

***Tre casi sospetti* : un cas de réalisme symbolique**

Afflictus et ab amicis derelictus se Deo commendat

...

Elongasti a me amicum, et proximum, et notos meos a miseria.

Psalm., LXXXVII

Il me faut être souvent seul. Ce que j'ai pu réussir,
n'est que le succès de la solitude.

Franz Kafka, juillet 1913, cité par Max Brod¹.

Carlo Bernari² publie le volume intitulé *Tre casi sospetti* en février 1946 dans la collection « Lo Specchio » de Mondadori³. L'ouvrage regroupe trois textes aux dimensions voisines (successivement 83, 78 et 94 pages) pour lesquels l'auteur a tenu à fournir les dates de composition sans, pour autant, les classer dans l'ordre chronologique puisque *Il Pugliese*, qui date de 1939, et *Cupris*, écrit en 1940, entourent *Minutolo*, rédigé en 1942.

1. *Eine Biographie*, Prague, Verlag Mercy Sohn, 1937, p. 174.

2. De son vrai nom Carlo Bernard, l'écrivain, né à Naples le 13 octobre 1909, est mort à Rome en 1992.

3. Le frontispice porte la mention *I narratori dello « Specchio »* tandis que la page de faux-titre porte *I narratori del nostro tempo* après le nom de la collection. À la page 8, on trouve cet avertissement de l'éditeur : « Edizione provvisoria. Le enormi difficoltà tecniche e di approvvigionamento di materie prime ci costringono a rinunciare per il momento a quella cura e perfezione tipografiche tradizionali della nostra casa. » Cette expression d'un regret sur la qualité matérielle de l'objet pourrait expliquer le fait que Mondadori ait republié le volume la même année mais dans une autre collection, devenue historique : « La Medusa degli Italiani ». À notre connaissance, la dernière édition de ce livre est celle qu'a publiée en 1990 l'éditeur romain Lucarini dans la collection « Il Labirinto » avec une préface de Geno Pampaloni.

Sans doute importait-il à l'auteur de faire savoir que si son livre apparaissait sous le régime démocratique de la Consulte nationale⁴, les récits de fiction qui le constituaient avaient été écrits, quant à eux, sous le fascisme⁵.

Les trois textes pourraient être définis, dans une première approche, comme d'assez longues nouvelles soigneusement structurées par un découpage traditionnel en chapitres⁶. Dans la première et la troisième, écrites à la troisième personne, le discours provient d'une instance narrative qui intervient peu sur le plan du commentaire tandis que la deuxième nouvelle, écrite à la première personne, fait intervenir un témoin qui est un proche du protagoniste et laisse entendre son affection et son estime pour ce dernier. Le titre du volume n'est repris en aucune façon dans les trois récits de fiction et le lecteur, privé de tout avertissement en la matière, doit donc interpréter, s'il le souhaite, aussi bien le sens de la formule – *trois cas suspects* – que l'ordre non chronologique dans lequel Bernari a regroupé ses textes. Nous noterons simplement ici que le domaine de la médecine épidémiologique auquel peut faire penser spontanément ce titre mérite une attention particulière dans la mesure où la maladie, au sens propre ou dans une acception dérivée, occupe une place remarquable dans ces histoires.

Ces récits répondent en partie aux règles du code réaliste. Ce respect partiel de la mimesis littéraire classique est d'abord perceptible dans les indications discrètes que le texte fournit sur les lieux des fictions⁷. La première de celles-ci est située dans le Nord de l'Italie ou peut-être en Suisse, puisque le protagoniste est censé parvenir à produire de l'or à partir de ce qu'il trouve

4. La *Consulta nazionale* avait été convoquée par le gouvernement d'Ivanoe Bonomi en avril 1945 et installée avec ses 430 membres en août de la même année. Elle se réunit pour la première fois le 25 septembre et laissa la place à la Constituante après les élections du 2 juin 1946. Signalons, à toutes fins utiles, que l'entrée en guerre de l'Italie en juin 1940 ne semble pas avoir eu de répercussion sensible sur les fictions imaginées par Bernari après cette date dans ce volume.

5. Bernari se définissait comme « crociano-socialista ». Rappelons qu'il avait fondé, à vingt ans, dans sa ville natale, une *unione distruttivisti attivisti* dont on peut lire le manifeste dans *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso, Firenze, SPES-Salimbeni, 1980 [n° d'ordre du document: 399. Nouvelle édition: SPES, 1990]. Bernari a cosigné le texte, sous son vrai nom, en compagnie de Guglielmo Peirce et Paolo Ricci – dont on retrouve les prénoms dans la dédicace [page 9] de *Tre casi sospetti*: « Ai miei vecchi compagni Antonio Guglielmo Paolo e Ugo. »

6. Dix chapitres pour la première et la troisième nouvelle, cinq pour la deuxième.

7. En revanche, Bernari a manifestement mis tous ses soins pour qu'il soit impossible de dater les fictions (fût-ce approximativement à travers des détails matériels caractéristiques).

dans le Tessin⁸. Si l'on accepte le principe du jeu qui consiste à supposer qu'un auteur cache une ville réelle sous une simple initiale, on peut même situer avec précision le décor des événements représentés à Bellinzona.

La piccola città industriale di B... sembrava emersa dall'acqua, non per effetto di recente pioggia ma per un sentore di umido che dai laghi vicini e dal fiume s'insinuava per le vie come una corrente d'aria molesta.⁹

La fiction de la deuxième nouvelle a une topographie beaucoup plus sûre, à condition que le lecteur veuille se donner la peine de regrouper quelques signes et de déchiffrer une allusion historique.

