

## LE MYTHE DE L'ENFANCE DANS *LE CONFESSIONI DI UN ITALIANO*

*"L'arte moderna è - in quanto vale - un ritorno all'infanzia.  
Suo motivo perenne è la scoperta delle cose,  
scoperta che può avvenire, nella sua forma più pura,  
soltanto nel ricordo dell'infanzia "*  
(Pavese, *Mestiere di vivere*, 12-II-42)

### **De Rousseau à *Il Varmo***

Au seuil de la révolution romantique, Jean-Jacques Rousseau et quelques autres comme Bernardin de Saint-Pierre ont bouleversé la sensibilité européenne et développé un sentiment nouveau et fort de l'enfance vite devenue un thème de prédilection des poètes lyriques, de Foscolo à Leopardi<sup>1</sup>. Dans les autobiographies et notamment dans celles qui ont pu servir de modèles à Nievo, que ce soient les *Confessions* de Rousseau, les *Confessions d'un enfant du siècle* de Musset, les *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand ou *Histoire de ma vie* de George Sand, les premières années occupent désormais une place fondamentale.

Toutefois dans l'Italie du milieu du siècle dernier les préoccupations politiques et sociales du Risorgimento ne favorisaient pas chez les romanciers le développement de ce thème comme pouvait le susciter

---

<sup>1</sup> Sur Rousseau et "the Romantic Child", voir Peter Coveney, *The Image of Childhood*, Londres, Cox and Wyman, 1967, p. 37-61.

en France le climat de la Restauration, surtout dans les familles bourgeoises sous Louis-Philippe. Les écrivains de langue italienne en quête d'identité dans une Italie encore inexistante<sup>2</sup> étaient davantage portés à se pencher sur leur passé national que sur leurs jeunes années. Nievo fut le seul homme d'action du Risorgimento à ne pas sous-estimer l'enfance au bénéfice de la jeunesse et le premier romancier de langue italienne à concilier vichiennement le politique et le mythique en mythisant l'enfance comme le feront communément les narrateurs de notre siècle. Non seulement les nécessités de l'engagement patriotique au côté de Garibaldi ne l'ont pas détourné d'une attention lyrique au jeune âge, mais les réflexions du narrateur des *Confessioni* sur les aléas de l'Histoire et des Révolutions l'ont conduit à donner la priorité aux préoccupations pédagogiques dans la lutte pour la formation de la nation italienne.

Le sentiment romantique de l'enfance se manifeste naturellement dans ses premières poésies. Nievo fut d'ailleurs le traducteur de Heinrich Heine et notamment d'une poésie où est esquissée une idylle enfantine sur laquelle plane l'ombre de la difficulté d'aimer, laquelle préfigure les turbulentes amours de Carlo et de la Pisana :

Lorsqu'enfants nous jouâmes à nous aimer  
 Nous ne pûmes nous faire trop de chagrin  
 /.../  
 Plus tard nos ébats et nos jeux  
 Donnaient cours à de doux baisers  
 Jusqu'au jour où redevenant par plaisir enfants  
 Nous jouâmes à cache-cache dans le bois  
 Toi te dissimulant si bien à moi et moi si bien à toi  
 Que plus jamais nous ne nous retrouverons dans ce monde<sup>3</sup>

N'est-ce pas en jouant à cache-cache tout au cours de l'existence avec son amoureux que la Pisana, réitérant le jeu enfantin, a gâché par ses éclipses les promesses des amours enfantines ? En traduisant le poète allemand, Nievo s'est déjà en partie découvert lui-même ; il a entrevu ce que Pavese définissait comme le mythe inspirateur d'une oeuvre :

"Di ogni scrittore si può dir mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda. Per es., in Dostojevskij, l'affollamento compiaciuto

<sup>2</sup> Nievo fut d'abord un sujet autrichien et mourra une semaine avant la proclamation du Royaume d'Italie.

<sup>3</sup> Heinrich Heine in Ippolito Nievo, *Quaderni di traduzioni*, Torino, Einaudi, 1964, p. 109.

in cui ci si avvilisce, in Stendhal l'isolamento del carcere, e così via. Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza" (*Mestiere di vivere*, 15-09-1943).

Le thème de l'idylle enfantine qui ne tient pas ses promesses est en effet un leit-motiv de l'oeuvre. *Angelo di bontà*, le premier roman, met déjà en scène les transports amoureux de deux amis d'enfance, Celio et Morosina, dans un village de la région de Trévise<sup>4</sup>. Le prototype de référence, c'est aussi Paul et Virginie, ces deux enfants qu'on a pris plaisir à élever dans le même berceau et le même bain, mais à l'exotisme de Bernardin de Saint-Pierre, Nievo, à l'exemple de George Sand attachée à son Berry, préfère l'enracinement dans son terroir frioulan.

*Il Varmo*, si l'on en croit le narrateur, serait l'histoire d'une "garzonetta" et d'un "fanciullo" rencontrés récemment par l'écrivain et un ami d'enfance un jour que les deux duos faisaient des ricochets sur l'eau du Varmo, un décor et une gestuelle à la symbolique cyclique (les rebondissements de la mémoire dans le courant de l'existence). Au bord de cette rivière Nievo enfant avait connu son premier amour avec une fillette de six ans plus jeune que lui, une Pisana di Prampero (le même décalage se retrouve entre Pierino et Tina dans la fiction), et le jeune homme est revenu sur les lieux de ses amoureux vagabondages, tandis que la fille aimée se destinait à une autre vie. Ces images du passé réveillées par un décor champêtre inchangé prirent aux yeux du souvenir une dimension fabuleuse soulignée par Branca dans sa préface :

alla suggestione dei luoghi si sovrapponeva irresistibile la ricerca, sia pure sorridente, di un tempo ormai perduto. Si andavano così maturando nella fantasia del poeta le due ispirazioni che aprono la via più ricca e più caratteristica del suo narrare : la modesta poesia campestre e alpigiana del "minor Friuli", e il vagheggiamento del mito della fanciullezza<sup>5</sup>

A vrai dire, cette interpénétration entre le sentiment de l'enfance et le sentiment de la nature caractérise la sensibilité romantique, comme on le vérifie déjà chez Rousseau, Shelley, Wordsworth et tant d'autres, si

<sup>4</sup> *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, Milano, 1856, notamment pp. 38-42.

<sup>5</sup> *Il Varmo*, Firenze, Le Monnier, 1945, préface de Branca, p. 13. Le sigle V renvoie à cette édition.

bien que le concept bakhtinien de chronotope est pertinent pour cerner le mythe du Frioul-enfance ; la fugacité du premier âge est compensée par la pérennité des paysages qui ne sont enchanteurs que dans la mesure où ils restituent l'enchantement de l'enfant qui découvrait le monde. Le temps béni des amourettes est opposé à "*questa vitaccia grulla e inconcludente*", citation de Giusti reprise à son compte par un jeune homme déjà désabusé (V, 200).

Selon un *topos* qui renvoie à Pétrarque, Pierino et Tina ont baptisé *il bel luogo* leur coin préféré au bord du Varmo, ce qui dénote de leur part, observe le narrateur "un sens poétique nié aux esprits vulgaires" (V,110) ; en ce lieu où les joncs sont contents de leur "humble sort", à "l'ombre fraternelle des saules", sous le "bleu béni" du ciel, ils filent des jours heureux comme des animaux en liberté, volatiles le matin lorsqu'ils chassent des nids d'oiseaux, aquatiques l'après-midi lorsqu'ils pataugent dans l'eau pour ne rentrer le soir à la maison qu'avec des vêtements déchirés ou trempés "*sentendo nel cuore verginello l'incanto di quel romitaggio*" (V,113). On retrouve l'ermitage cher à Rousseau et à Chateaubriand. Cette nature anthropomorphisée protège les enfants qui s'y réfugient : ils y trouvent "sérénité et tranquillité" ; l'illusion leur est donnée qu'il fait bon vivre en revenant à un état proche de la condition animale. Notons au passage que la *garzonetta* est plus audacieuse que le *fanciullo* dans l'escalade des arbres, ce qui sied à l'idéal d'une enfance sauvage qui connaîtra une belle postérité : qu'il nous suffise d'évoquer le côté amazone de Violante d'Ondariva dans *Il barone rampante*. La joie d'exister de Sgricciolo et de la Favitta (surnoms donnés par les paysans à Pierino et à sa petite amie) est si communicative que les animaux sauvages viennent se joindre à la fête ; les oiseaux des bois accourent comme dans la fable de Blanche-Neige : "*i fanciulletti poi hanno questo potere nelle loro feste, che quanto li circonda sembra prendervi parte*" (V,124). Vice-versa les animaux domestiques ne sont pas dérangés par les bambins, qualifiés un peu précieusement de *puttini*, venus patauger dans la mare de la ferme ; ce spectacle d'une "petite république des animaux", formule politique révélatrice d'une utopie sociétale donne à la Favitta l'impression de voir "l'Arche de Noë".

S'il est ainsi permis d'entrevoir un monde apparemment rédimé, ce n'est qu'un moment privilégié. Le mal est bien présent. Pierino est un orphelin recueilli par un meunier (préfiguration à la fois de Carlino orphelin exposé et de son petit rival le fils du meunier dans *Le*

*Confessioni*) ; brimé par sa marâtre, il se réfugie dans la nature consolatrice, au bord de la rivière, près du moulin - symboles cycliques qui associent le retour aux sources et le progrès - en reportant son affection sur une fillette assez frivole pour lui valoir bien des tourments. La jalousie vient se glisser dans son coeur et ne le fait pas moins souffrir que Carlino. Comme l'a observé Romagnoli, le pressentiment d'une maturité imparfaite plane comme une ombre<sup>6</sup>.

Si cette *novella paesana* annonce *Le Confessioni*, *Il Varmo* reste davantage dans le registre de l'idylle. Le problème du nécessaire contre-poids de l'éducation pour brider les excès des sens ne préoccupe guère le narrateur : les maîtres s'étonnent de voir l'écolier initialement "si incontrôlable et têtu" apprendre ses leçons à toute allure et faire de rapides progrès sans se douter que leur élève ne s'active que pour retrouver plus vite la fillette qui "caracolait à son flanc comme une pouliche qui vient de remporter le grand prix des courses" (V,105). Le temps journalier consacré à l'école ne dépasse pas trois heures ; ce garçonnet, malgré sa besace au cou, sait défendre sa liberté (en émule de l'Emile !). Fubini a bien remarqué que ces personnages d'enfants ont plus de vie autonome que ceux de Manzoni très dépendants des adultes<sup>7</sup>.

Le narrateur ne relève aucun trouble sexuel dans l'inclination du garçon, alors que l'autoanalyse de Carlino ne dissimule pas le rôle puissant de la sensualité. De plus, Sgricciolo parvient, semble-t-il, à dominer sa jalousie et à se lier d'amitié avec son rival Giorgetto. La psychanalyse nous a enseigné depuis lors la composante homosexuelle qui pouvait inciter un jeune garçon à cette conduite de renoncement. Pour clore l'idylle, le narrateur s'empresse de dire que la nouvelle est finie au moment où le trio se réconcilie, sans cacher sa préférence pour ce *lieto fine*, mais il se déclare contraint de céder à la mode des "lecteurs d'aujourd'hui" qui réclament des mariages et des morts (une pierre dans le jardin des *Promessi sposi* ?), c'est à dire à la mode des mémoires d'une vie, de l'histoire vraie, selon le modèle qui sera revendiqué au début des *Confessioni*. Il se croit donc obligé d'indiquer dans un épilogue ce que deviendront les jeunes héros dans la suite de leur existence : le meunier meurt, le moulin est vendu ; Sgricciolo qui s'apprêtait au mariage renonce au bonheur ; victime de la médisance (la

---

<sup>6</sup> Sergio Romagnoli, "Ippolito Nievo" in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, volume VIII, p. 112.

