

À la frontière de l'histoire : *La miglior vita* de Fulvio Tomizza

Fulvio Tomizza, que l'on range dans la catégorie quelque peu floue des « écrivains de frontière », ne peut être défini en tous cas comme un romancier triestin, malgré un roman comme *La città di Miriam* (1972) dans lequel, par son mariage, le narrateur découvre Trieste et ses milieux cultivés. Ce n'est qu'en 1955, en effet, que Trieste est devenue la résidence principale de l'auteur, originaire de l'Istrie profonde (“selvatico entroterra semislavo”), écrit-il dans un volume d'entretiens intitulé *Destino di frontiera*, si différente de la vénitienne et aristocratique Capodistria. Cette Istrie profonde est restée son point d'ancrage d'écrivain et de citoyen et en 1977 (année de publication de *La miglior vita*) Tomizza avait acquis dans son village natal une maison où il passait la moitié de l'année. Il faut rappeler aussi que Tomizza a rempli d'une manière tout à fait exceptionnelle un rôle de médiateur culturel : de langue italienne mais ayant fait des études supérieures à Belgrade et parlant le croate et le slovène, il a fait connaître la culture italienne en Croatie et en Slovénie, et les cultures slovène et croate en Italie, par des adaptations théâtrales, des conférences et débats, et ses interventions dans la revue “La Battana”, éditée à Fiume.

Quelques mots sur l'Istrie, qui est au cœur de son œuvre, peuvent aider à donner un contenu historique à cette notion de « frontière ». Cette région faisait partie avant la première guerre mondiale des territoires de l'Autriche-Hongrie. Après la guerre et le traité de Rapallo (1920), elle est devenue italienne (durant le *ventennio* fasciste), puis après une dizaine d'années d'administration yougoslave en attendant la constitution jamais réalisée du Territoire libre de Trieste, elle a été attribuée à la Yougoslavie de Tito et partagée en 1954 entre deux états de la fédération yougoslave, à

présent deux républiques indépendantes, la Croatie et la Slovénie. Ainsi Capodistria est slovène et, à trente kilomètres de là, Buje est croate. L'Istrie a donc connu le sort de bien des provinces jadis austro-hongroises, mais elle était surtout, depuis longtemps, une zone de peuplement mixte : cinq siècles de colonisation vénitienne, l'afflux de slaves dalmates fuyant les Turcs au XVI^e siècle, etc., sans compter d'autres apports (ainsi en 1630, au temps de la grande peste, la république vénitienne dont l'Istrie dépendait alors y a envoyé toute une population pour repeupler la zone). Italiens, Croates et Slovènes, pour ne citer que les trois composantes principales, constituent donc le fond de la population. Le peuple istrien a donc toujours été mélangé (au sens, aussi, où il y avait des mariages mixtes : Tomizza lui-même avait des grands-parents croates) et, comme le dit notre auteur, "mistilingue", parlant un mélange de dialecte vénitien et de croate plus ou moins mâtiné de slovène selon les régions. Cette situation illustre l'absurdité de la notion d'identité ethnique et par suite de la notion même de frontière : celle-ci, en l'occurrence, passe à l'intérieur des familles et même des individus.

Les critiques, et Tomizza lui-même, ont observé que ses romans, selon un développement non exempt d'ailleurs de retours en arrière, étaient centrés dans un premier temps (celui de la « trilogie istrienne »)¹ sur la tragédie personnelle du protagoniste, saisie à l'intérieur de la tragédie collective de l'Istrie. L'auteur y exploite des éléments autobiographiques, par exemple la condamnation de son père, son emprisonnement, son exil, sa mort précédée du rapatriement du mourant, selon son vœu, à Giurissani. Cet épisode revient sous des formes diverses dans plusieurs romans, y compris dans *La miglior vita* (la mort du fils partisan) : son caractère traumatique est dû au fait que Tomizza ne partageait pas les opinions anticommunistes de son père et n'a pu se réconcilier vraiment avec lui avant son décès.

Puis Tomizza s'oriente vers une forme d'autoanalyse – dans *La quinta stagione* (1965) et *L'albero dei sogni* (1969) pour ne citer que deux titres – : c'est la seule production que l'auteur reconnaisse comme « autobiographique », même si le récit est à la troisième personne. Le protagoniste de *La quinta stagione* se nomme d'ailleurs, significativement, Stefano Mârkovich (un nom italo-slave). "Biografo di se stesso", l'écrivain explore "la condizione di essere uomo et scrittore di confine"².