Nembi di nuvole, spinti dalla tramontana, s'erano precipitati dal Nord verso quella chiara isola del Tirreno.

...

...e gli dici che Minutolo dev'esser portato a Napoli di urgenza,...

...

Tuttavia si può considerare come attendibile la data d'inizio di questa usanza fra il 1840 e il 1850; poiché il colonnello doveva con tutta probabilità aver fatto parte dell'esercito muratiano, e doveva conoscere l'isola per averla visitata dopo il famoso sbarco del generale Colletta.¹⁰

Il s'agit donc, sans possibilité d'erreur, de Capri (dont le nom n'est jamais mentionné).

Quant à la dernière nouvelle, sa fiction est explicitement située à Rome, même si cette information n'a qu'une valeur toute relative¹¹. Car

8. « Cerco l'oro nel Ticino,... » *Il Pugliese*, II, in *Tre casi sospetti*, Milano, Mondadori, 1946, p. 24.

9. Cit., p. 20. Voir aussi ce genre d'informations indicelles. « ...terminato il lavoro [Pugliese] si perdeva nella pianura aperta al soffio montano, che restituisce al verde lo smalto consumato dalle nebbie. » Ibid., I, p. 17.

10. *Minutolo*, cit., I, p. 101, II, p. 112 et III, p. 128. Pour être exact, il faut préciser que Pietro Colletta, né à Naples en 1775 et mort à Florence en 1831, n'était à l'époque des faits – « le fameux débarquement » qui eut lieu en octobre 1808 – que lieutenant du génie. Cristoforo Saliceti lui avait, en effet, confié la délicate mission de se déguiser en pêcheur et de débarquer en éclaireur sur l'île pour s'informer sur l'état de la garnison anglaise et repérer les meilleurs lieux pour un débarquement des hommes du général Maximilien Lamarque, qui sera salué plus tard comme le « conquérant de Caprée ». Pour corroborer ce repérage toponymique, nous signalerons également deux autres passages. « Ah, maledetta quella domenica! maledetta marina-piccola. [...] – Ma non credi piuttosto che ti hanno voluto punire per quel furto che facesti quando eri cassiere alla funicolare? » Cit., III, p. 141.

11. « Ecco, voi dovete venire in via Montecuccoli. Conoscete Piazzale Prenestino? » « ..., si vede che l'aria di Roma ti faceva male. » *Cupris*, cit., III, p. 193 et VI, p. 229.

ces signes discrets accordés par l'auteur n'ont pas une grande portée en soi. La possibilité de lire ces textes comme partiellement réalistes tient davantage à certaines formulations qui tendent à objectiver, dans une saisie strictement utilitariste, l'homme et à le présenter comme un être réifié. Ainsi, dans la deuxième nouvelle, le protagoniste gravement blessé lors de la construction d'un mur est accueilli par le commandant du navire qui doit le transporter à Naples comme un vulgaire paquet.

Minutolo arrivò in cima al barcarizzo come una merce, e come merce lo ricevè il padrone, che assisteva all'imbarco sotto un impermeabile a cappuccio...¹²

Le code réaliste est également respecté lorsque Bernari ne résiste pas à un petit « effet de réel »¹³ et prête à l'un de ses personnages une rouerie bien vraisemblable¹⁴ ou une froide réaction ironique dans laquelle le lecteur peut aisément reconnaître un trait de la vie sociale quotidienne¹⁵.

Mais le code réaliste moderne est vraiment parfaitement en œuvre lorsque le discours narratif accueille un lexique caractéristique de la réflexion sociologique à tendance marxiste, même s'il ne s'agit que de l'exclamation d'un commissaire de police sous le fascisme¹⁶ ou d'une rêverie pamphlétaire et sarcastique par laquelle le protagoniste s'amuse à imaginer un paradis dans lequel Dieu serait l'incarnation d'un capitalisme moderne débarrassé, par un coup de baguette magique, des violences de l'exploitation de l'homme.

Sarebbe divertente ritrovare nell'Eden una società proletaria dalla quale tutti i possidenti [...] fossero esclusi [...] E mi diverte il pensiero che Iddio possa avere bisogno di tanti muratori, di tanti falegnami, di tanti calafatari, tornitori, elettricisti, fabbri, quanti ne ha prodotti la civiltà industriale.¹⁷

12. *Minutolo*, cit., II, p. 121.

13. L'expression, qui a fait florès, a été proposée par Barthes dans un article, *L'effet de réel*, destiné à un numéro de la revue « Communications » consacré au Vraisemblable [n° 11, 1968, p. 84-89].

14. « – Benedetto! Benedetto... Questa è la tua reliquia... L'hai vista? Di' che la vedi – (e, approfittando d'una scossa che ricevè la barella, soggiunse:) – Ha detto di sì. » *Minutolo*, cit., II, p. 118.

15. « Che dice quest'impeso? – con lieve accento ironico come a dire quest'uomo crocifisso. » *Minutolo*, cit., II, p. 119.

16. « L'avessi arrestato in tempo!...quando mi venne all'orecchio che faceva il comunista! ». *Minutolo*, cit., IV, p. 172.

17. *Minutolo*, cit., III, p. 152.