<sup>7</sup> Mario Fubini, *Un racconto del Nievo* in "La fiera letteraria" du 23 mai 1946.

rumeur d'un mariage par intérêt), il poussera Giorgetto dans les bras de la Favitta, cause de malheur car le couple ne s'entendra pas. Ce finale en catastrophe ne fait évidemment que renforcer le mythe d'un âge d'or éphémère.

On observera que dans *Le Confessioni* le scénario du mariage manqué est inversé : alors que dans *Il Varmo*, le jeune garçon porte la responsabilité de ne pas avoir su conquérir la belle, dans le roman conté à la première personne, la "faute" (ou le mérite du renoncement comme preuve d'amour désintéressé) est attribuée à la Pisana qui pousse Carlo dans les bras d'une autre femme. La leçon est en tout cas la même ; elle sera explicitement romancée dans *Le grand Meaulnes* et théorisée dans *L'Amour et l'Occident* : l'amour passion est trop dévastateur pour être vivable ; il doit rester de l'ordre de l'imaginaire ou être vécu par tiers interposé.

Dans *Il Varmo*, Nievo est encore très proche de Rousseau. Sans refaire l'histoire de la pénétration des idées du Genevois en Italie<sup>8</sup>, rappelons ce qui dans *L'Emile*, livre à succès immédiat et durable, a le plus frappé l'imaginaire des romanciers. *The romantic child* est le plus souvent orphelin comme l'Emile élevé par une nourrice saine et forte. Sa vraie mère est la nature et non une sainte famille que malgré lui Jean-Jacques a symboliquement profanée en abandonnant compulsivement, lui l'orphelin de mère, ses quatre enfants et en appelant Madame de Warens "maman" : l'auteur des *Confessions* ayant "coûté la vie à /sa/ mère" a cru trouver dans la Nature une bonne mère, voire un bon père créateur puisque "tout est bien sortant de l'Auteur des choses". D'où ce programme éducatif à la campagne où il est urgent de ne rien faire si ce n'est d' "amener votre élève sain et robuste à l'âge de douze ans" en laissant opérer la leçon de choses, et non une pédagogie livresque. Pierino ressemble beaucoup à l'Emile, alors que dans *Le Confessioni*, le narrateur semble prendre ses distances à l'égard des idées pédagogiques de Rousseau, tout en inventant un roman familial proche de celui des *Confessions*.

Dans *Confessioni di un italiano*, le mythe de l'enfance sera institué, avant les scènes champêtres des amours enfantines, par une fable autobiographique elle-même précédée par la fabuleuse évocation du théâtre originel.

---

<sup>8</sup> Silvia Rota Ghibaudi, *La fortuna di Rousseau in Italia (1750-1815)*, Torino, Giappichelli, 1961, 364 p.

### Le roman des origines à l'origine du roman

Marthe Robert nous a enseigné qu'à l'origine du roman bourgeois du dix-neuvième siècle, il y a fondamentalement un roman des origines et que la rêverie romanesque et l'inventivité des auteurs nourries par ce roman familial au sens freudien ont été induites par le modèle napoléonien. Si l'enfant se complaît naturellement à s'imaginer fils méconnu d'illustres parents pour se consoler d'avoir le sentiment "d'être mal né, mal loti, mal aimé"<sup>9</sup>, la bourgeoisie européenne a été "autorisée" (au sens où l'on se promet auteur) à se raconter des histoires et à s'inventer des destinées romanesques sur le modèle prototypique du *self made man*, ce Bonaparte parti de rien et qui s'est couronné lui-même Empereur. *Le Confessioni* confirment fortement ces hypothèses interprétatives. Carlino ne cesse de se confronter à celui qui fut l'idole de sa jeunesse, qu'il reniera comme un tyran sans scrupules et dont il conviendra qu'il a malgré tout favorisé l'émancipation des nationalités. En affirmant que tout compte fait il préfère être ce qu'il est, un honnête citoyen, plutôt que d'être Napoléon, il révèle dans la dénégation ce que son inconscient - et l'inconscient de la bourgeoisie européenne - a rêvé d'être.

Comme l'Emile, comme René, le héros de Chateaubriand, et comme déjà lo Sgricciolo, le narrateur des *Confessioni* se présente comme orphelin qui n'a pas d'autre mère que la Nature, l'humble Martino - autrement dit le bon peuple - tenant lieu de grand-père maternel. Comme l'Enfant divin de l'Antiquité décrit par Jung et Kérényi, comme Moïse, comme l'enfant romantique, il "bénéficie" de l'exposition, expédié par sa mère dans un panier, "*alla cura della Provvidenza*", "*come un figlio del Comune*". Ce sera le sort d'Anguilla dans *La luna e i falò*, Pavese ayant assurément à l'esprit le premier roman illustrant sa poétique du mythe de l'enfance.

Carlino est comme Cendrillon un sans-mère élevé aux bons soins de Martino qui peut dire de lui : "*sì che sei nato dalla cenere del focolare e la più parte del latte te l'ho data io*" (C, 248). Engendré par les cendres du bois des forêts (on verra plus loin le rôle matriciel de la cheminée) et nourri du lait paysan, il ignore tout du sang de ses

---

<sup>9</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 46. Sigle OR.

origines. C'est un enfant "naturel", frère des animaux domestiques et du petit peuple qui l'ont nourri : "*io sono fratello di latte di tutti gli uomini, di tutti i vitelli e di tutti i capretti che nacquero a quel torno nella giurisdizione di Fratta ; ed ebbi a balia oltre tutte le mamme, le capre e le giovenche, anche tutte le vecchie e i vecchi del circondario*"<sup>10</sup> (C, 56). Son premier bonheur d'enfant sera de jouer dans la nature, en se livrant à la chasse aux "demoiselles" (*sposi*, à savoir les libellules) et aux salamandres.

Ce roman familial de Carlino est mis en abyme. Pendant longtemps, le protagoniste a cru (et le narrateur a laissé croire au lecteur ce mythe d'origine) que sa mère était la honte de la famille puisqu'elle avait abandonné mari et enfant pour rejoindre à Parme un capitaine suisse et que son père, un gentilhomme de Torcello, en était peut-être mort de chagrin. L'hypothèse que sa disparition soit due à ses dettes vient freiner la tentation que pouvait avoir son fils de l'idéaliser. Malédiction de la génitrice et carence du modèle paternel caractérisent donc la condition du héros romantique, enfant trouvé livré à lui-même, adopté du bout des lèvres par le reste de la famille, marginalisé et symbole d'autoformation. Ce cycle s'achève à dix-sept ans lorsque le vieux Martino, sa seule source d'affection de type parental, meurt dans ses bras.

Nievo ne nous enferme pas dans ce qu'ont d'illusoire les mythes de l'enfance. Au oï dire qui a abusé Carlino se substitue l'épreuve de vérité de l'âge adulte : d'abord le père est ressuscité, ce qui veut dire que le héros, jadis abandonné a désormais un nom et a réintégré l'ordre de la loi et de la légitimité, opération amorcée par ses études à Padoue (ville natale de Nievo où son père était auditeur au tribunal) ; et dans un second temps la mère est réhabilitée grâce au *mea culpa* de son époux qui lègue à son fils la confession de la disparue. Tout un roman familial est ainsi dissipé ou plutôt réécrit par la réapparition d'un homme donné pour mort et par la voix d'outre-tombe d'une femme victime d'une énorme injustice. Par là l'écrivain donne à entendre que la maturité ne se gagne que par une lente conquête qui permet à la longue de connaître la vérité au sujet de nos parents. Il n'en reste pas moins que le roman familial primitif a fortement marqué le sujet : Carlino n'aurait pas autant adoré la Nature comme une mère, s'il ne lui avait

---

<sup>10</sup> Nievo, *Le Confessioni di un italiano*, Milano, Rizzoli, 1954, I, p. 56. Le sigle C renvoie à cette édition.



pas été interdit d'aimer celle qui avait renoncé à l'élever, interdiction intériorisée par l'enfant.

On assiste donc à un *ridimensionamento* symbolique de la constellation parentale lorsque Carlo est adulte. L'imago paternelle n'en est pas trop affectée car faute avouée est à moitié pardonnée : l'homme a eu le courage de faire son *mea culpa* alors que rien ne l'obligeait, sinon sa conscience, à remettre à son fils les lettres de la défunte. Par contre, ce dernier est bouleversé par l'image que sa mère donne enfin d'elle-même et il est saisi d'un puissant remords pour avoir cru aux calomnies de son entourage familial et n'aura cesse de se racheter de ce défaut d'amour filial : "*ad ottant'anni dura ancora il rammarico di non poter contemplare nel memore pensiero l'immagine della madre*" (C, 525). Rousseau avait durement ressenti cela. Cette "vérité" sur les parents peut être interprétée par le lecteur comme une seconde version d'un roman familial où le sujet culpabilisé se dit qu'on ne reconnaît ses dettes envers le géniteur que sur le tard et que l'on n'aime jamais assez celle qui nous a donné le jour. On pourrait y ajouter une lecture socio-historique de la réhabilitation de la mère patrie : Venise ou l'Italie n'est pas aussi marâtre envers ses fils qu'ils ont pu longtemps le croire, mais cette proposition ne peut être étayée que dans une démonstration plus vaste de la synchronisation du privé et du public dans tout le roman qu'il est impossible de discuter ici.

Notons que le narrateur a volontairement surpris le lecteur et avivé sa curiosité en reportant au chapitre second - "*dove si sa finalmente chi io mi sia*" - la fable biographique de sa naissance qui dessine un chronotope incertain et improbable, soumis par la suite à une révision déchirante quand le père réapparaîtra accoutré en Turc, dans un Orient censé symboliser la naissance du héros au pays du soleil levant colonisé par Venise du temps de sa splendeur passée. En effet à l'origine du roman, avant le roman familial, il y a le décor mythique constitué par le chronotope de l'enfance à Fratta. Peu importe où est né Carlino, quelque part en Turquie ; plus constituante du mythe d'origine est la cuisine de son ami Martino. L'invention de l'enfant trouvé traduit le besoin de dévaloriser le *genos* de la naissance au bénéfice de l'*ethnos* du milieu d'élevage comme on le vérifie aussi dans *La luna e i falò* auquel je me réfère car c'est le chef-d'oeuvre terminal d'une lignée inaugurée par *Le Confessioni*.

### L'enfance âge du mythe et de la poésie

Les critiques s'accordent à reconnaître que la réussite poétique est plus grande lors de l'évocation du chronotope de l'enfance à Fratta sans toujours en donner les raisons ni en mesurer les implications<sup>11</sup>.

Nievo est le premier narrateur italien à mettre en oeuvre une poétique des yeux de l'enfant dès qu'il met en place son décor initial qu'on peut qualifier d'ombilical puisqu'il procède selon un emboîtement de refuges matriciels : le château, la cuisine, la cheminée d'où émergent les personnages. Avec ses murailles de briques dissimulées sous le lierre, son nombre invraisemblable de cheminées, ses angles qui défient l'imagination et ce clocher si souvent frappé par la foudre que les paysans y voient l'habitat du diable, le château de Fratta du roman est le produit impondérablement combiné de perceptions (les ruines de Fratta, la représentation de ce château dans un tableau<sup>12</sup>, le château de Colloredo grand-maternel où il compose en partie le roman), de souvenirs (des étés d'enfance passés à Colloredo), de rêveries nourries de réminiscences de lectures (des romans gothiques aux *Mémoires d'outretombe* de Chateaubriand). Ce décor théâtral (par la répétition de scènes réglées comme un ballet) est l'expression emblématique de l'imaginaire de l'enfant qui aime à se faire peur, expression *fantastica* tempérée par l'humour du narrateur octogénaire qui, pince-sans-rire, prend à son compte l'exagération épique du garçonnet pour qui c'était le château "*meglio guernito della Cristianità*". L'exagération comme chez l'Arioste a pour fonction ambivalente de donner une dimension épique et humoristique à cette affabulation : quand le Comte parlait, même les mouches se taisaient !