1. *Materada* (1960), *La ragazza di Petrovia* (1963), *Il bosco di acacie* (1966).

2. "La Battana" n° 54, mars 1980, p. 50.

Enfin apparaît un troisième pôle, que l'on peut appeler historiographique : Tomizza prend ses distances par rapport à son expérience personnelle en enquêtant sur d'autres raisons, plus lointaines, de l'histoire istrienne et vénitienne. Sur la base de recherches d'archives, il raconte dans *Il male viene dal nord* (1984)³ la vie de Pier Paolo Vergerio, et dans *L'ereditiera veneziana* (1989) celle de Paolina Rubbi, épouse du comte Gianrinaldo Carli. Ce ne sont ni des ouvrages historiques, ni de l'histoire « romancée » mais, (comme l'écrit Bruno Maier dans *Dimensione Trieste*), de l'histoire racontée et réinterprétée par un écrivain.

La miglior vita, publiée en 1977 par l'éditeur Rizzoli, se situe donc entre la deuxième et la troisième phase. Le livre renoue avec la thématique régionale, tout en présentant les caractères d'un roman historique ou mieux : d'une chronique, forme épique par excellence, si l'on en croit Walter Benjamin⁴.

Dans *Materada* le récit, confié à un Je narrateur auquel Tomizza, dit-il, ne fait que prêter sa voix, commençait *in medias res*. La trame s'organisait autour d'une histoire d'héritage confisqué, d'un aride conflit familial de *roba*, au sein d'un contexte politique compliqué. Il en ressortait qu'en droit, la terre devrait revenir à ceux qui la travaillent, mais que dans les circonstances présentes le seul choix possible est celui de l'exil. Le narrateur, explique Tomizza, est un homme de quarante ans : "Ho cercato di scrivere un libro mettendomi nei panni, nella mentalità, nella possibilità lessicale e grammaticale di un mio conterraneo più grande, quarantenne"⁵ (l'auteur avait alors vingt-cinq ans). *Materada* est le roman d'une crise : l'histoire commence au printemps de 1955 et s'achève au début du mois d'août sur l'exode des Italiens, avec une scène chorale : une sorte de messe sans célébrant, suivie d'une procession improvisée dans le cimetière : "Addio ai nostri morti".

La miglior vita couvre, elle, l'histoire de l'Istrie depuis les années 1910 jusqu'en 1973. L'espace reste celui de *Materada*, c'est-à-dire quelques hameaux constituant une paroisse : un petit territoire traversé par la grande Histoire mais aussi déchiré par elle, jusqu'à ce que la population « mistilingue » soit sommée de choisir : il faut se définir comme Italien ou

3. Sur "les formes inédites qu'engendre (...) la contamination de l'Histoire et de l'expérience du moi", cf. D. BUDOR, *Entre autobiographie et Histoire, le "roman" de l'évêque Vergerio*, in "P.R.I.S.M.I." (Université Nancy II), n° 3, 2000, p. 395-405.

4. W. BENJAMIN, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982, p. 260 suiv.

5. *Destino di frontiera*, Genova, Marietti, 1992, p. 80.

comme Slave, et dans le premier cas s'exiler. ("Eravamo in guerra, continuavamo a trovarci in piena guerra per l'eterna questione dell'essere italiani e dell'essere slavi, quando in realtà non eravamo che bastardi", *La miglior vita*. p. 199-200). Durant cette dernière phase, à la faveur de l'institution du socialisme yougoslave, éclatent au grand jour des antagonismes séculaires liés à la propriété de la terre. C'est, comme le répète l'auteur dans plusieurs de ses interventions, "la guerre après la guerre".