Cette intrusion d'un vocabulaire théorique relativement récent dans le discours narratif ancre encore plus solidement celui-ci dans le système de la narration réaliste lorsqu'il sert une analyse sociale, idéologique ou politique, fût-elle militante : c'est le cas dans le deuxième récit¹⁸ quand le personnage principal décide de dire au prêtre qui l'a élevé et qui est sans doute son père tout le mal qu'il pense de lui, des exploiters et de ceux qui n'encouragent pas à la lutte sociale les « hommes simples, les miséreux, les incultes, les pauvres, les naïfs, les ouvriers et les exploités. »

...come uomini semplici dovrebbero pensare a poche cose concrete e invece si perdono nelle più assurde chimere, rinunciando alla lotta. Tutto ciò me lo spiego in parte con la miseria e in parte con la mancanza di cultura. [...] La povertà riduce anche l'uomo intelligente, in uno stato di soggezione. Il povero è sempre indeciso, inopportuno, seccante, ed è sempre alla mercé degli altri; i quali, per quanto parlino nei suoi interessi, rappresentano sempre degli sfruttatori. E voi, profittando delle ingenuità di quegli operai, siete uno sfruttatore al pari degli altri. Sfruttate la loro ingenuità.¹⁹

Ces éléments langagiers, propres à une analyse moderne des rapports de classe et de l'intrication irréductible dans les sociétés de type capitaliste entre les structures économiques et anthropologiques, les phénomènes culturels, le monde moral et affectif et donc la vie privé des individus, tendent à fortement enraciner le discours narratif dans une contingence historique qui relève d'une forme de réalisme littéraire particulièrement répandue au milieu du XX^e siècle.

Toutefois, l'intérêt principal de ces textes ne tient pas dans cette spécification qui peut n'être qu'un leurre ou une caractérisation accessoire et sporadique. Il paraît plus pertinent, nous semble-t-il, pour tenter de comprendre l'homogénéité de ce volume, sa continuité idéale et son unité thématique, de relever la présence, dans les trois nouvelles, d'un protagoniste – un homme dans tous les cas – qui impose nettement sa présence par rapport aux deutéragonistes²⁰. Dans cette perspective, on notera que les titres

18. Et, sous cette forme explicite, seulement dans ce récit.

19. *Minutolo*, cit., III, p. 167.

20. En fait, seule la première nouvelle présente, à côté du personnage principal, deux personnages secondaires bien dessinés. Mais, même dans ce cas, il s'agit, des points de vue dramatique et moral, de simples faire-valoir. Il faut préciser que Bernari a choisi, dans ce cas, de déplacer sur le deutéragoniste qu'est le chef d'atelier les caractéristiques de l'homme vaincu, dans la pure tradition verghienne. « Tutto un passato di lotte gli tornò alla mente come in un sogno angoscioso. Si sentiva un vinto, lui, rispetto a Pugliese che ancora lottava. » *Il Pugliese*, cit., II, p. 24. À noter le choix du prénom Mara pour le seul personnage féminin du recueil : il se trouve que le protagoniste a été trompé par son épouse et a songé à la tuer. L'hommage au maître sicilien semble évident.

sont clairs et annoncent honnêtement au lecteur l'argument du contenu : il s'agira bien de présenter un moment de la vie de *il Pugliese*, de Minutolo et de Cupris (plus particulièrement, dans ces deux derniers cas, de la fin de leur vie). Ces trois protagonistes ont plusieurs points en commun.

D'abord, ils bénéficient d'une empathie si fine de la part de l'instance narrative qu'il convient de supposer raisonnablement qu'ils ont été conçus par l'auteur pour toucher le lecteur et susciter en lui sinon de l'admiration du moins un intérêt ému mêlé d'estime (au moins pour les deux premiers dans l'ordre du livre). Il s'agit de personnes intégres, travailleuses, respectueuses d'autrui, austères, douces dans leur comportement, courageuses et généreuses. Au demeurant, leur intégrité est telle qu'ils peuvent apparaître comme des représentations du dénuement humain et même, dans un cas, d'un prolétariat en guenilles qui aurait pu et su se préserver de toute souillure morale et civique ou politique.

Stava impalato Cupris se un palo può essere raccostato a quella grigia e angosciata figura fatta di cenci.²¹

Ensuite, cette dimension moralement positive des protagonistes s'accompagne du fait qu'il s'agit de victimes, même si l'auteur a tenu à ne pas nommer les persécuteurs ou les bourreaux²². Leur courage, jamais ouvertement montré mais implicitement très clair, consiste à accepter cet état dans la solitude. Le plus caractéristique, de ce point de vue, est sans doute Minutolo, dans la construction littéraire duquel l'influence de certains auteurs russes (Gogol et, plus encore, Dostoïevski) pourrait avoir été prépondérante. C'est un marginal qui vit, comme les deux autres protagonistes au demeurant, dans des conditions matérielles spartiates ou monacales et qui en raison même de cette existence à l'écart suscite un discours de sainteté.

21. *Cupris*, cit., VII, p. 245. Le mot *cupris* est la forme latine d'une des appellations en grec d'Aphrodite, la déesse vénérée à Chypre. Mais déjà dans l'Antiquité le syntagme existait comme substantif dans l'acception de tendresse et d'amour. Le nom du personnage pourrait avoir été forgé sur cette base en association avec l'image du Christ, fils du dieu d'amour, indirectement présente ici dans la représentation de *l'impalato* et présente dans le deuxième texte avec le schéma de *l'impeso* (cf. ici citation 15).

22. Dans le premier texte, cependant, le plus dramatique, le protagoniste redoute ceux qu'ils appellent *I Fratelli*, devant lesquels il fuira à la fin du récit, en emportant le corps de son ami, le chef d'atelier, qui l'avait rejoint dans sa solitude.