On est frappé par la double dimension du regard : pour l'octogénaire qui a beaucoup vécu ce n'est qu'un *piccolo mondo*, mais dans l'atemporalité du mythe, au présent des vérités éternelles, la cuisine égale les plus grands monuments de la terre ! : "*la cucina di Fratta e il suo focolare sono i monumenti più solenni che abbiano mai gravato la superficie della terra*". L'espace de prédilection de l'enfant domestique prend dans l'imagination de Carlino une dimension

<sup>11</sup> Citons notamment Luigi Russo, *Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza, 1946 ; Vittore Branca dans son introduction au *Varmo*, Firenze, Le Monnier, 1967 ; F. Portinari, *Le parabole del reale*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>12</sup> Selon Emilia Mirmina - *Itinerario nieviano* in "Sot la nape", Udine, XIII, 1961, n°4, pp. 9-13 - Nievo aurait vu une peinture du *Castrum Fratta* au château de Valvasone

colossale effrayante ; la cuisine s'élançait vers le ciel comme une coupole et elle plonge comme un gouffre au cœur de la terre, microcosme ambivalent, espérance de salut, mais avant tout menace de perte. Avec les "occhioni diabolici" de ses casseroles et "un eterno gorgoglio di fagioli in mostruose pignatte", son "antro acherontico, una caverna ancora più tetra e spaventosa", sa cohorte de chats gris et noirs, elle a des allures de "laboratoire de sorcières" et d'enfer dantesque, mais après l'Angelus domini "cominciavano per quel piccolo mondo tenebroso le ore della luce"(C, 14) et il arrive qu'y pénètre "une lumière angélique" (C, 53). Cette sacralisation bipolaire de l'univers domestique est également connotée par la présence des chats somnolents à la féminité endormie : la carence affective due à la défunte mère engendre une fascination pour ce *genius loci*<sup>13</sup> : quand le Comte est présent pèse sur leur cœur une vraie pierre tombale<sup>14</sup>.

Dans une riche étude sur l'espace et la liberté dans *Le Confessioni*, Jean Lacroix<sup>15</sup> a raison d'opposer l'enfermement dans l'obscurité de cette cuisine et l'ouverture salutaire au monde, le supplice infligé au tournebrotte et la souveraineté de l'enfant dans la nature, même si le jardin et le vivier où il joua jusqu'à l'âge de huit ans "non era un paradiso terrestre"(C, 103). La première fois que Carlino put sortir carrément hors de l'enceinte du château, "il mondo gli parve bello fuori di misura" (C, 102). Le passage de l'intérieur du château à l'extérieur, dans le grand temple de la nature, est ressenti comme une libération de la sujétion féodale ("nella cucina viveva da suddito, lì fuori due passi mi sentiva padrone di respirare a mio grado" C, 102) et traduit une maturation psychologique de Carlino, mais ne doit pas conduire à sous-estimer la valeur mythopoeïtique de cet emboîtement de refuges - château, cuisine, cheminée. L'expansion à la surface de la terre - non seulement Carlo parcourra les différentes villes d'Italie et se retrouvera en France, à Londres et en Grèce, mais les personnages nous transporteront d'Orient aux Amériques - ne doit pas nous faire mésestimer la vertigineuse dimension verticale de la cuisine qui va du Ciel aux Enfers, puissant symbole de la profondeur de la prime

<sup>13</sup> Écoutons ce que chante Baudelaire dans les trois sonnets qu'il a consacrés aux chats : "c'est l'esprit familier du lieu ; il juge, il préside, il inspire" "Lorsque mes doigts caressent à loisir/ ta tête et ton dos élastique / Je vois ma femme en esprit" ; "les chats puissants et doux, orgueil de la maison" "ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres".

<sup>14</sup> "quando partiva dalla cucina, tutti, perfino i gatti, respiravano con ambidue i polmoni come si fosse lor tolta dal petto una pietra da mulino" (C,15).

<sup>15</sup> Jean Lacroix, "Espaces, jeunesse et liberté dans *Le confessioni* de Nievo", à paraître dans la "Revue des Langues néo-latines".

enfance, matrice de l'inconscient et vivier de l'imaginaire. Ces pérégrinations apparaîtront somme toute superficielles au terme d'une existence mouvementée marquée par les retours à Fratta.

Tous les récits qui mythisent l'enfance s'organisent autour de deux pôles, la régression et l'évasion : *il bambino* a besoin d'un refuge intérieur qui est ordinairement la maison<sup>16</sup> ; *il fanciullo* veut conquérir son autonomie en s'ouvrant au monde : "*io voleva vedere che cosa c'era più in là*". Plutôt que de valoriser le paradis des champs au détriment de l'enfer du foyer, état d'esprit momentané de l'enfant humilié qui s'émancipe, le *bildungsroman*, à savoir la vie même du protagoniste, instaure une dialectique entre le dedans et le dehors, la tradition et la liberté, les racines et l'universel. L'orphelin était moins que rien, mais en ce lieu dont on nous dit d'entrée qu'il n'est plus que ruines, le poète qui le remémore le restaure dans son caractère fabuleux, orcal : or tout enfant (du moins celui qu'a été le lecteur bourgeois de roman) a le sentiment, petit, de ne compter pour rien et rêve de puissance pour prendre sa revanche : dès que Carlino joue en plein air avec la Pisana en se prenant pour un héros de l'Arioste, il a le sentiment de devenir le maître du royaume. En grandissant, il réinvestit le château : lorsque Carlino en s'offrant d'être le messager des assiégés devient à l'âge de onze ans un petit héros (par trois fois, comme dans les contes de Propp, il risque une sortie périlleuse et revient au château, réussissant à transmettre le message d'alarme au vice-capitaine de Portogruaro et à récupérer Lucilio puis Clara), ses exploits lui valent d'être enfin admis à la table des grands. Il a reconquis le dedans par le dehors (y compris en démasquant les faux capucins). C'est la fin d'une *infanzia* humiliée : cette rêverie héroïque prise au sérieux sonne l'heure de la revanche de l'enfant trouvé.

Jean Lacroix à mon sens insiste trop sur le côté négatif du séjour dans la cuisine, même si, plus avant dans le récit, le narrateur semble lui donner raison. Encore étourdi par l'enivrante aventure de la République parténopéenne intensément vécue en pleine jeunesse, Carlo s'exclame en effet : "*non credo quasi possibile che chi ha sonnecchiato dieci anni della sua vita in una cucina, aspettandosi ogni tanto gridate e scappellotti e guardando grattare il formaggio, abbia poi*

---

<sup>16</sup> Cf. "La maison refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain" in "Circé", n°3, *Le Refuge II*, Paris, Minard, 1972, pp. 177-246. M.A. Cortini dans *L'autore, il narratore, l'eroe, Proposte per una rilettura delle "Confessioni"*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 98 réhabilite l'espace clos par rapport à l'élargissement spatial.

*vissuto un anno pieno di tante e così sublimi e svariate variazioni*" (C, 664). Ne nous laissons pas leurrer par l'enthousiasme d'un jeune homme de vingt-quatre ans qui croit encore en la Révolution et par l'art avec lequel le narrateur nous fait participer à ses états d'âme du moment. Il y a des temps pour l'action et des temps pour l'idylle contemplative (à l'origine avec l'enfant qui découvre, puis, après chaque aventure, lors des retours et remémorations).

Dans cette inoubliable cuisine où un petit mal loti et mal aimé sommeilla dix ans, il ne se passait apparemment rien ; c'était en effet un monde hors de l'Histoire événementielle, accordé à l'enfance, notre préhistoire. Proust baptisa cette phase de gestation "la pénombre que nous avons traversée"<sup>17</sup>. Pavese qui un siècle plus tard théoriserait cette poétique du mythe expliquera dans *La vigna* que l'homme qui revient sur les lieux de son enfance est enchanté d'un instant fait de rien qui s'est dilaté avec le temps. Et dans *La luna e i falò*, cet autre enfant trouvé qu'est le narrateur et protagoniste s'étonnera que la colline-enfance où gamin il traînait sa misère en allant ramasser une pomme tombée dans le fossé soit si importante et fondatrice pour lui.

Carlo mémorialiste n'ignore pas tout ce qu'il doit au lieu primordial : ce fut d'abord son refuge de prédilection : "*la cucina, essendo la dimora abituale del mio amico Martino e l'unico luogo nel quale potessi stare senza essere sgridato, (in merito forse del buio che mi sottraeva all'attenzione di tutti) fu il più consueto ricovero della mia infanzia : sicché come il cittadino ripensa con piacere ai passeggi pubblici dov'ebbe i suoi primi trastulli*"<sup>18</sup>, *io invece ho le mie prime memorie contornate dal fumo e dall'oscurità della cucina di Fratta. Là vidi e conobbi i primi uomini ; là raccolsi e rimuginai i primi affetti, le prime doglianze, i primi giudizi. Onde avvenne che se la mia vita corse come quella degli altri uomini in varii paesi, in varie stanze, in diverse dimore, i miei sogni mi condussero sempre a spaziare nelle cucine*" (C.55). On comprend mieux ainsi le récurrent besoin de revenir à Fratta qu'il faut interpréter comme l'accomplissement des rêves exprimant le *nostos* de l'espace matriciel

<sup>17</sup> Dans *Nievo pré-proustien* in *Les effets rétro-actifs du proustisme "Novecento"*, n°9, 1989, pp. 57-59, j'ai montré comment le proustisme des années trente a contribué à relancer Nievo par une lecture des *Confessioni* réfractée par *la Recherche*.

<sup>18</sup> Il faudra attendre l'autobiographie de Cicognani *L'età favolosa* (1941) pour avoir une illustration narrative des jardins publics comme édens des enfances urbaines.

qui lui a donné sa *forma mentis* affective (“*i primi affetti*”) et intellectuelle (“*i primi giudizi*”).

Leopardi avait expliqué dans son *Zibaldone*<sup>19</sup>, combien les impressions de l'enfance, qui dispose d'une "imagination vierge et fraîche"(Z,531), déterminaient notre sensibilité ultérieure et que "*il fanciullo dal primo individuo che vede, si forma l'idea di tutta la specie o genere, in ogni sorta di cose*"(Z,666). Il appelait "types" ces impressions premières qui allaient servir de modèles aux expériences ultérieures. Nievo ne pouvait avoir lu le *Zibaldone* non encore publié, mais sa culture (par exemple le sensualisme de Condillac) et sa sensibilité l'ont amené de manière moins théorique à la même conclusion : le narrateur affirme dès le début de sa biographie que sa vision du monde et la représentation poétique qu'il en donne, sont conditionnées par cette expérience primordiale. La cuisine est son idéal-type. Qu'il ait souffert là (“*le prime doglianze*”) ne fait qu'enrichir la valence symbolique des êtres et des choses qui en ce lieu primordial ont moulé sa sensibilité.

La cuisine n'a pas seulement une valeur noétique, mais mythopoïétique. Le premier chapitre fait valoir que l'inspiration poétique naît d'abord de la reviviscence de la prime enfance. Le narrateur revoit la vieille cuisinière, nouvelle Mnémosyne, en train de frapper de son pique-feu les tisons assoupis dans la cendre (le passé apparemment oublié) et de jeter une brassée de genévrier ; c'est le dé clic qui ranime les êtres disparus : le feu crépitait à nouveau et "*gli abitanti serali della cucina scoprivano alla luce le loro diverse figure*" (C, 14) : l'imparfait descriptif se mue en réitératif. La cuisine, chambre des supplices de l'enfant, et plus précisément la cheminée, est la matrice de l'imaginaire romanesque. De l'obscurité de l'antré *acherontico* - l'inconscient, l'oubli, le royaume des morts -, ranimés par l'étincelle de l'imagination surgissent les personnages primordiaux du roman depuis longtemps défunts lorsque l'octogénaire commence son récit. Martino n'a-t-il pas dit à Carlino qu'il est né des cendres du foyer ? D'où la conclusion du chapitre : ne vous étonnez donc pas, lecteur, si je retrouve mes personnages dans la cuisine ! Elle tient lieu de caverne platonicienne sur la paroi de laquelle le feu projette ses ombres qui *captivaient* Carlino (pas seulement prisonnier du tournebroche). Remarquons en effet que dans cette évocation initiale des premières

---

<sup>19</sup> Nous citons entre parenthèses la page de l'autographe après le sigle Z.

années l'enfant n'est encore que regard sur l'entourage de son microcosme : n'ayant même pas droit à la parole, Carlino observe et juge, dans la position privilégiée du petit de l'homme dont la néoténie enrichit l'imaginaire qui est à l'origine de la vocation poétique. *Puer symbolicus* !