Dans *La miglior vita* le point de vue se focalise sur un personnage plutôt atypique, le sacristain Martin Crusich, fils, petit-fils etc. de sacristains, qui incarne une sorte de continuité dynastique. Ce choix a des incidences sur la perspective historique : le contexte initial est, disions-nous, celui d'une paroisse (Italiens et Croates sont catholiques), et c'est le défilé des curés successifs, tour à tour slaves et italiens, qui thématise l'histoire de toute l'Istrie et sa double nature, en même temps qu'il sert de premier support à la diégèse. La leçon historique globale n'en est que plus amère : lors même que la religion, ses rites, ses cérémonies à demi païennes (comme la procession des Rogations) sont censés assurer la cohésion de la communauté villageoise, celle-ci n'en éclatera pas moins, à la fois de l'intérieur et sous la pression de l'extérieur. Autre incidence : l'église du village est, comme lieu concret, la dépositaire de l'histoire locale : les registres de baptêmes, de décès, de mariages, tenus plus ou moins soigneusement par les curés depuis le XVI^e siècle. Ces documents, Tomizza lui-même les a consultés et y a puisé le titre, ironiquement citationnel, du roman ("è passato a miglior vita" est la formule utilisée dans le registre des morts).

Par rapport aux autres personnages de ce roman « choral », le sacristain est, disions-nous, atypique parce que, bien qu'il travaille son petit lopin de terre, il est hors des circuits de production et de commerce et parce qu'il exerce, nous citons, "un métier qui n'en est pas un". Sa fonction narrative est donc celle d'un narrateur-témoin, certes impliqué dans l'action mais en retrait. La première partie du livre (qui n'est pas sous-titré « roman ») porte en épigraphe : "Ciò che ho visto e vissuto", et la 2^e partie : "Ciò che ho annotato negli ultimi anni".

La figure de ce narrateur, cependant, au fur et à mesure que le personnage de Martin vieillit, et aussi du fait de son statut social particulier, acquiert peu à peu les traits d'un « intellectuel organique » de sa paroisse, et par suite devient une authentique (bien que modeste) figure auctoriale. En ce sens *La miglior vita* est aussi l'histoire d'une vocation d'écrivain.

Martin est « éveillé » par l'un des nombreux curés qui se succèdent dans la paroisse, le jeune prêtre panslaviste don Stipe, qui lit et lui fait lire les registres paroissiaux. Tomizza en reproduit des extraits dont il prétend (dans *Destino di frontiera*, p. 90) qu'ils ont une fonction "quasi décorative": à notre avis ils représentent les premiers modèles d'écriture de Martin. (Don Stipe lui fait découvrir aussi Tolstoï, c'est-à-dire l'univers de la fiction, à travers une autre campagne, "proche et différente", la campagne russe, cf. p. 47).

À la fin du roman, désormais seul et habitant le presbytère désert, Martin refeuillette ces registres, prend des notes puis entreprend de rédiger ses propres souvenirs – ceux que nous venons de lire. La première phrase du roman, qui passe quasiment inaperçue, était "Ma main tremble, comme ce jour où", etc., avant que le récit ne bascule au passé défini. Dans les dernières lignes, constituées de fragments constituant non plus une chronique mais un journal, se délitent à la fois l'histoire de Martin et celle de son monde: c'est le moment où coïncident, comme l'incipit du roman nous en avait discrètement avertis, le temps narratif et le temps de l'écriture.

La focalisation interne, qui limite le champ perceptif, est donc corrigée (par rapport à *Materada* ou même à la *Quinta stagione* où existe aussi une conscience focale) par une perspective panoramique qui est celle du chroniqueur. Comme l'écrit Tomizza: "Con la *Miglior vita* avviene come se una persona, una volta salita su una collina, guardasse dall'alto, spaziando, scorgendo quello che accadde nei tempi addietro" (*Destino*, p. 38). Cela se traduit par la multiplication, dans la narration, de prolepses qui rendent sensible la conscience du narrateur.

Mais comme nous avons affaire ici à un narrateur homodiégétique, sa figure se trouve nécessairement représentée, lors de plusieurs épisodes, dans ce « panorama ». On peut fournir un bref aperçu de la technique grâce à laquelle Tomizza peut articuler les deux plans. Il s'agit d'un passage relatif à la déclaration de guerre de 1914 (en territoire, donc, alors austro-hongrois): dans lequel la perspective panoramique est remplacée par un « travelling » à la fin duquel émerge la figure auctoriale. Il se situe aux pages 77-78; le découpage en paragraphes est, bien entendu, de nous.