...molti anzi lo tenevano un po' in sospetto di santità, a motivo della sua vita scontrosa;...²³

Le narrateur, qui est d'autant moins censé a priori tenir un discours irrationnel qu'il est un ami de ce personnage capable de mener, comme on l'a signalé, des analyses sociales et politiques, finit par reconnaître qu'il renonce, en l'occurrence, aux exigences de la raison pour ne plus voir que la sainteté laïque de celui qui n'était jusque-là qu'un très modeste maçon²⁴.

... ; così, senza fare più appello alla ragione, ammissi inconsapevolmente di trovarmi nella casa di un santo.²⁵

Mais cette odeur de sainteté ne change rien au malheur du personnage dont l'isolement, en grande partie volontaire, s'accompagne d'un sentiment d'abandon et parfois même de persécution.

Per quarant'anni in un ambiente ostile, che gode delle sue privazioni e mette in burla ogni sua parola [...]. Anche il figlio egli lo collocava tra coloro che irridono le sue sofferenze;...²⁶

Enfin, bien qu'il se garde habilement de conférer à ses narrateurs un pouvoir de commentaire et d'analyse sur les situations représentées et narrées, Bernari semble avoir voulu laisser entendre que dans la société qu'il prend en point de mire, même l'homme écrasé²⁷ par le système économique en vigueur et qui essaie de rester moralement intègre se trouve

23. *Minutolo*, cit., I, p. 103.

24. Le maçon, celui qui dresse des murs et construit des maisons, est sans doute la figure qui vient le plus facilement à l'esprit de l'intellectuel qui s'avise de représenter un ouvrier antérieur au taylorisme. Voir, dans *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, publié un an après *Tre casi sospetti*, le personnage du grand-père (« ..., mio nonno era muratore, ha lavorato, nell'altro secolo e in questo, quasi ad ognuna delle costruzioni che hanno fatto grande la nostra città,... » Milano, Mondadori, 1969, p. 8, chapitre I).

25. *Minutolo*, cit., I, p. 107.

26. *Minutolo*, cit., p. 182. Cf. aussi ceci. « Appena fuori del portone pensò : certamente aspettano che io raggiunga i limiti di età, che abbia intascato i primi soldi di pensione, magari mi aspettano mentre sto per salire in treno, per arrestarmi. » *Cupris*, cit., VII, p. 246.

27. Dans les fiches préparatoires à la publication des *Dialoghi con Leucò*, datées du 27 février 1946 (la date exacte de publication de *Tre casi sospetti*), Pavese a retenu, parmi les critères de classement de ses dialogues mythologiques, quatre notions qui constituent le socle dramatique et thématique des fictions de Bernari dans le volume qui nous intéresse : « (uomo divino), (uomo combattente), (uomo sconfitto), (uomo schiacciato) ». Torino, Einuadi, 1973, p. 175 [Nuovi coralli n° 58].

contaminé par la souillure que produit continuellement la structure à laquelle il ne peut échapper. Ce phénomène est particulièrement facile à identifier dans la deuxième nouvelle qui raconte l'histoire des murs monstrueux que les habitants de Capri – les propriétaires s'entend – se mirent un jour à construire non pour répondre à un besoin matériel ou esthétique mais seulement pour gêner leurs voisins en leur coupant la vue ou la lumière. Le protagoniste, on l'a vu, finit par mourir en construisant l'un de ces murs sans que sa pureté de cœur et l'austérité puritaine de sa vie aient pu le sauver. Le discours narratif laisse alors la place à des considérations endoxales où la résignation le dispute au sens d'une justice immanente qui frapperait ceux qui collaborent à des œuvres malveillantes et malfaisantes.

Il Padreterno non è amico dei muratori...Don Salvatore morì...Felice e Palombella in una circostanza come questa pure morirono...Tutti ci hanno lasciato la pelle quando hanno fatto muri a dispetto...²⁸

Mais s'agissant des rapports avec la société et le système économique, il importe de dire que les trois protagonistes ne sont pas parfaitement semblables dans leurs réactions, dans leur façon de renoncer à la lutte, de se croire persécutés ou de s'enfermer dans un univers intérieur qui leur donnent le sentiment d'être au-delà de la simple résignation. Cependant, il est clair que ce qui les unit et assure une unité à l'ensemble du livre c'est le fait que l'auteur a voulu en faire des illustrations de l'Autre, sans nécessairement donner au lecteur les éléments de définition de cette altérité essentielle.

... ; e tutti erano stati costretti ad accettare senza riserve che il Pugliese fosse un « altro », uno diverso da loro.²⁹

Parlavamo di Minutolo, ed egli mi diceva che Minutolo è un uomo veramente straordinario, disse proprio straordinario, ed io riferisco l'aggettivo, così come egli lo pronunciò.³⁰

..., abituato com'era a vivere solo, a sentirsi un « altro », un povero vecchio – quasi fosse stato sempre vecchio – che viene da un piccolo paese della Lucania a venti anni, e fino ai sessanta campa tra gente estranea, che non si cura di lui, lo avversa anzi, prova piacere a fargli dispetto, a rendergli aspra la vita.³¹

28. *Minutolo*, cit., II, p. 117.

29. *Il Pugliese*, cit., I, p. 13.

30. *Minutolo*, cit., I, p. 101.

31. *Cupris*, cit., II, p. 52.