Que le foyer soit le symbole de la genèse de l'oeuvre n'est pas étonnant puisqu'à l'époque, c'est près de la cheminée que l'on se réunissait pour écouter le conteur lors des veillées paysannes chères à George Sand, à Caterina Percoto et à Ippolito Nievo. Carlo Dossi, attentif lecteur des *Confessioni*<sup>20</sup>, a certainement été frappé par cette caverne matricielle lorsque au début de *L'altrieri*, paru un an après le roman de Nievo, il convoque ses souvenirs au coin d'une vaste cheminée, avec l'un de ces chats qui peuplaient déjà la cuisine de Fratta en train de sommeiller, le verbe *sonnecchiare* étant celui que Carlo Altoviti emploie pour désigner l'état d'enfance (la pénombre proustienne)<sup>21</sup>.

De cet espace de la mémoire (démultiplié par le nombre incroyable de cheminées qui métamorphosaient les toits en échiquier, métaphore de la complexité des destinées des nombreux personnages du roman) surgissent donc dans *Le Confessioni* autour du feu de cheminée les *fantasmi* qui hantent l'imaginaire du narrateur (pour employer l'expression de l'auteur de *Six personnages en quête d'auteur*) et nous avons droit à une galerie de portraits de figures mi-épiques, mi-satiriques :

- le Comte pro-prussien "*con stivali e speroni da disgradarne un corriere di Federico II*" est aussi effrayant que le père de Chateaubriand à Combourg<sup>22</sup> (Nievo s'est évidemment inspiré de ses

<sup>20</sup> La présence de réminiscences des *Confessioni* chez Carlo Dossi a été relevée par U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le confessioni e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Angeli, 1994, p. 168 et par Antonio Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 3-5.

<sup>21</sup> "I miei dolci ricordi ! Alloraché mi trovo rincantucciato sotto la cappa del camino, nell'oscurità della stanza - rotta solo da un pallido raggio di luna che disegna sull'ammattionato i circolari piombi della finestra - mentre la muscia soriana, con la zampa guantata, pisola un gomito, ed anche il fuoco, a roventi carboni, dal legger crepolio, sonnecchia", Carlo Dossi, *L'altrieri*, Torino, Einaudi, 1988, p. 231.

<sup>22</sup> Tout l'épisode est nourri de réminiscences des soirées de Combourg, si l'on en juge par quelques extraits des *Mémoires d'Outre-Tombe*, première partie, livre III :

- le château labyrinthique ("des passages et des escaliers secrets, des cachots et des donjons, un labyrinthe de galeries couvertes et découvertes, des souterrains murés"), qui effrayait l'enfant ("au bas de cet escalier, le valet de chambre de mon père et le domestique gisaient dans des caveaux voûtés, et la cuisinière tenait garnison dans la grosse tour de l'Ouest") et que la mémoire dilate (maîtres et domestiques "disparaissaient dans un manoir où l'on aurait

propres fantasmes datant de l'enfance aussi bien que de souvenirs de lectures, comme l'atteste en l'occurrence la scène du coucher). L'humour du narrateur adulte le métamorphose en Don Quichotte en suggérant que peut-être dans le fourreau ne se trouvait aucune lame d'acier... C'est donc un regard combiné d'enfant effrayé et d'adulte amusé qui anime la description, encore qu'il soit vraisemblable que Carlino pût être déjà à l'époque à la fois impressionné et amusé. Un gamin n'a pas son pareil pour déceler les tics et les travers des grandes personnes.

- le chancelier qui le suit comme son ombre, louche et apprêté, est franchement caricatural puisqu'il ne pèse guère plus de vingt livres (sept kilos) goître compris, mais il est vrai sans les os ! Il ferait rire s'il n'administrerait de manière aussi inique la justice. C'est donc par volonté satirique - une forme d'esprit mordant qui sied aux enfants sensibles à l'injustice - qu'on en fait littéralement un homme de peu de poids.

- en revanche Marchetto, *il conciaossi* chargé d'infliger le supplice de la corde aux malandrins est aimé du petit peuple dans la mesure où il s'efforce discrètement de soulager la corde. On conçoit que le petit tournebroche ait apprécié celui qui tentait humblement de soulager si peu que ce soit les peines administrées.

- le capitaine Sandracca est un fanfaron qui veut se donner un air farouche et passer pour un Schiavone, les Slaves de Dalmatie ayant la réputation d'être de valeureux guerriers. Quand il se vante d'avoir

à peine aperçus cent chevaliers, leurs dames, leurs écuyers, leurs varlets, les destriers et la meute du roi Dagobert"). Il y a aussi un chat noir qui accompagne un revenant.

- même rituel des repas et des couchers ("après les repas, on venait se placer .../ devant une énorme cheminée /.../Je m'asseyais auprès du feu /.../ mon père commençait alors une promenade qui ne cessait qu'à l'heure de son coucher" "dix heures sonnaient à l'horloge du château : mon père s'arrêtait : le même ressort qui avait soulevé le marteau de l'horloge, semblait avoir suspendu son pas" à rapprocher des pas synchronisés du Comte et du chancelier ainsi que de Germano qui remontait l'horloge.

- le maître des lieux de Combourg rappelle le Comte de Fratta : "le calme morne du château de Combourg était augmenté par l'humeur taciturne et insociable de mon père" ; "lorsqu'en se promenant il s'éloignait du foyer /de la cheminée/, la vaste salle était si peu éclairée par une seule bougie qu'on ne le voyait plus ; on l'entendait encore seulement marcher dans les ténèbres, comme un spectre" ; l'enfant et sa soeur étaient "saisis de terreur". Même soulagement à sa sortie : "il se retirait au fond de la tour, dont nous entendions les portes se refermer sur lui. Le talisman était brisé ; ma mère, ma soeur et moi, transformés en statues par la présence de mon père, nous recouvrons les fonctions de la vie" ; "le silence nous avait opprimés". dans *Le confessioni*, lorsque le Comte se retirait, la compagnie pouvait enfin respirer !

La soeur de Chateaubriand "pâle", "belle et sérieuse" comme la Clara de Nievo "se voulait ensevelir dans un cloître". Est-ce un hasard si elle s'appelle Lucile et l'amoureux de Clara Lucilio ? On pourrait y ajouter la découverte de la nature par l'enfant, même si le Frioul ne ressemble évidemment pas à la Bretagne.



participé à l'assaut de Belgrade, alors qu'en 1717 il n'était même pas né, le narrateur est indulgent à son égard ("*forse la memoria lo tradiva, e gli faceva creder sue le gesta di qualche spaccone udite raccontare dai novellatori di Piazza san Marco*") car sa mythomanie est celle de l'enfance qui confond volontiers le ouï dire et le vécu, de même que sa mégalomanie donquichottesque caricaturée par ses grands pas qui laissent loin derrière lui son escouade de soldats.

Bref, cette représentation, produit du souvenir que l'on garde de la première fois, instaure un mythe de l'enfance. Le propre de l'imagination enfantine est de grandir ou de gullivérifier les figures adultes, de les inscrire dans une légende, mais aussi d'exagérer les proportions, d'accentuer les traits et travers de chacun jusqu'à la caricature. L'entourage de l'enfant lui fait peur et le fait sourire, souvent en même temps, car le rire est une défense. On pourrait aisément faire de ces figures des personnages de bandes dessinées tels que les aiment les petits lecteurs.

Les critiques reconnaissent qu'ils sont les mieux stylisés du roman. Ces personnages surgis de l'ombre du passé enfantin ont en effet plus d'épaisseur humaine ou plus précisément plus de durée (au sens bergsonien) que ceux qui n'entreront en scène que plus tard, car les premiers seront au fil des chapitres enrichis par les réflexions ultérieures. Ainsi par exemple, pour nous en tenir à un personnage mineur, suivons-nous tout au long du récit, relatés avec un humour manzonien, les hauts et les bas de l'appétit du frère du Comte, "*il canonico più rotondo, liscio e mellifluo che fosse nella diocesi ; un vero uomo di pace che divideva saggiamente il suo tempo tra il breviario e la tavola*" suivant un itinéraire qui dessinera, selon l'idée que s'en faisait le narrateur enfant, une philosophie de l'existence.

En outre, ces figures hiératiques sont figées dans des rituels immuables, à commencer par la messe qui, comme dans *Il gattopardo*, symbolise l'Ancien Régime. A table, les places sont rigoureusement attribuées, même pour ceux qui ne viennent jamais, selon une stricte hiérarchie. L'enfant a besoin de repères fixes pour se situer dans le monde et l'efficacité symbolique du chronotope tient justement à l'adéquation entre un temps et un espace également immobiles, la prime enfance préhistoire de l'individu et le "piccolo mondo antico" du Frioul d'Ancien Régime, l'un et l'autre encore à l'abri du grand vent de la Révolution qui va bousculer ces acteurs de théâtre si bien ancrés dans

leur rôle respectif. Lors de la cérémonie du coucher calquée sur les soirées de Combourg, la bonne nuit du Comte qui prédit le temps du lendemain en tâtant l'humidité des murs prouve qu'à ses yeux n'existe encore que la Nature et ses variations météorologiques que le bon sens permet de prévoir, comme si le monde féodal et sa hiérarchie étaient éternels. Jusqu'au jour où Bonaparte (un mythe, osaient encore affirmer certains, persuadés que rien ne bougerait) vient bousculer l'ordre des choses et interrompre pour la première fois la promenade immuable de la Comtesse, parodie d'un petit fait vrai : on sait qu'il fallut l'annonce de la Révolution française pour que Kant consente exceptionnellement à modifier le cours des cent pas quotidiens qu'il faisait dans son jardin...

### **Les modèles du *puer ludens* : le chagrin d'enfant et la nature consolatrice**

Ce n'est pas un hasard si le thème du retour à l'enfance, au primitif, à la nature apparaît d'abord en Grande-Bretagne, dans le pays qui s'est le premier industrialisé. La bourgeoisie et les propriétaires terriens urbanisés, comme la famille d'Ippolito, ont été saisis par la nostalgie de leurs enfances à la campagne, au contact des animaux et des paysans. Chez les romantiques, le sentiment de l'enfance s'harmonise avec le sentiment de la nature pour donner le sentiment du bonheur d'exister exprimé par exemple dans *The Prelude*, poème autobiographique que Wordsworth composa entre 1795 et 1805 mais qui ne fut publié qu'en 1850 :

et le soleil n'éclairait point  
de vallon plus beau que le nôtre  
ni ne voyait d'enfants plus riches de bonheur  
et de joie<sup>23</sup>

Orphelin de mère à huit ans, délaissé par son père et élevé à la dure par des grands-parents peu conciliants - une condition proche de celle inventée par Nievo pour Carlino - , Wordsworth a cherché refuge dans la nature consolatrice ; le poète se revoit à cinq ans en train de jouer dans l'eau un jour d'été, sous un soleil radieux, comme s'il était un sauvage né dans les plaines des Indiens et échappé de la hutte maternelle. A dix ans, il posait des pièges à bécasses et pillait des nids

<sup>23</sup> William Wordsworth, *Le Prélude ou la croissance de l'esprit d'un poète*, Paris, Aubier, 1949, p. 125. Vers 479-483.

de pie, nouveau Robinson, être autonome et pratique. Ce n'est pas un bonheur sage et tranquille ; livré à lui-même, petit sauvage, l'enfant romantique doit se débrouiller seul, mais il connaît "des accès de joie incontrôlée" et des moments de "félicité vertigineuse", des tempêtes dans son coeur. La seule ombre véritable au tableau, c'est la crainte que cet âge ne dure guère : "je pense au temps où la douleur pourrait être ton hôte".

