Chica se retrouve seule en vie, et certaine de bénéficier tôt ou tard de l'héritage de sa marraine.

Dans cette courte fable, je vois pour ma part le schéma récurrent mentionné plus haut : Tuja exprime sa phobie du groupe familial en expulsant sa soeur. Et, comme de bien entendu, cette rupture du groupe conduit au châtement de celle qui en porte la responsabilité.

Les deux poules jumelles et différentes sont par ailleurs un nouvel avatar de l'ambivalence du personnage fénoglien.

Il s'agit d'une illustration parfaite du jeu de forces opposées qui s'affrontent dans l'œuvre.

**Alain SARRABAYROUSE**