On a vu quelques critères qui permettent de cerner cette altérité: l'inté-grité poussée jusqu'à l'ingénuité prise par certains pour de la bêtise³², un goût extrême pour la solitude qui rend apparemment inutile la solidarité des autres, le sens du devoir qui confine à une méticulosité presque obsessionnelle, l'idée non exprimée d'une mission à accomplir³³, la perte progressive du contact avec la réalité objective³⁴ et la conviction proche de la résignation de ne pouvoir être compris par personne. On peut en présenter quelques autres: l'acceptation sereine et sans interrogation du mystère, soudain contrariée par un sentiment diffus de culpabilité³⁵ lié à la maladie. Curieusement, c'est le protagoniste de la première nouvelle, par certains côtés le plus solide et le plus fort des trois, qui est désigné aussi comme le plus malade au sens propre.

Vide passare anzi il suo cappello, sotto cui s'indorava il corpo gracile dell'operaio, dal passo leggero, ma malato.³⁶

Mais c'est le protagoniste de la troisième nouvelle qui cristallise le mieux le discours sur l'articulation essentielle entre maladie et sentiment de culpabilité.

E si cercava una colpa maggiore nella coscienza; allo stesso modo fa l'infermo che si fruga nel corpo la malattia che il medico gli ha fatto sospettare.³⁷

On trouve également chez chacun des protagonistes une obsession de la mort³⁸ comme forme ultime de la peur³⁹, de la frustration⁴⁰, de la souffrance

32. Le protagoniste de la première nouvelle fabrique des lingots d'or pour son patron à un prix dérisoire et refuse d'augmenter celui-ci par respect pour l'engagement pris.

33. On ne peut éviter de penser à la célèbre image du « mandat » kafkaïen.

34. « A lungo andare [...] egli perdé la cognizione del tempo, che trascorrevà con salti paurosi tra un sonno e l'altro, ... ». *Cupris*, cit., X, p. 261-262.

35. « - ...; così facendo pensò alla polizia; immaginò d'essere a sua volta braccato e si sentì in colpa, perché non seppe dirsi. » *Il Pugliese*, cit., II, p. 21.

36. *Ibid.*, II, p. 19. Cf. aussi IV, 41. « ... ; e il Capofficina nel vederlo uscir nudo dall'acqua si disse, è magro, troppo magro, dovrà essere malato. ».

37. *Cupris*, cit., VIII, p. 246.

38. Les trois fictions se terminent par une mort, dans deux cas celle du protagoniste. Dans le murmure narratif que Bernari a manifestement essayé de donner à son écriture, on retrouve d'ailleurs des formulations voisines à la fin de chacun des récits. « Pugliese si precipitò verso il compagno [...] gli chiuse le palpebre sugli occhi ancora fissi nel buio. » *Il Pugliese*, cit., X, p. 96. « Aveva pochi capelli, appena un ciuffetto sulla fronte puntuta, teneva le palpebre chiuse, ma così trasparenti che rivelavano il tondo e il colore perlaceo degli occhi. » *Minutolo*, cit., II, p. 115. « Tale dovè sembrare a Cupris il murmure dei turbini, tra i rami degli alberi spogli, mentre le sue palpebre si irrigidivano, di marmo. » *Cupris*, cit., X, p. 272.

et d'un malheur⁴¹ qui verse implicitement dans la déréliction. Et surtout, on peut relever la nostalgie du pays natal⁴² qui recouvre un conflit abrupt entre le Nord, où l'on travaille en exil⁴³, et le Sud, où l'on désespère de jamais pouvoir retourner⁴⁴ et qui donne mauvaise conscience parce qu'on l'a trahi en l'abandonnant.

Quando uno lascia il proprio paese, come noi altri, crede di essere un uomo di coraggio, invece il vero coraggio ce l'ha chi rimane laggiù a soffrire magari e a combattere. Noi siamo dei traditori.⁴⁵

39. « Tutto era diverso allora : egli aveva paura di Pugliese e Pugliese era invece superbo. » *Il Pugliese*, cit., X, p. 89.

40. « Guardò Mara negli occhi per cogliervi una luce di timore, ma negli occhi lei aveva la sua carne insoddisfatta, stava tutta nuda nei suoi occhi neri febbricitanti. [...] e in quegli occhi c'era la sua carne insoddisfatta. » *Il Pugliese*, cit., IX, p. 87 et X, p. 94. La frustration est déplacée ici, dans l'expression explicite de l'instance narrative, sur un personnage secondaire mais elle touche en fait toutes les figures de la fiction.

41. « Pugliese è infelice; e io sono infelice come lui – disse Mara, appoggiandosi allo stipite. – O qui o a casa devo soffrire. » *Il Pugliese*, cit., IX, p. 86.

42. « Il luogo era triste, inadatto ad un uomo del mezzogiorno ; anche Pugliese doveva essere meridionale, e come s'era potuto abituare a quell'ambiente in cui non si vedeva il mare ? » *Il Pugliese*, cit., II, p. 26-27. « Pugliese taceva [...] mai s'era sentito, come in quel momento, uomo del Mezzogiorno sperduto nel Nord. » *Ibid.*, IV, p. 38. « A queste parole Pugliese capì che il vecchio aveva una sua tesi, quella dell'uomo che lascia il Sud, che rinuncia ai frutti delle terre calde, ma rimane pur sempre un uomo del Sud, con una profonda nostalgia del suo paese, una nostalgia che nessuna conquista può guarire. » *Ibid.*, IV, p. 39. Dans la page précédente, on pouvait lire une manifestation de misogynie et de septentrionophobie mêlées. « Ci facciamo chiudere la bocca da una moglie del settentrione, che vuole da noi la paga sicura... ». *Ibid.*, IV, p. 38.