De même, modèle déclaré de Nievo, Byron (orphelin de père à trois ans) a évoqué dans *Childe Harold's pilgrimage* le bonheur d'une enfance sauvage et libre en se présentant comme un enfant de la mer rugissante qui posait avec confiance sa main sur la crinière des vagues :

Dès l'enfance  
j'ai folâtré parmi les brisants qui étaient pour moi  
un enchantement et si la mer qui fraîchissait  
les rendait terrifiants, cette crainte m'était agréable  
car j'étais pour ainsi dire ton enfant<sup>24</sup>

Si l'on compare cet l'enchantement à celui de Carlino découvrant pour la première fois la mer en une vision plus apaisée, on observe une même dédition à la Nature en laquelle le poète anglais reconnaît une mère et face à laquelle Carlino s'agenouille. Il ne déplairait pas à Byron tumultueusement passionné de se ressourcer à cette école virile : "ah les heureuses années ! Qui ne voudrait encore une fois être enfant ?" ; ce n'est pas un vieillard mais un jeune homme de vingt-quatre ans qui soupire ainsi, à peu près l'âge auquel Nievo composait *Le Confessioni*.

Dans *The Revolt of Islam* de Shelley, la célébration du bonheur du moi-enfant prend nettement la forme d'un retour à l'origine de l'orphelin symbolique dont la seule éducatrice est la Nature où mer et montagne connotent l'amour de la vie sauvage et de la liberté :

Le chagrin ne pouvait être mien depuis que loin des hommes  
j'avais élu demeure, enfant orphelin libre et heureux ;  
près du rivage, dans une gorge de la montagne  
et à proximité des vagues et à travers les forêts sauvages,  
je vagabondais, réconcilié avec l'orage et l'obscurité :  
car j'étais tranquille alors que la tempête secouait le ciel ;  
mais quand les cieus sereins souriaient dans toute leur beauté  
je pleurais de douces larmes, trop bruyantes pourtant

---

<sup>24</sup> Lord Byron, *Childe Harold 's Pilgrimage*, Cambridge University Press, 1937, p. 52, IV, vers CXXXIV. C'est moi qui traduis.

pour cette paix, et en extase, je levais mes mains jointes<sup>25</sup>

De même, face à la mer, Carlino s'est mis à genoux et a pleuré. Or c'est le jour où un chagrin plus fort que d'habitude a éloigné l'orphelin du château de Fratta en lui révélant des contrées inconnues, qu'au soleil couchant il a connu l'extase face à un spectacle inouï - il saura plus tard que c'était la mer, il ne pouvait encore lui donner un nom - : il n'éprouvera plus jamais "*quel senso di felicità e di religione che mi fece piegar le ginocchia dinanzi alla maestà dell'universo*" (C, 113). La religion de la nature est une révélation de l'enfance : Rousseau, Chateaubriand ont également connu de telles extases en leurs jeunes années ; Carlo Altoviti octogénaire nous assure que rien n'a ensuite égalé ce sentiment de félicité de l'enfant découvrant la mer, éprouvant sans doute alors à la fois la petitesse de l'homme face à l'infini et pourtant son immense potentiel de liberté.

Les équipées de Shelley et de Byron en Italie ont contribué à accentuer l'impact de la révolution romantique et de cette nouvelle sensibilité à l'enfance en suggérant à Nievo que la lutte pour l'émancipation des peuples, notamment en Grèce, trouvait sa vocation dans les coeurs d'enfant qui avaient découvert dans la nature le goût de la liberté.

Dans la douce France des romans champêtres de George Sand, comme *François le Champi* (encore un enfant trouvé), la nature est toujours inquiétante et magique (*La Mare au diable*) mais prend un air plus bucolique : du point de vue des paysages, dans l'intertextualité des *Confessioni*, le Berry est plus proche du Frioul que *The Lake District*. L'esprit vierge et sensible de Carlino est enchanté aussi bien par le paysage que par l'humble vie paysanne comme George Sand dans *Le meunier d'Angibault* (1845) : "*così tutte le cose m'erano tornate nuove e inusitate ; e non solamente i mulini e i mugnai, ma i pescatori colle loro reti, i contadini con l'aratro, i pastori con le capre e colle pecore, e tutto mi dava materia di stupore e di diletto*" (C, 110). Le bonheur d'enfance tient à cette faculté d'émerveillement que les progrès de la psychologie et le sensualisme de Condillac avaient mis en valeur.

Le sentiment de la nature est une conquête culturelle qui nous est signifiée par la difficulté éprouvée par Carlino à échapper aux contraintes du château, symbole de l'Ancien Régime et du monde féodal : "*perfino nel mondo dell'aria libera e delle piante, perfino nel*

---

<sup>25</sup> Shelley, *The Revolt of Islam*, I, vers 36.

*gran tempio della natura mi toccò entrarvi di sfuggita e per la parte di dietro*". Son horizon s'élargit progressivement au fur et à mesure qu'il grandit en passant du familier à l'inconnu : "*quella vastità di campagne dove scorazzava allora era ben diversa dalla struggibuco dell'orto e della peschiera che dai sei agli otto anni m'avevano dato tanto piacere*" (C, 108). Il aboutira ainsi, suivant la leçon de Leopardi, à la découverte de l'infini : "*la gran prateria con l'ignoto si dilungava di là*" (C, 111).

### ***Omericità della fanciullezza ou seconde enfance***

Leopardi a fait valoir qu'Homère a inventorié une fois pour tous les mythes du comportement humain et que les hommes des temps modernes éprouvent les mêmes passions que les héros antiques. A cette considération il a ajouté que depuis les Lumières l'enfance, avec sa capacité d'émerveillement, est à l'individu ce que l'Iliade et l'Odysée étaient à la mentalité primitive, cette "umanità fanciulla" que Vico avait défini comme l'âge du mythe : dans le monde moderne issu de la révolution romantique elle est devenue le modèle des vies dont on fait des livres<sup>26</sup>, qu'on appelle cela des mythes ou des romans. On peut dire des enfants qu'ils sont en ce sens "véritablement homériques"(Z,170). Toutefois, les romantiques se détournent de la mythologie gréco-latine en se proposant de mettre en valeur les mythes à l'origine des nations modernes. Ainsi Carlino et Pisana se métamorphosent-ils en héros chevaleresques du *Roland furieux* : "*Angelica seguita da Rinaldo, o Marfisa, l'invitta donzella, od anche Alcina che innamora e muta in ciondoli quanti paladini le capitano nell'isola. Per me io m'aveva scelto il personaggio di Rinaldo con bastevole rassegnazione ; e faceva le grandi battaglie contro filari di pioppi affigurati per draghi, o le fughe disperate da qualche mago traditore, trascinandomi dietro la mia bella come se l'avessi in groppa a un cavallo*" (C, 106). Dans cet *epos*, la haie devient une forêt, un talus une montagne. Grâce à son imagination fertile, Carlino peut déjà vivre par procuration et par anticipation "*l'arme, gli amori*", les deux grandes passions - la lutte pour le Risorgimento et le grand amour de sa vie - qui animeront l'adulte. On remarquera que la fillette est une amazone non moins combattive que le garçon (et même plus audacieuse) et que Carlino est déjà conscient de son propre caractère

---

<sup>26</sup> "Un roman est une vie prise en tant que livre" Novalis.

donquichottesque. Le grossissement épique des yeux de l'enfant est *ridimensionato* par l'humour du narrateur octogénaire : Carlino est si heureux de porter Pisana sur son dos qu'il aurait eu le souffle d'aller comme il l'imaginait alors "*se non al Cataio o a Samarcanda certo più in là di Fossalta*", ce qui mérite déjà estime et considération. Comme l'a souligné Marthe Robert, "la version chevaleresque ajoute au roman infantile le thème du héros libérateur, redresseur de torts et champion des faibles" (OR, 195). Dans le roman, c'est Spaccafumo qui est qualifié de Don Quichotte contrebandier, mais il devient justement le modèle de la révolte anarchisante de l'enfant trouvé<sup>27</sup>. On comprend que le jeune garibaldien ait inventé ce personnage de hors-la-loi au grand cœur car les Chemises rouges étaient en partie composés d'hommes de cette trempe.

L'inoubliable journée au cours de laquelle Carlino parvient jusqu'à la mer et rencontre Spaccafumo nous démontre combien la prise de possession de la nature est liée à la conquête de la liberté. Le garçonnet a parcouru un véritable itinéraire initiatique qu'il remémore le lendemain :

le memorie del giorno prima mi passarono innanzi chiare ordinate e vivaci come i capitoli d'un bel romanzo. I dispetti della Pisana, le smorfie dei bei cugini, il mio abbattimento, la fuga, il risvegliarsi in riva al canale, il guazzo periglioso di questo, la gran prateria, il giungere sull'altura, le meraviglie di quella scena stupenda di grandezza, di splendore e di mistero ; il cader delle tenebre, i miei timori, e il correre attraverso la campagna, e lo scalpitarmi a tergo del cavallo, e l'uomo dalla gran barba che m'avea tolto in groppa ; il galoppo sfrenato traverso l'oscurità e la nebbia, le sculacciate di Germano sul primo giungere a Fratta, quegli altri martirii della cucina, e quello spiedo e quella Contessa, e la mia fermezza di non voler disobbedire alla raccomandazione di chi m'avea reso un servizio ad onta del tremendo castigo minacciatomi ; la carezza della Clara e le parole del signor Lucilio, le mie smanie, le disperazioni poichè fui coricato, e l'apparimento in mezzo a questo della Pisana, della Pisana umile e superba, buona e crudele, sventata bizzarra e bellissima secondo il solito, non vi pare che ce ne fossero troppe per il cervello di un bambino ? (C, 130)

---

<sup>27</sup> On comparera ce scénario initiatique qu'on peut interpréter comme une quête fantasmagique du père avec la scène de *Great expectations* de Dickens lorsque Pip enfant rencontre dans les marais un forçat évadé dont il ne saura que plus tard qu'il est son père et bienfaiteur (de même que le père de Carlino se révélera riche bienfaiteur).

Tout y est, si l'on reprend les fonctions de Propp : éloignement du héros à la suite d'un malheur préliminaire ; transport en un autre lieu avec perte d'attention ; passage du gué et franchissement du marais primordial ; révélation de la beauté du monde : "*quella passeggiata mi votò per sempre a quella religione semplice e poetica della natura che mi ha poi consolato d'ogni tristizia umana colla dolce e immanchevole placidità delle sue gioie*" (C, 110) ; mort symbolique dans les ténèbres ; rencontre avec le cheval psychopompe et l'initiateur, "mage et contrebandier" qui va lui donner le goût sacré de la liberté et de l'amitié dans la résistance aux puissants ; punition du héros et sacrifice de sa personne à la parole donnée (il se sent comme le Christ entre les deux larrons), ce qui l'initie aux pratiques des carbonari et à la lutte de libération nationale ; la prime au dévouement, c'est l'amour et la découverte d'*eros* dans le sang et les larmes. Ainsi Carlino est-il triplement initié : à la nature et à la poésie ; à la société humaine, à ses conflits et à la politique ; à l'éros, à ses délices et à ses tourments. Une telle journée conditionne un destin.

Notons que le bouge où Carlino, puni pour n'avoir pas dénoncé Spaccafumo, est enfermé au terme de son escapade est, comme la cuisine, une chambre des supplices à valeur mythopoiétique : la mèche de cheveux reçue en don inspirera l'amour d'une vie. Le mythe et la poésie procèdent d'un chagrin d'enfant.