Una sola parola bastò per una notizia enorme. In luogo di arricchirla di commenti e di nuovi particolari, la si mormorava in tutti i dialetti e tutte le lingue che conoscevamo: gvera, guerra, vojska, rat, krieg.

Per strada i gendarmi di Buje, detti « picchioni » per l'elmetto

acuminato, passavano e ripassavano come senza una meta : nello specchio di mare scivolavano alte navi.

Il postino Jèlenich, anziché distribuire cartoline e avvisi di comparizione in tribunale e all'esattoria, per la prima volte vendette giornali.

Don Stipe, assegnato un temino ai propri scolari, dalla finestra della scuola comunicava a gesti col collega italiano di Rovigo.

Io guardavo tristemente Palmira che da tempo reclamava un figlio, la invitavo a riflettere se era questo il momento di cercarlo.

Chi voleva questa guerra? Per spegnere i nostri dissapori sarebbe bastato assai meno, e così per ottenere i giusti diritti e soddisfare le aspirazioni più riposte.

Si fece maggior caso al fatto che il vegliardo dei quadri appariva sempre in uniforme e d'un tratto si riconobbe che il suo occhio scintillava come la lunghissima lama trattenuta nel fodero.

Arrivavano le cartoline di richiamo (...).

L'événement (la guerre imminente) est d'abord évoqué sous la forme d'un fantôme verbal, plurilingue bien entendu : nouvelle attestation de l'identité – de la non-identité ? – de la collectivité istrienne. Puis il est attesté par une énumération de signes visuels enregistrés par une conscience collective et transcrits directement : les gendarmes qui circulent (l'apposition descriptive les signale au lecteur comme autrichiens mais la matière verbale – « picchioni » – est explicitée par une glose métanarrative : “detti picchioni perché...”), le facteur qui se met à vendre des journaux (ce qui connote la rareté de la lecture dans le hameau), et enfin le curé croate qui dialogue par gestes avec son « collègue » (et ennemi intime) italien.

Puis apparaît brièvement le narrateur, saisi dans son intimité familiale.

Avec “Chi voleva questa guerra?” se produit un nouveau décrochement ; cet énoncé, qui est un commentaire idéologique, est une intervention auctoriale qui, cependant, reste proche du chœur populaire d'où émerge la voix narrative (“i nostri dissapori”).

Enfin l'allusion au portrait de l'empereur François-Joseph et à son « interprétation » renvoie à un code symbolique communautaire. Ce portrait en effet, accroché dans l'auberge (lieu collectif) donne lieu selon les époques à divers commentaires plaisants : par exemple, les deux pointes de sa barbe sont censées figurer les deux ethnies, slave et italienne, de

l'Istrie. L'auteur a forgé ici une sorte d'image-relais entre le narrateur et la collectivité, entre les événements et leurs reflets dans la conscience populaire.

On observe donc dans ce passage, à l'intérieur d'une narration déléguée au Je, une tension vers un maximum d'objectivité, vers une forme de focalisation externe.

Ici la circonstance (la guerre) est nommée, mais le plus souvent le lecteur est incité – mises à part quelques indications indispensables – à induire lui-même les événements historiques du comportement des personnages. C'est une solution diamétralement opposée, cela va sans dire, à celle qu'Elsa Morante avait adoptée dans *La Storia* où le parallélisme entre l'Histoire avec un grand H, résumée chronologiquement en tête des chapitres et réduite à un sommaire événementiel, et l'histoire populaire reflète en fait le refus d'affronter leur dialectique concrète. Chez Tomizza on observe au contraire une sorte de réfraction-diffraction de l'Histoire dans les personnages.

Dans le contexte référentiel où s'inscrit ce récit, la langue du narrateur et celle(s) des personnages, qui informe toute leur vision du monde, pose évidemment à l'auteur le problème des limites à fixer à la mimésis.