43. L'exil est aussi un état intérieur que l'on subit cruellement à travers les quolibets et les injures d'autrui. « – Va là, terrun, – disse un altro ; e i compagni aggiunsero : – Te crèsset ! Torna al tuo paesello che è tanto bello... ». *Il Pugliese*, cit ; VI, p. 59. « Ohé, – disse poi – straccione ! Terrun ! ». *Ibid.*, VIII, p. 80.

44. Il faut préciser que le protagoniste de la deuxième nouvelle n'est pas, quant à lui, en exil dans le Nord puisqu'il ne quitte pas Capri son île natale. Cependant lui aussi connaît le déchirement de devoir prendre le bateau pour aller mourir sur le continent. Le protagoniste de la première nouvelle est originaire des Pouilles, comme l'indique son surnom auquel se résume son identité, et celui de la troisième vient d'un village à la frontière de la Lucanie et des Pouilles (le fait que Bernari ait employé le mot *Lucania*, imposé par le fascisme, peut être dû au fait que ses textes ont été écrits avant que la Basilicata ait retrouvé son nom d'origine). Notons que dans la première nouvelle la solidarité du deutéragoniste, le chef d'atelier, envers le protagoniste a une composante régionaliste : tous deux viennent du Sud (cette solidarité, qui passe entre autres par la préparation de plats typiques des régions méridionales, donne lieu d'ailleurs à une rivalité entre le chef d'atelier et Mara, la fille du patron, qui se disputent l'affection ou l'amour de l'Apulien – avec parfois des accents si marqués qu'un soupçon d'homophilie entre les deux hommes peut solliciter le lecteur).

Cet ensemble de caractéristiques des protagonistes, associé à des situations communes mais suspendues hors du temps social et historique et tendant à une implicite universalité des rapports humains, donne à ces récits de Bernari une sorte de réalisme symbolique très voisin de celui qui connut un succès notable en Italie dans ces années-là et qui avait été précédé par l'accueil favorable accordé au « réalisme magique » de Bontempelli⁴⁶. Ce symbolisme peut aller parfois jusques aux marches de l'irrationnel dans la mesure où il importait à l'auteur de suggérer que dans un monde injuste et étouffant⁴⁷ l'homme pur ne peut qu'apparaître suspect et presque diabolique aux yeux de tous ceux qui acceptent l'ordre des choses sans s'insurger.

Troppo alla svelta era stato assunto il Pugliese per non destar meraviglia o sospetti nei compagni: gli ingranaggi e le pulegge si erano mosse quel giorno più lentamente; quasi per improvvisa mancanza di energia le macchine si erano più volte fermate.⁴⁸

Dans ce cadre, cependant, il faut noter une différence importante entre les deux premières nouvelles et la dernière⁴⁹. En effet, celle-ci met en scène un modeste employé des services fiscaux qui, proche de la retraite, est saisi d'un besoin de justification et d'un sentiment de culpabilité si profonds et puissants qu'il finit par supplier qu'on en finisse et qu'on le punisse⁵⁰ pour une faute qu'il est bien incapable de définir, selon le schéma de comportement analysé à plusieurs reprises par Freud⁵¹. Comme

45. *Il Pugliese*, cit., IV, p. 38.

46. En fait, le roman le plus connu de Bontempelli, *Gente nel tempo*, ne précède que d'une année la publication en feuilleton, dans « Letteratura », en 1938-1939, de *Conversazione in Sicilia*.

47. Peut-être le système capitaliste, assurément le fascisme (ce qui n'a rien d'incompatible).

48. *Il Pugliese*, cit., I, p. 14.

49. Cette différence pourrait fournir une explication à l'ordre de présentation non chronologique des textes.

50. « Prese un pezzetto di carta, vi scrisse sopra: sono colpevole, arrestatemi ». *Cupris*, cit., X, p. 264.

51. Voir, par exemple, le texte de 1916 intitulé *Les criminels par conscience de culpabilité*, où l'on trouve notamment cette affirmation: « Chez les enfants on peut [...] observer qu'ils deviennent « méchants » pour provoquer la punition et sont après le châtimeut calmes et satisfaits. Une recherche analytique ultérieure met souvent sur la trace du sentiment qui leur a fait rechercher la punition ». *Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique* in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 170-171 [« Connaissance de l'Inconscient »]. Rappelons, pour mémoire, que ce mécanisme qui fait que c'est le sentiment d'une faute, et non une faute objective, qui entraîne le comportement aboutissant à une punition libératoire

nous l'avons suggéré, il pourrait s'agir d'un pur hommage au Dostoïevski apolitique⁵² des récits mettant en scène des êtres perdus entre l'innocence et la folie⁵³. Mais il est évident qu'à aucun moment ni l'instance narrative ni le protagoniste ne font la moindre allusion à la dimension idéologique ou politique des faits et des phénomènes représentés. Cupris n'a aucune conscience de classe (il se vit simplement comme un pauvre bougre) ni aucun sens de l'histoire.

En revanche, les deux premiers récits doivent nécessairement être lus, à un certain niveau, comme d'authentiques *Bildungsromane* politiques et même, pour être plus exact, des romans d'initiation⁵⁴. En effet, dans la première nouvelle, le principal mouvement dramatique (ou péripétie) de la fiction est constitué par l'attraction que ressent le chef d'atelier pour le protagoniste, qu'il finira par rejoindre dans son ermitage au bord du fleuve⁵⁵. Là, il découvrira très vite que cet attrait tient au fait que l'ouvrier qu'il a suivi lui rappelle, par la lutte qu'il continue à mener (et qui apparaît au lecteur plutôt comme un combat métaphysique), celui qu'il a été et qu'il a renoncé à être depuis longtemps.

est lié pour Freud au complexe d'Œdipe. Il se trouve que le protagoniste de la nouvelle en question revoit imaginairement sa mère, sous les apparences le plus favorables, lorsqu'il décide de se coucher dans son misérable logis pour attendre que les autorités viennent se saisir de lui.