### **La force inextinguible des amours enfantines**

Terrain d'aventures du *puer ludens*, la nature est donc aussi le théâtre des premières amours. "*L'incanto delle nostre voci fresche ed argentine*" permet de passer des "*trastulli dell'innocenza*" aux "*colloqui d'amore*". L'idylle champêtre de Carlino et de la Pisana est dans toutes les mémoires. De nombreux écrivains reprendront ce thème en hommage à Nievo, de Calvino dans *Il barone rampante* à Stuparich dans *Un'estate a Isola* qui s'achève dans l'amertume de la jalousie "*Mirella mi tradiva*". Le vert paradis des amours enfantines ne va pas sans tourments car la fillette est diablement capricieuse. Quand elle lui cause du chagrin, le garçonnet orphelin se réfugie dans la nature-mère qui lui offre : "*un ricovero contro la cocciutaggine di quei primi crucci infantili. Mi riposava nel gran seno della natura ; e le sue bellezze mi svagavano dalla tetra compagnia della stizza*"(C, 108). Le

petit promeneur solitaire est consolé par la campagne frioulane : "*ad ogni passo erano nuovi prospetti e nuove meraviglie*" (C, 109).

Au demeurant, les souffrances sont l'aliment nécessaire de la passion. Non seulement il a subi dès le départ la rivalité de Donato, le fils du pharmacien, et de Sandro le fils du meunier, mais à quatorze ans, il doit supporter le spectacle d'une petite Pisana stupidement éprise de Lucilio, ce qui ne l'empêche pas de reconnaître que, de même que la libre concurrence développe le négoce, cette concurrence fortifie son amour.

Le privilège d'un cœur d'enfant, c'est l'intensité des émotions et la rapidité avec laquelle il passe des rires aux larmes. L'amour d'enfance est le plus violent, le plus fort - "*l'amore a dieci anni è tanto eccessivo come ogni altra voglia in quella età fiduciosa che non conobbe ancora dove stia di casa l'impossibile*" (C, 136) - et comme la suite le démontre le seul qui résiste aux aléas de l'existence puisque la mèche de cheveux offerte par la Pisana lors de leur première nuit érotique, et la mèche de cheveux qu'en retour Carlo arrachera au front de la défunte sont l'alpha et l'oméga d'une vie passionnée : "*Quella ciocca di capelli restò l'A del mio alfabeto, il primo mistero della mia Via Crucis, la prima reliquia della mia felicità*" (C, 129), à la fois clé de déchiffrement du livre de sa vie, mystère de sa Passion christique et néanmoins gage de bonheur !

Autre malentendu qu'il convient de dissiper : l'innocence enfantine n'est que l'ignorance du bien et du mal, et non pas l'absence du péché originel ; "*anche i ragazzi hanno la loro malizia*" : la fillette roule dans le foin avec les garçons du voisinage en se laissant chevaucher : "*sposandosi per burla e facendo le viste di dormire collo sposo, e parando via in quelle delicate circostanze tutti i testimoni importuni*". Le narrateur se demande qui lui avait appris cela ; elle n'a pas été corrompue par un initiateur : "*credo che la fosse nata colla scienza infusa sopra tali materie*" (C, 59). C'est dire qu'en ce domaine, il ne fait pas confiance en la nature humaine qui doit être bridée ; il convient d'éviter notamment une trop précoce promiscuité.

Contrairement à ce qu'on lui a souvent fait dire, Rousseau ne soutient pas précisément que l'enfant est naturellement bon ; il observe que dans l'état de nature, du fait de l'absence de relations morales et de devoirs afférents, l'enfant livré à lui-même ignore le bien et le mal et vit



dans une béate innocence, sans sentiment de culpabilité<sup>28</sup>. C'est le cas de la Pisana. Mal élevée par une gouvernante trop complaisante, la fillette sera victime de cette "*sensuale licenza che toglie ai fanciulli di essere innocenti prima ancora che possano diventar colpevoli*" (C, 60). Nievo ne s'écarte pas vraiment ici des préceptes de *L'Emile* où l'on expliquait que s'il fallait "laisser mûrir l'enfance dans les enfants" et leur offrir la liberté de trouver leur chemin en les guidant, cela n'excluait pas quelque frein : on devait notamment au seuil de l'adolescence veiller à ce que les passions n'étouffent pas la conscience, l'enfant n'ayant pas en vérité un sens inné du bien et du mal. Martino et lo Spaccafumo ont fourni à Carlino de précieux repères.

Ainsi donc les amours enfantines sont sensuelles : Pisana à moitié nue vient sucer le sang de la blessure du jeune prisonnier "avec une telle force qu'on n'aurait pas dit une fillette de huit ans" et il finit par joindre sa bouche à la sienne. Il n'y a de joie profonde que dans la douleur. Cette première nuit préfigure l'histoire tumultueuse d'un bonheur impossible et elle en constitue la quintessence. On ne peut parler d'idylle qu'au sens léopardien, en reliant le terme à idole, à l'image inoubliable qui va fonder une religion, l'indéfectible fidélité non pas seulement charnelle mais affective à celle que l'on a aimée enfant. Les mariages de l'une avec un vieux noble et de Carlo avec Aquilina sur l'injonction de Pisana, sacrements chrétiens ici très désacralisés, ne changeront rien à ce sentiment, le seul sacré. Quelle révolution par rapport à Renzo et Lucia ! Le pédagogue a beau dénoncer le danger persistant de ces jeux sensuels - "*fra un giovinetto di tredici anni e una fanciulla di undici, cotali intrighetti non sono più da prendersi a gabbo*" (C, 247) - "*i giochetti continuavano*" et Carlo choisira de vivre sa passion dangereusement. Il a beau regretter qu'un même mot désigne la convulsion bestiale et le ravissement angélique, ses rapports avec la Pisana ont dès l'origine été sexualisés, y compris dans leur forme quelque peu sado-masochiste. On est loin du *puer angelicus* asexué !

---

<sup>28</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'inégalité* in *Oeuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1971, tome II, p. 223.

### L'enfance, clé du destin

On est près de *L'Emile* dans ce chapitre second qui entend démontrer "*come le passioni degli uomini maturi si disegnano alla bella prima nei fanciulli*", même si le narrateur<sup>29</sup> paraît parfois prendre ses distances par rapport à son modèle. Il déplore que personne n'ait appris à la Pisana à se protéger de la tyrannie des sens : "*sovente i sensi vengono stuzzicati prima dei sentimenti, con sommo pericolo dell'euritmia morale per tutta la vita. Quanti uomini e donne di gran senno ereditarono la vergognosa necessità del libertinaggio dalle abitudini dell'infanzia*" (C, 60). Marqué par le sensualisme de Condillac, Rousseau a fait observer que les réactions affectives de plaisir et de douleur sont bien plus efficaces que les sermons pour former le moral de l'élève. Nievo a malgré tout retenu la leçon : les jeux avec la Pisana et le régime de douche écossaise qu'elle lui a fait subir ont moulé la sensibilité de Carlino.

Mais nous n'entendons pas dans les limites de cette étude traiter du problème de l'éducation dans *Le Confessioni* qui parcourt tout le livre. Nous nous contentons de rappeler que l'enfance est pour Nievo la clé de notre destin : "*nell'indole del fanciulletto sta rinchiuso il compendio il tema della vita intera.../volgetevi all'innocenza, abbiate cura dei fanciulli !*" (C, 527). La destinée de l'individu citoyen et donc la destinée de la nation dépendent au premier chef de l'éducation et dans un premier temps, avant l'expérience livresque, de l'expérience affective symbolisée ici par la Pisana. La foi illuministe dans un progrès fondé sur la raison qui constitue le second volet du programme n'exclut pas cette conviction que dans nos comportements ultérieurs, en l'occurrence dans l'amour déraisonnable pour la Pisana, quelque chose de fondamental échappe à la raison. C'est reconnaître qu'on n'en finit jamais avec son enfance et la suite du livre le montre bien.

### Le mythe de l'enfance la seconde fois : la poétique du retour

L'enfance n'est pas seulement dans les *Confessioni* le début fondamental d'une existence ; elle est fréquemment repensée, pas forcément avec nostalgie, parfois comme source d'énergie et de

---

<sup>29</sup> Plus loin, Carlo Altoviti évoque ses lectures du *Contrat social* et de la *Profession de foi du vicaire savoyard* tandis que la Pisana se réfère indirectement au *Contrat social* et aux *Confessions*. Nievo lui-même aimait parler de Rousseau dans ses lettres à Matilde Ferrari.

reviviscence. Le long du lac de Garde au décor sauvage, alors qu'Aglaura nourrit de sombres desseins, Carlo saisi par la beauté alpestre ne peut s'empêcher de revoir le décor mythique qui est son modèle de référence : "*io pensava intanto ai tranquilli orizzonti, alle verdi praterie, alle tremolanti marine di Fratta ; rivedeva col pensiero il bastione di Attila, e il suo vasto e meraviglioso panorama che primo m'avea incurvato la fronte dinanzi la deità ordinatrice dell'universo*" (C, 577). Les deux paysages sont différents, mais l'émotion éprouvée par l'homme renvoie à l'émotion première de l'enfant. Notons que ce ravissement l'empêche de se rendre compte que sa compagne va se jeter dans le ravin. Le souvenir de l'extase occulte le désespoir de l'autre et l'obsession de la mort.

Trois retours au pays natal scandent le récit ( trois est le chiffre de la permutation circulaire) et permettent au narrateur de mesurer tout ce qui l'attache à ce chronotope primordial. Il est révélateur de les mettre en relation avec les événements historiques qui les conditionnent : si le grand vent de l'Histoire contraint le protagoniste à tourner la page, le narrateur revient sans cesse en arrière pour lancer un défi au temps.

A dix-huit ans, alors que l'écho de la décapitation de Louis XVI parvient jusqu'au Frioul<sup>30</sup>, l'étudiant padouan revient à Fratta à pied (comme Rousseau aimait le faire) pour y retrouver la Pisana. Pendant les deux mois de son séjour, alors qu'il revoit avec un certain détachement ce *piccolo mondo antico* qui lui fait l'effet "d'una commedia goduta", il est repris dans la tourmente de son amour : la jalousie le ronge d'autant plus que, désormais jeune fille, Pisana est plus belle que jamais. Il se rend compte du caractère irrémédiable de sa passion, conscient qu'il l'aimera toujours sans être vraiment aimé de retour par l'inconstante. Et il s'exclame :

Memoria, memoria, che sei tu mai ! Tormento, ristoro e tirannia nostra, tu divori i nostri giorni ora per ora, minuto per minuto e ce li rendi poi rinchiusi in un punto, come un simbolo dell'eternità (C,315)

où l'on voit que le mot "memoria" se substitue à "Pisana" pour donner à son expérience une valeur universelle : la Pisana est la mémoire, sa mémoire de l'enfance qu'elle condense en un point qui focalise toute une expérience et lui confère une valeur transcendante au point de

---

<sup>30</sup> voir les actes du congrès *Influenze ed echi della rivoluzione francese a Trieste e nel Friuli*, Trieste, Ed. Italo Svevo 1991, 119 p.

donner le sentiment de l'éternité. L'attachement indéfectible à ce chronotope est symbolisé par cet amour d'enfance, unique et irremplaçable. Comme l'observa Pavese dans son essai sur "le mythe" :

Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accadero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico<sup>31</sup>

Et il ajoutera avec clairvoyance dans *Il mestiere di vivere* le 24 février 1940 :

l'unità di un'opera consisterà dunque nell'appartenenza di tutti i suoi momenti a uno stesso periodo assoluto o metafisico

Ce qui fait justement l'unité des *Confessioni*, c'est Fratta et la Pisana, mémoire restauratrice et tyrannique qui focalise toute une vie "en un point, comme un symbole de l'éternité".

Faute d'avoir la compagnie de la Pisana qui fait la coquette à Portogruaro, l'étudiant éprouve le besoin de revoir en solitaire mélancolique le théâtre des ses premiers ébats : "*rifaceva passo passo le corse di una volta ; andava fino al bastione di Attila a contemplarvi il tramonto ; là mi saziava di quel sentimento dell'infinito con cui la natura accarezza nei luoghi aperti e solinghi ; riandava le memorie della mia infanzia*" (C, 323). Dans le *Zibaldone*, Leopardi observait que la contemplation de la nature suscite chez l'enfant un plaisir ou un ravissement toujours vague et indéfini et il en résulte que "*la massima parte delle immagini e delle sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza*"<sup>32</sup>. Le fameux point focal peut irradier pour nous donner ce sentiment apaisant de l'infini.