Tomizza est italien et son narrateur, italoophone, connaît comme lui le croate et le slovène. Cependant Martin ne rédige pas ses souvenirs dans le dialecte « mistilingue », le sabir local, mais dans un italien un peu lourd, (comme il l'avoue lui-même page 259 : “Iniziai a scrivere quasi per gioco, rendendomi ben conto che lo stile, come avrebbe osservato la perpetua Pierina, *el lassava un tantin a desiderar*”), marqué par un souci scolaire de correction syntaxique, un effort vers l'“italien des avocats et des instituteurs”. Le langage de la narration n'est donc pas modelé sur celui des sujets parlants (comme Verga s'y efforçait dans les *Malavoglia*) mais sur celui d'un écrivain, une sorte de clerk de notaire (voir page 269 : “giù in paese passo per una specie di scrivano”).

Sur cette base ressortent, comme un signal récurrent de l'hybridisme du monde istrien, des lexèmes ou des expressions empruntés au croate, au slovène, parfois au frioulan, le plus souvent au vénitien. Leur présence peut répondre à une nécessité technique (quand l'équivalent italien n'existe pas), parfois à l'exigence d'une caractérisation sociale (rurale) : c'est le cas de *Barba*, comme terme de respect, de la *novizza* désignant la fiancée, etc.). Ou encore elle traduit le souci ethnographique d'inscrire un signe de la culture populaire (*butar i bronzi*, page 11, se réfère à une pratique de sorcellerie).

Cependant, à la différence de ce qui se passe dans *Materada*, cette patine dialectale reste discrète, neutralisée en quelque sorte par le ton affable du scripteur. On ne trouve aucune trace non plus de cette « préciosité » dialectale qu'A. Asor Rosa reprochait à Pasolini. Il est significatif que *La miglior vita* ne comporte pas (à la différence de *Materada* ou de la *Quinta stagione*) de glossaire, bien que l'auteur-éditeur Tomizza fournisse, outre le titre du livre, quelques notes ou traductions en bas de page. Le reste du temps, c'est son narrateur qui se charge de traduire ou de gloser certains termes en cours de récit.

Le problème se pose évidemment avec plus d'acuité pour le discours rapporté. Une mimesis intégrale donnerait inévitablement un résultat babélique, aussi Tomizza choisit-il de se limiter à quelques inserts (traduits en note), par exemple *Hvala, sine* (Merci, mon fils) ou *Mladost! mladost!* (Jeunesse! jeunesse!). Le plus souvent son narrateur annonce qu'il transcrit une traduction: "Mi domandavano *in slavo* « Dove vai così di corsa, ragazzo? »" (p. 9). Il y a bien entendu des exceptions: des cas de mimésis comique, comme le sermon du curé polonais qui s'adresse en vénitien à des ouailles distinguées (p. 26): « la scarsa conoscenza della lingua dei signori non gli impediva di ricordar loro come "in principio Dio fava la luze e fava la tera, fava li useli del ziel e il pesse del mar, e ziò che Dio fava il suo inimico disfava e Lui un zorna li disse: dimonio, no xe justo disfar ziò che il tuo Dio ga deziso di crehare". »

Le parti de narration choisi (la délégation à un personnage-témoin), et par suite la dialogisation interne de son récit, qui absorbe tous les langages de sa communauté, permet d'ailleurs de limiter le discours direct et tout risque d'une polyphonie qui, en l'occurrence, serait plutôt une cacophonie. On est donc en présence d'une langue « moyenne », qui suit le parcours des frontières linguistiques avec, ici ou là, des incursions plus profondes dans tel ou tel territoire dialectal, idiolectal, sociolectal.

Nous concluons sur quelques réflexions de nature, cette fois, idéologique.

L'œuvre de Tomizza ne relève évidemment pas d'un folklore régionaliste (à base, ironise-t-il, de *roba* et d'amours dans le foin) auquel on l'a parfois réduite.

Mais il est également intéressant de souligner, dans *La miglior vita*, comme d'ailleurs dans les autres romans, une utopie régressive, telle que le mythe d'un âge d'or réalisé dans une communauté pour l'essentiel rurale,

Et cela, même si Tomizza avoue, lors d'un entretien, qu'il se sent personnellement, en Istrie, dans un état d'« innocence » primitive, coïncidant avec ses souvenirs d'enfance. C'est, pensons-nous, la grande différence entre Tomizza et un romancier comme Carlo Sgorlon – ou même avec Tolstoï.

On n'y rencontre pas non plus le mythe d'une nature non corrompue ; mais, en revanche, ce que Lydia Pavan a appelé le mythème de la terre y est constamment présent, ce qui rapproche Tomizza d'un certain nombre d'auteurs slaves.