52. On peut penser en l'occurrence à un des premiers écrits : *Le double*, publié un siècle exactement avant le livre de Bernari (février 1846).

53. Même si, dans le cas de Bernari, il convient de corriger en quelque sorte Dostoïevski avec Kafka en relevant le tout d'une once de Marx au service de la dénonciation de la dictature policière du fascisme. Ainsi la politique, a priori tout à fait absente de cette fiction, pourrait y être décelée dans un filigrane allégorique, comme c'est le cas pour une nouvelle de Vitaliano Brancati écrite en 1944, donc quatre ans après *Cupris*, mais publiée la même année (dans *Il vecchio con gli stivali*, Milano, Bompiani, 1946, p. 89-100). Il s'agit de *La noia nel '937*, qui se termine par un suicide d'allure volontairement grotesque mais se distingue du récit de Bernari au moins par la référence historique très précise du titre.

54. Autre coïncidence de date (mais non un hasard, évidemment, dans l'histoire littéraire italienne) : quelques mois après la publication du livre de Bernari, Pavese compose *Il compagno*, dont la deuxième partie de la fiction, située à Rome, développe la prise de conscience politique du protagoniste (sur fond de guerre d'Espagne, comme dans le roman de Vittorini écrit huit ans plus tôt).

55. « ...così adesso prevedeva il penoso incontro col Pugliese in un'angusta ansa di fiume. Scorgeva quasi fossero oggetti, le parole che avrebbe udite, noi ci somigliamo. Chi sa quante volte nella vita egli era apparso agli altri tal quale appariva adesso a lui Pugliese, chiuso nello stesso mistero, legato alla stessa solitudine. » *Il Pugliese*, cit., II, p. 21.

Il vecchio lo fissava sbalordito. Tutto un passato di lotte gli tornò alla mente come in un sogno angoscioso. Si sentiva un vinto, lui, rispetto a Pugliese che ancora lottava.⁵⁶

Dans le deuxième texte, le phénomène de la prise de conscience politique du personnage principal occupe l'essentiel de la fiction sous la forme d'une correspondance que ses amis découvrent chez lui tandis qu'il agonise au loin. Dans une de ses lettres au prêtre, don Procida, Minutolo, le protagoniste, renie l'enseignement de celui-ci et revendique, au contraire, l'influence révélatrice de son ami Luigi de Santis.

A Luigi l'*imbrattatele*, come voi lo chiamate, io devo molto di più di quanto debba a voi ! Voi mi avete dato i primi elementi, egli mi ha dato la maturità [...] È lui che mi ha fatto capire che la cultura ad un operaio deve servire a dargli una coscienza sociale e politica ; e con esse l'operaio deve elevarsi, più che cambiare condizione.⁵⁷

Toute possibilité de lecture sur le mode ironique ou burlesque étant exclue, on voit que le cadre du réalisme symbolique ou allégorique doit être ici abandonné au profit de la plus simple catégorie du roman moral, que l'historiographie littéraire traditionnelle a pu appeler idéaliste, parce que l'échange des idées y compte beaucoup plus que les actions⁵⁸, et qu'il vaudrait mieux nommer politique ou idéologique pour éviter le risque d'une équivoque.

Mais cette différence non négligeable entre les deux premiers récits et le troisième ne creuse cependant pas un fossé infranchissable entre les différents protagonistes.

En effet, d'une part, aussi bien l'Apulien que Minutolo ne sont engagés, malgré leur vive conscience historique et politique, dans aucune sorte de lutte sociale, collective ou individuelle, que le lecteur pourrait reconnaître selon les règles du réalisme et du vraisemblable. Le premier, on l'a vu, s'obstine même à respecter le contrat qui le lie à son patron auquel il vend à vil prix des règles en or. À aucun moment, il ne semble songer à demander l'aide du chef d'atelier ou de la fille du patron (qui le désire et veut l'aider) pour s'opposer activement aux fameux et mystérieux *Fratelli*. À la fin, il se contentera de s'enfuir devant ceux-ci afin, on le suppose, de pouvoir donner à son ami mort

56. *Il Pugliese*, cit., II, p. 24.

57. *Minutolo*, cit., III, p. 147

58. Pour le XX^e siècle nous proposerons comme paradigme du genre *La montagne magique*, dont la leçon ne saurait avoir épargné Bernari.

une sépulture dans le grand Sud de ses terres natales. Quant au second, malgré la précision de ses connaissances en matière d'analyse socio-économique des rapports de classe (il a dû lire les meilleurs auteurs marxistes du moment), il se contente de manifester sa colère de classe en exprimant par écrit son violent rejet de l'éducation de soumission qu'on lui a donnée. Certes, ce n'est pas rien, mais ici encore on est aux antipodes d'un engagement effectif dans un mouvement de protestation et de revendication structuré, organisé et finalisé : Minutolo continue à fabriquer des murs (sauf pour le prêtre) et à laisser les autres lui imposer cette image d'un saint un peu niais à force de douceur et de bonté⁵⁹. Dans les deux cas, il apparaît que la prise de conscience d'une altérité, pour l'essentiel négative et douloureuse parce qu'elle est imposée par le regard d'autrui, ne suffit pas à déterminer une action qui permette de s'attaquer à l'état d'aliénation constaté. L'Apulien comme Minutolo restent pris dans un réseau de gestes qu'ils répètent sagement⁶⁰ et qui paraissent se superposer, sans effet sensible, à leur perception aiguë de l'injustice de leur sort et de la monstruosité de la société dans laquelle ils vivent.⁶¹