L'année suivante, c'est le retour en barque de Venise au Frioul par les canaux qui donne à Carlino bientôt promu chancelier le sentiment de remonter le cours du temps et de renouer avec le passé :

Mi pareva che la barca nella quale era mi rimenesse verso il passato e che ogni colpo di remo distruggesse un giorno della mia vita, e per meglio dire, mi riconquistasse uno dei giorni trascorsi (C, 369)

---

<sup>31</sup> Cesare Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 299.

<sup>32</sup> *Zibaldone* I, p. 299 (16 janvier 1821)

Si l'historien retrace le cours des choses, le romancier remonte ici le cours du temps. Le narrateur aura beau qualifier d'"âge d'or" dans la présentation du chapitre X son statut de chancelier, il faut croire que ni les études ni la Révolution française ne le passionnaient outre mesure si la barque-berceau et la rythmique des rames suffisaient à abolir ces journées au bénéfice du mythe de l'enfance. La beauté du paysage frioulan avec ses lacs et ses étangs scintillant sous le ciel d'été métamorphose la nature "*in un effimero paradiso*", ce qui une fois de plus "*mette nell'anima una sete inesauroibile di passione, e un sentimento dell'infinito*". Si ce sentiment de l'infini correspond à un temps de repos contemplatif - "*così io cedeva allora a questa corrente di sogni e di pensieri che mi respingeva carezzevolmente alle beate memorie dell'infanzia*" -, on notera aussi la valeur de ressourcement de ce retour au pays : le souvenir des jeux et des amours enfantines redonne envie de vivre passionnément, d'aimer (C, 369).

Si la vie nous appelle et si le protagoniste ne revient au pays que pour mieux repartir, le narrateur octogénaire sait que les années futures n'annoncent rien de bon : "*sopraggiungono gli anni sempre più torvi ed accigliati*". D'où à mi-parcours, au début du chapitre douze, alors que Carlo n'a que vingt-trois ans, l'adieu lyrique à la jeunesse qui fait écho à l'*addio monti* de Manzoni : "*addio, fresca e spensierata giovinezza, eterna beatitudine dei vecchi numi d'Olimpo, e dono celeste ma caduco ai mortali ! addio rugiadosa aurora...*". Prendre congé de ses jeunes années, c'est aussi prendre congé de la nature enchanteresse - "*addio atrii lucenti, giardini incantati, preludi armoniosi della vita !*", comme si le regard blasé de l'adulte ne permettra plus les ravissements primordiaux. Et c'est surtout l'adieu "*al primo nido dell'infanzia*" qui apparaît après coup, aux yeux du souvenir, comme un âge heureux. Le narrateur en saisit intuitivement les raisons du cœur, et les rassemble en un sentiment de l'enfance qui prend une valeur plus générale car il en gomme les particularités ou leur donne une valeur emblématique.

D'abord, c'est un microcosme où l'on se contente de peu : "*l'universo finiva al muricciuolo del cortile ; là dentro se non era la pienezza di ogni beatitudine, almeno i desideri si moderavano, e l'ingiustizia prendeva un contegno così fanciullesco, che il giorno dopo se ne rideva come d'una burla*", chagrin d'enfant vite surmonté. Pourtant, paradoxe déjà relevé dans la description initiale de la cuisine, ce microcosme est grand, à la mesure de la richesse de sa vie intérieure et de son attention aux petits faits et gestes : "*case vaste ed operose,*

*grandi a noi fanciulli, come il mondo agli uomini". L'univers domestique suffisait alors à enchanter l'orphelin en quête d'affection parentale (nous le sommes tous dans notre roman familial) par ses sujets de crainte et d'admiration : "si avea paura dei gatti che ruzzavano sotto la credenza, si accarezzava vicino al fuoco il vecchio cane da caccia, e si ammirava il cocchiere quando stregghiava i cavalli senza timore dei calci". Monde protégé par le rêve, "dove l'angelo custode vegliava i nostri sonni consolandoli di mille visioni incantevoli !" (C, 470).*

Les yeux de l'enfant avaient cette vertu de métamorphoser tout son entourage contemplé avec stupeur en personnages poétiques : *"i vecchi servitori, il prete grave e sereno, i parenti arcigni e misteriosi, le fantesche volubili e ciarliere, i rissosi compagni, le fanciullette vivaci, petulanti, e lusinghiere ci passavano dinanzi come le apparizioni d'una lanterna magica"*, cet instrument qui émerveillait les écoliers de l'époque. Si les lecteurs italiens pouvaient retrouver dans ces portraits un écho de leur éveil au monde, il reste qu'ils sont historiquement datés ; le *nostos* de l'enfance va de pair avec la fin de l'hégémonie de l'aristocratie d'Ancien Régime.

Le jeune homme qui vient de vivre la chute de la République de Venise n'a certes pas oublié le supplice du tournebroche, mais le bonheur d'enfance est un état d'esprit, une condition qui s'accommode des souffrances et en fait de l'or : *"perdono anche allo spiedo, e torrei volentieri di girarlo ancora per riavere l'innocente felicità d'una di quelle sere beate, fra le ginocchia di Martino, o accanto alla culla della Pisana"* (C, 470). Qui ne voudrait pouvoir recommencer ! Et l'auteur a beau s'inventer orphelin parfois humilié et exploité (comme tous les enfants du monde ont parfois le sentiment de l'être), rétroactivement il s'attendrit sur des images de régression (les genoux et le berceau). L'observation de Pavese dans son journal - *"Non è bello esser bambini : è bello da anziani pensare a quando eravamo bambini"* (en date du 06-09-45) - vaut absolument pour Nievo : Carlo sur ces vieux jours, en revisitant la cuisine de Fratta dira son vif plaisir de revoir le tournebroche (C, 739).

Il est remarquable que la déploration du paradis perdu soit confiée à Bruto Provedoni revenu depuis peu à Fratta avec une jambe en moins

comme Barry Lindon<sup>33</sup> : sa longue lettre permet d'exprimer à la première personne, avec efficacité, le désenchantement de ceux qui ont participé à la lutte de libération nationale et la nostalgie du temps passé sans l'attribuer à Carlo. L'ancien combattant regrette vivement que la Révolution ait déchiré le tissu social et détruit un *ethnos* sans instaurer un ordre nouveau et juste : "*dove sono andate le sagre, le riunioni, le feste che allegravano di tanto in tanto la nostra giovinezza ?...*". Le château de Fratta offre un aspect désolé : "*tutto è solitudine, silenzio, rovina. Il ponte levatoio è caduto fradicio*" . "*Io sono partito da un paese e torno in un cimitero*"(C, 684). La missive va droit au coeur de Carlino, mais celui-ci poursuit le combat et refuse de désespérer ; sachant que Bruto a le soutien moral de sa soeur et grâce à la Pisana qui tout en cherchant "*la fiera agitazione della tragedia*" "*comprende la rosea innocenza e la pace pastorale dell'idillio*" (tout le romantisme est dans cette oxymoronique mentalité), le couple parvient à chasser ces images de désolation en imaginant que Bruto et l'Aquilina peuvent se réfugier dans la nature : "*le nostre fantasie rivedevano i tranquilli orizzonti delle praterie tra Cordovado e Fratta, le belle acque correnti in mezzo a campagne smaltate di fiori, i cespugli odorosi di madresilva e di ginepro, i bei contorni della fontana di Venchieredo*" (C, 688). De même que Carlino brimé au château, franchissait le pont-levis pour se réfugier dans la nature, le soldat refoule les images de désolation - le lieu primordial qui subit les ravages de l'Histoire - en cultivant les souvenirs idylliques d'une nature qui garantit l'assise de ce que nous fûmes.

Le second grand retour au pays à l'âge viril est conçu comme une thérapie après une crise de confiance du héros. Lorsqu'à Venise la Pisana, voyant Carlo un peu déprimé, lui suggère de reprendre des forces à la campagne et s'offre de l'accompagner à Fratta, le retour est imaginé avant d'être accompli et l'homme qui a dépassé la trentaine jouit déjà à cette seule idée : "*rivedere con la Pisana i luoghi della nostra prima felicità sarebbe stato per me un vero paradiso*" (C, 730). Les retrouvailles effectives avec le Frioul et "*i carissimi luoghi dove s'era trastullata la mia infanzia*" sont à la hauteur des espérances. On conçoit que le voyage soit joyeux au côté de la femme aimée, radieuse en ses vingt-huit printemps, même si leur "*allegria*" se voile de tristesse lorsqu'ils apprennent la mort de bien des gens qu'ils connaissaient.

---

<sup>33</sup> Le roman de Thackeray, autobiographie d'un aventurier qui participe aux guerres européennes du "siècle passé" (le dix-huitième) *The Luck of Barry Lindon. A Romance of the Last Century* a été publié en 1844.

Comme l'expliquera Nietzsche, l'éternel retour n'est pas retour à l'identique, mais seulement le retour de la possibilité de ce qui fut.

La joie de l'homme ne s'explique pas seulement par cette complicité renouée avec celle qui peu de temps après va le pousser dans les bras de l'Aquilina, mais par un retour à soi plus exclusif. Carlo retrouve en cours de route l'enjouement du "*garzoncello scherzoso*" en se dépouillant du sérieux de ses personnages (*maschere*) sociaux : "*io veterano della guerra partenopea ed ex-Intendente di Bologna, mano a mano che mi avvicinava al Friuli, mi rifaceva ragazzo. Credo che sbarcato a Portogruaro ebbi volontà di far le capriuole, come ne avea fatto sovente nel giardino de' Frumier, quando avea ancora i denti di latte*" (C, 734). Pour jouir égotiquement de son passé retrouvé en ressuscitant les morts, il éprouve le besoin de fausser discrètement compagnie à la Pisana pour pénétrer sur la pointe des pieds dans les vieilles pièces du château où, guidé par l'instinct ou si l'on préfère l'habitude renouée, il ne rencontre que des hirondelles édifiant leur nid (le renouveau des générations<sup>34</sup>) et un hibou moqueur (gardien des morts et marque du Temps), mais hallucine ces fantômes errants<sup>35</sup> en quête d'auteur qui sont devenus les personnages les plus consistants du roman : "*mi ricordo ancora che s'imbruniva la notte e che ad ogni porta ad ogni svoltata di corridoio credeva di vedermi dinanzi la negra apparizione del signor Conte e del Cancelliere o la faccia aperta e rubiconda di Martino*" (C, 736). Les années ont passé mais le vivier de l'imaginaire est toujours là. Carlo est redevenu l'enfant d'autrefois puisqu'il s'attendait à chaque instant à ce qu'on lui demande de réciter le *Confiteor*, tant il est vrai que le souvenir d'un pensum pénible ne suscite plus qu'un sourire d'attendrissement. Ses jambes le portent spontanément dans la chambre primordiale où la Pisana rendit visite au prisonnier et lui manifesta pour la première fois à sa manière son amour : "*alla pace era succeduta l'innocenza*". Il a délaissé la compagnie de la femme pour jouir en solitaire du souvenir de la fillette, montrant par là que l'émotion éprouvée en ce lieu sacré qui a décidé d'une vie et de sa dévotion immanquablement fidèle ne se partage pas, même avec celle qui en fut la source. "*Oh quella ciocca di capelli, io*

<sup>34</sup> La preuve en est qu'une hirondelle vient de faire son nid, remarque le visiteur, précisément sous la poutre où Martino avait coutume, le Dimanche des Rameaux, de suspendre un rameau d'olivier. Dans *Les mémoires* de Chateaubriand, outre l'épisode où le chant de l'hirondelle lui rappelle Combourg, le voyageur en Franconie dialogue avec une hirondelle dont la trisaïeule "logeait à Combourg, sous les chevrons de la couverture de ta tourelle" (4ème partie, livre V).