L'auteur évite enfin un dernier écueil : l'Istrie, monde finalement sans frontières parce que traversé de trop de frontières politiques, ethniques, idéologiques ne devient pas un emblème de la condition humaine. Pour Tomizza cette région est exemplaire avant tout, et sur un plan strictement historique, des malheurs créés par le nationalisme, le chauvinisme : un cancer, dit-il, qu'il s'agit de combattre par un constant travail de compréhension et de médiation. De ce point de vue, les livres de Tomizza ont été malheureusement prophétiques, si l'on pense aux « purifications » ethniques, aux exodes de populations (croates, serbes, kosovars) qui ont eu lieu hors de l'Istrie : nous renvoyons encore une fois à *Destino di frontiera* et à sa préface, due à Riccardo Ferrante. Mais il est tout à l'honneur de Tomizza qu'il n'ait jamais voulu, en tant qu'écrivain et que citoyen, croire à une fatalité : il a même pu espérer, ces dernières années, grâce à l'action d'un mouvement politique transnational (la Diète Istrienne), que sa patrie donnerait l'exemple d'une coexistence enfin civile entre peuples désormais sujets, et non plus objets, de l'histoire. L'exemple d'une pluriculture qui était pour Tomizza la seule définition acceptable de la « frontière » :

“La mia regione resta pertanto una regione di frontiera nel senso migliore del termine: come condizione permanente d'un pluriculturalismo progressista, che pone pertanto il proprio spirito in un continuo divenire”.

Ces lignes datent de 1996.

Claude PERRUS

N.B. Des problèmes de vue ont gêné la mise au point de ce texte, notamment en ce qui concerne les références bibliographiques. Je m'en excuse auprès des auteurs, des lecteurs et du destinataire de ce volume.

TOMIZZA (1935-1999)

Quelques dates :

1960 : *Materada*; 1963 : *La ragazza di Petrovia*; 1966 : *Il bosco di acacie* (« trilogie istrienne »)

1965 : *La quinta stagione*

1969 : *L'albero dei sogni*

1971 : *La torre capovolta*

1972 : *La città di Miriam*

1974 : *Dove tornare*

1977 : *La miglior vita*

1980 : *L'amicizia*

1981 : *La finzione di Maria*; 1984 : *Il male viene dal nord*; 1989 : *L'ereditiera veneziana*;

1990 : *Fughe incrociate* (« récits historiques »)

1992 : *Destino di frontiera* (entretiens avec Riccardo Ferrante), Genova, Marietti.

1994 : *I rapporti colpevoli*

1996 : *Dal luogo del sequestro*

1996 : *Scrittori di frontiera a servizio della pace*, in *Stato e frontiera: dalla Mitteleuropa all'Europa unita?* Atti del XII Congresso AIPI, Ratisbona 29-31 agosto 1996, Firenze, Cesati, 1998, p. 25-34.

Extrait de *La miglior vita*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 77-78.

Una sola parola bastò per una notizia enorme. In luogo di arricchirla di commenti e di nuovi particolari, la si mormorava in tutti i dialetti e tutte le lingue che conoscevamo: gvera, guerra, vojska, rat, krieg.

Per strada i gendarmi di Buje, detti « picchioni » per l'elmetto acuminato, passavano e ripassavano come senza una meta: nello specchio di mare scivolavano alte navi.

Il postino Jèlenich, anziché distribuire cartoline e avvisi di comparizione in tribunale e all'esattoria, per la prima volta vendette giornali.

Don Stipe, assegnato un temino ai propri scolari, dalla finestra della scuola comunicava a gesti col collega italiano di Rovigo.

Io guardavo tristemente Palmira che da tempo reclamava un figlio, la invitavo a riflettere se era questo il momento di cercarlo.

Chi voleva questa guerra? Per spegnere i nostri dissapori sarebbe bastato assai meno, e così per ottenere i giusti diritti e soddisfare le aspirazioni più riposte.

Si fece maggior caso al fatto che il vegliardo dei quadri appariva sempre in uniforme e d'un tratto si riconobbe che il suo occhio scintillava come la lunghissima lama trattenuta nel fodero.

Arrivavano le cartoline di richiamo...