D'autre part, Cupris, le protagoniste du troisième récit, malgré sa résignation, ses frayeurs et sa docilité, a été doté par l'auteur d'une certaine sensibilité sinon de classe du moins de catégorie sociale. Il sait qu'il est un homme du Sud et quand il constate son triste état au point de penser à la mort et de craindre de ne pas être enterré dans son pays d'origine, il note que les

59. S'agissant de l'absence d'un engagement des protagonistes dans une organisation active, nous n'oublions pas que Bernari a écrit ces fictions sous le fascisme et l'on ne saurait s'étonner qu'il n'y ait rien changé lorsqu'il les a publiées sous un régime démocratique qui ne menaçait plus les écrivains de la censure du Minculpop (ne serait-ce que parce qu'il pouvait penser, comme bien d'autres en 1946, que l'Italie avait sans doute renoncé formellement au fascisme mais sûrement pas aux vieilles structures économiques, sociales et culturelles de l'État préfasciste : voir à ce sujet la vive controverse entre Ferruccio Parri et Benedetto Croce en septembre 1945).

60. Bernari emploie parfois une formule répétitive qui apparaît comme un leitmotiv ou un refrain propre aux contes traditionnels. « Passò il silenzio con la sua ala greve e nera [...] Passò di nuovo il silenzio, un soffio d'aria nera irrespirabile; [...] passo di nuovo il silenzio con la sua ala lunga e nera; [...] Il silenzio intanto passava e ripassava con la sua ala nera. [...] Passò di nuovo il silenzio con la sua ala nera e lunga, sfiorò ogni cosa oscurandola. » *Il Pugliese*, cit., X, p. 90, p. 91 et p. 92. Même effet avec l'image du silence in *Cupris*, X, p. 268-270.

61. On pourrait voir un signe formel de ce phénomène dans la pratique syntaxique de Bernari qui fait parfois coexister dans une même phrase – à la limite de l'agrammatisme – des temps du passé (passé défini ou imparfait de l'indicatif) avec le présent, comme s'il s'agissait, pour le responsable du récit, de signifier que les deux temporalités des actes accomplis et de la répétitivité atemporelle des mécanismes compulsifs sont juxtaposées ainsi que deux éléments d'une contradiction qui ne connaît aucun dépassement dialectique.

morts eux-mêmes manquent non seulement de charité mais aussi et surtout de jugement lorsqu'ils tendent à dédaigner et à repousser les humbles, discrètement assimilés aux méridionaux par l'effet d'une géographie imaginaire mais banale qui place le sud dans le bas du tableau. Il sait donc, lui aussi, du fond de sa névrose paranoïde qui l'écrase également dans son statut professionnel et social, que l'homme vaincu dispose, du fait même qu'il est écrasé par ceux qui profitent de lui, d'une capacité irréductible de comprendre à tout le moins la finalité d'un système qui tend à étouffer le plus grand nombre pour le confort de quelques-uns. Très modestement, il rejoint de la sorte l'état de résistance des autres protagonistes et se rapproche d'eux par l'hostilité ou la soupçon qu'il provoque chez les représentants de l'ordre établi⁶².

Voi non siete di queste parti, dicono i morti. Anche loro ce l'hanno con quelli che vengono dalla bassa, ci considerano matti e forse siamo più saggi.⁶³

Ainsi, par ce double mouvement d'écriture qui oriente le réalisme vers l'universalisme indéfini du symbole pour aussitôt après le ramener vers l'intraitable objectivité de l'Histoire, tous les protagonistes, quelle que soit leur tendance native, se révoltent sans aller jusqu'au bout de leur prise de conscience et se soumettent sans oublier que, peut-être, la faiblesse des forts est de ne croire qu'en la force. Il s'ensuit que les personnages de Bernari sont bien, dans ce livre, des figures positives auxquelles le lecteur est habilement sollicité de donner son estime ou sa sympathie, sans être pour autant des héros constructifs selon la matrice jdanovienne. Le réalisme de l'écrivain, finalement aussi loin de celui de Vittorini que de celui de Pavese, est donc une forme de réalisme en trompe-l'œil dans lequel le symbole est comme un contrepoint qui accompagne la ligne mélodique d'une représentation d'ascendance vériste et naturaliste, parfois veinée de mélodrame⁶⁴, toujours destinée à charger le lecteur du poids de la responsabilité de celui qui ne peut plus dire qu'il ne savait pas.

Denis FERRARIS

62. Il est clair que, dans ce cadre, ce que signale le qualificatif *suspect* dans le titre du livre doit être arraché à l'espace suggéré de l'épidémiologie pour être de plein droit inscrit dans le système policier de tous les régimes autoritaires (voir les personnages de *Con Baffi* et *Senza Baffi* dans *Conversazione in Sicilia*, équivalents de la *spia* dont parle le premier protagoniste du livre de Bernari).

63. *Cupris*, cit., III, p. 194-195.

64. Nous ne saurions affirmer que Bernari a toujours su éviter l'écueil du misérabilisme. « Il portoncino era sempre socchiuso, le scale sempre prive di luce, le pareti sempre ammuffite. » *Cupris*, cit., IV, p. 209.