<sup>35</sup> "*la mente allucinata da strani fantasmi*" (C, 737)



*l'aveva sempre con me ! Aveva preveduto in essa quasi il compendio simbolico dell'amor mio ; né le previsioni m'avevano ingannato. La voluttà mista di pianto, l'avvilimento avvicendato alla beatitudine, e la servitù alla padronanza, le contraddizioni e gli estremi non avevano mancato alla promessa : s'erano avvolti confusamente al mio destino. Quanti dolori, quante gioie, quante speranze, quanta vita da quel giorno !..."* (C, 736). L'amour d'une vie, l'amour de la vie, ce n'est pas de poursuivre l'instant, de tout consommer dans l'instant, de se perdre en une fuite en avant ; c'est au contraire la fidélité au capital émotionnel et sentimental accumulé au fil des ans autour du noyau d'enfance avec un culte particulier de la première fois : une dévotion fétichiste au gage de fidélité.

Le troisième grand retour suivra l'échec des révolutions de 1848, la mort de Pisana et le décès de sa femme. Grand-père veuf retiré à Cordovado, Carlo hésita quatre années avant d'avoir le courage de retourner une dernière fois à Fratta pour son quatre-vingtième anniversaire, en solitaire, "*per rivedere almeno il sito dove era già stato il famoso castello*". Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau considère que le récit est l'opération vitale d'un sujet qui expérimente un lieu pour le muer en espace, c'est à dire par le jeu de la mémoire en histoire. Comme le lecteur en avait été averti au début du récit, du château ne restaient plus que des ruines, le seul monument dérisoire encore debout étant la pierre dressée à l'endroit où le Capitaine avait enterré son chien, animal plus fidèle que les humains<sup>36</sup>. Tout a disparu dans la réalité, mais rien ne s'est effacé dans la mémoire du narrateur qui nous signifie ainsi que le château de Fratta n'existe plus, mais qu'il vit dans l'imaginaire de son auteur, qu'il est avec sa souveraine réelle, la Pisana, la matrice du roman : "*tutto ancora in quei luoghi diletta mi ricordava i cari anni dell'infanzia e della giovinezza. Le piante, la peschiera i prati l'aria e il cielo mi menavano a rivivere quel lontano passato*". Grâce à la pérennité des éléments naturels, le narrateur peut tout reconstruire avec son imagination et remonter le cours du temps : "*Sull'angolo della fossa sorgeva ancora alla mia fantasia il negro torrione, dove tante volte aveva ammirato Germano che caricava l'orologio...*" (C, 893). Maintenant que tous ces êtres sont morts et le château en ruines, ce sont les personnages de son enfance qu'il revoit et dont il entend encore les voix, comme au début du roman ainsi bouclé. Les compagnons et le décor de notre première enfance sont les

---

<sup>36</sup> Est-ce une allusion à la condition sociale de l'orphelin pour qui la vie de château n'était qu'une vie de chien ?

premiers à nous revenir en mémoire et les derniers à en sortir, les seuls qu'on ne puisse oublier. C'est bien pourquoi ils sont les plus poétiques : ils ont été les plus repensés. Leopardi n'avait-il pas noté que les sensations les plus sublimes, les impressions les plus ravissantes et les rêveries ou fantaisies les plus poétiques sont fondées sur des souvenirs et plus ces souvenirs remontent à une enfance lointaine, du temps où la faculté de ravissement était la plus grande, plus ils nous arrachent au réel pour nous procurer le maximum de plaisir<sup>37</sup>.

Au coeur de ce capital d'images et de sensations, il y a évidemment l'idole sans laquelle tout le reste perdrait son charme : "*Oh con qual religiosa mestizia, con quanto dilicato tremore mi accostava a questa memoria che pur palpitava in tutte le altre, e cresceva ad esse soavità e melanconia !...Oh Pisana, Pisana ! Quanto piansi quel giorno ; e benedico te, e benedico Iddio che le lacrime dell'ottuogenario non furono tutte di dolore*" (C, 893). L'extraordinaire postérité de ce personnage est à la mesure de son efficacité symbolique, au coeur du mythe de l'enfance.

Certes, l'octogénaire qui a entrepris par l'écriture de faire revivre ce passé personnel et historique, ne se détourne pas du présent et suit avec intérêt aussi bien les vies de sa grande famille que les destinées de l'Italie et son *Risorgimento* : "*il passato è dolce per me ; ma il presente è più grande per me e per tutti*" (C, 894). Il n'y a dans le retour à Fratta aucune régression délétère, mais simplement la volonté de perpétuer la vie de l'esprit, nos âmes n'étant pas autre chose que "*memoria, affetto, pensiero e speranza*" (C, 814). La Pisana est le "compendio" de tout ce capital sentimental transmis aux générations futures, ainsi que le symbolise la transmission de son nom : Pisana s'appelle désormais la fille de Carlo restée auprès de son père : les dimanches, quand toute la famille se rend en voiture à la fontaine de Venchieredo ou à Fratta, passe sur le front de Carlo "*una nuvola di melanconia*" (C, 921).

Pisana bis nous garantit que le mythe recommence, sans pour autant qu'il y ait retour à l'identique et fixation au modèle originel. Pavese dénoncera l'erreur de certains romantiques qui s'en tiennent à l'enfance et refusent la maturité, alors que Nievo, au contraire, s'attache à suivre le développement de toute une vie, en insistant naturellement sur l'importance fondamentale des premières années. D'ailleurs le narrateur

---

<sup>37</sup> *Zibaldone*, II, p. 1184 (21 mai 1829).

s'intéresse à d'autres enfances que la sienne ; il s'est d'abord réjoui des deux enfants de Spiro et d'Aglaura sa soeur ; il a regardé grandir avec tendresse les deux filles de casa Provedoni, notamment la cadette qui deviendra sa femme ; il a connu enfin l'art d'être grand-père auprès des deux garçonnets de Luciano, puis de Carolina et Enrico, les enfants de Pisana junior. C'est pour lui une fontaine de jouvence : "*mi sentii rivivere*" (C, 892). Et son vieux rival Raimondo di Venchieredo lui confiera même la tâche, avant de mourir, d'élever son fils. C'est bien la preuve que le narrateur n'est pas du tout borné à son passé enfantin mais ouvert aux enfances à venir ; ce roman d'une vie est riche du récit de bien d'autres vies conditionnées par leur enfance respective.

Dans cette relation à l'enfant, deux données méritent une attention particulière. La forme logique mais banale du mythe du (re)commencement voudrait que Carlo eût une fille de la Pisana qui aurait mieux porté son nom que la fille d'Aquilina (même Meaulnes, fuyant sa bien-aimée aura une fille d'Yvonne de Galais). On doit s'interroger sur cette complication de l'intrigue dans le cadre de la fiction interprétée comme roman familial de l'auteur. En 1800, durant le siège de Gênes, la Pisana a désiré avoir un enfant, mais son amant s'y est refusé par sagesse : "*in quel luogo, in quei tempi un figliuolo sarebbe stato il peggiore degli imbrogli*" (C, 673). On ne doit pas se contenter d'y voir l'illustration de l'idée romantique selon laquelle les circonstances de la vie ne permettent jamais à ceux qui s'aiment de créer un foyer paisible (sauf à la fin des *Promessi sposi* !). Pour que la Pisana restât l'objet, dans ce culte laïque de l'amour d'enfance, d'un rituel plus sacré que le mariage et le baptême, elle ne devait pas accéder au statut d'épouse de Carlo dont elle "ordonne" (au sens religieux) néanmoins le mariage. Or Carlo est instamment pressé d'épouser Aquilina, cette fillette qui l'avait enchanté alors qu'elle n'avait que dix ans et lui moins de vingt : "*a vederla sul fosso in fondo all'ortaglia occuparsi a risciacquare il bucato col suo corsetto smanicato e la camicia rimboccata oltre il gomito, la sembrava proprio una vera donnetta ; e io ci stava presso di lei le lunghe ore rifacendomi quasi fanciullo per godere un po' di quiete almeno colla fantasia. Bruna come una zingarella, di quel bruno dorato che ricorda lo splendore delle arabe...*" (C, 323). Suit une description fascinante et fascinée. Cette fillette déjà petite femme n'est pas sans ressembler à la Pisana par sa sensualité précoce. Elle n'éveille pas pour autant la concupiscence du jeune homme qui la contemple ; elle réveille sa sensibilité d'enfant, du temps où il a aimé une autre fille, en lui

donnant un sentiment de paix ("quiete"). Elle aussi, image réfractée de la Pisana, a nourri son imaginaire : c'est elle qui engendrera une Pisana bis, car elle fut l'objet d'une idylle enfantine à retardement (Carlino déjà jeune homme se fixe sur une fillette). Dans son affabulation, le poète a éprouvé le besoin de créer un personnage-filtre entre l'amoureux et sa muse, de manière à épouser un amour d'enfance et à en décrire la dégradation - les disputes de plus en plus violentes entre Aquilina et Carlo au sujet de l'éducation de leurs enfants dont la Pisana, le père ne voulant pas que sa fille connaisse la même licence que son homonyme ! - sans pour autant que le modèle archétypal soit atteint par cette retombée du haut de la poésie du ravissement dans la prose du quotidien. Le roman nous donne à voir que rien n'égale l'enchantement des premières fois qui lègue à nos coeurs ses plus vives émotions.

Le sage octogénaire peut néanmoins soutenir raisonnablement que "le présent est plus grand" que le passé en ce sens qu'il offre aux générations montantes d'une part la vie qui, avec ses douleurs, vaut la peine d'être vécue, et d'autre part l'impératif d'achever l'Unité italienne, ce à quoi l'écrivain s'employa à peine son roman achevé. La formule vaut en somme pour la suite de son activité plus que pour ce récit de vie ; ce roman est fini, mais la vie continue.

Bien avant Bergson pour qui notre passé fait boule de neige et notre personnalité n'est que la condensation (là où Nievo dit "compendio") du passé que nous avons vécu<sup>38</sup>, Nievo a compris que les âges de la vie ne sont pas des pages que l'on tourne, mais des strates qui s'enroulent autour du noyau d'enfance : "*così l'uomo, religioso del memoriale delle sue fortune, non perde il tempo che scorre ; ma riversa la gioventù nella virilità e le raccoglie poi ambedue nello stanco e memore riposo della vecchiaia. 'E un tesoro che s'accumula, non sono monete che i spendono giorno per giorno'*"(C, 128). Les premières années ne cessent d'être "recueillies" tout au long de l'existence et constituent ce mythe de l'enfance et de la jeunesse, récitation des origines à valeur noétique, éthique et poétique. Le chronotope fondateur du Frioul-enfance est représenté et repensé du début à la fin du double point de vue de "Carlino qui découvre le monde en partant de son petit coin de terre et de l'octogénaire qui

---

<sup>38</sup> "oui, je crois que toute notre vie passée est là, conservée jusque dans ses moindres détails, et que nous n'oublions rien", H. Bergson, *L'énergie spirituelles*, Paris, Alcan, 1919, p. 95.

évoque un passé disparu”, mais comme l'a bien vu Glauco Natoli les yeux de l'enfant et les yeux du souvenir sont synchronisés en un même plan focal<sup>39</sup>.

La gioventù rimase viva alla mente dell'uomo ; e il vecchio raccolse senza maledizione l'esperienza della virilità. Oh come mai avrà a finire in nulla un tesoro d'affetti e di pensieri che sempre s'accumula e cresce ?... (C, 470).

Si l'enfance et la jeunesse n'étaient pas repensées et reversées au compte des autres âges, la vie ne serait qu'une course au néant. Nievo officie suivant une religion de la mémoire et de l'espérance. *Le Confessioni di un italiano* cultive ce "trésor de sentiments et de pensées" qu'est une vie humaine. Telle est la foi laïque des temps modernes et l'humanisme du Risorgimento, avec pour credo l'enfance.

**Gilbert Bosetti**

---

<sup>39</sup> Glauco Natoli, "reminiscenze francesi nelle *Confessioni di un italiano*" in *Marcel Proust e altri saggi*, Napoli, Soc. editr. italiana, 1968, p. 152.r