

Une écriture subjective mais détachée. Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg

Tout au long de sa production narrative Natalia Ginzburg s'est demandé, comme le remarque le plus fin critique de son œuvre, Cesare Garboli, « dove, in quale punto mettersi per guardare il mondo e rappresentarlo in termini attendibili (non imputabili di casualità¹) [...] ² ». Quel devait être le bon point de vue ou plus précisément, selon la terminologie adoptée par Genette, qui refuse toute métaphore optique, le bon mode³ ? En outre fallait-il recourir à la première ou à la troisième personne de la narration ? « Usare la prima o la terza persona per me è stato un problema sempre centrale nello scrivere » déclare Ginzburg⁴.

C'est la manière dont cet auteur dépasse les apories générées par son choix d'une écriture subjective mais détachée qui sera au centre des

1. Natalia Ginzburg, qui avait tiré parti d'un reproche de Carlo Levi, voulait à tout prix éviter la *casualità* et s'imposait de choisir pour objet de son écriture ce dont elle avait une intime connaissance. Ses écrits devaient lui être consubstantiels et ne plus relever de l'accidentel. En effet, Carlo Levi lui avait dit un jour : « Sì, i tuoi racconti sono carini, ma tu però scrivi *per caso*, rischi di scrivere per caso, pescare a caso quello che ti serve, e non avere dentro di te una profonda conoscenza. » C'est nous qui soulignons. La citation est tirée de : *È difficile parlare di sé Conversazione a più voci condotta da Mario Sinibaldi*, Torino, Einaudi, 1999, p. 25.

2. C. GARBOLI, *Introduzione* in *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1993, p. VI.

3. Nous employons les termes de *voix* et de *mode* avec l'acception que leur donne G. GENETTE dans *Discours du récit* in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

4. Déclaration faite dans l'interview intitulée *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, reproduite in *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 65.

préoccupations de notre article. « Io voglio il distacco; però non riesco a scrivere se non in prima persona. [...] Se non dicendo « io » : o un io inventato o un io reale, mio (cioè io stessa), ma sempre guardando le cose da un angolo solo, guardando il mondo da un angolo », affirme-t-elle⁵. En suivant un ordre diachronique nous tenterons de montrer comment Natalia Ginzburg a résolu le paradoxe résultant de son choix de poétique par des utilisations particulières des voix et des modes de la narration.

Nous constaterons que son désir de détachement l'orienta au départ vers la troisième personne. Nous tenterons de montrer dans ce premier moment comment elle réussit à réintroduire une dimension subjective dans une écriture à la troisième personne sans toutefois qu'il y ait assumption du propos de la part de l'auteur. Nous analyserons, dans un second temps, comment par des voies différentes, le choix de la première personne parvient à produire des effets similaires, à savoir la perception par le lecteur d'une ou de plusieurs perspectives particulières qui ne sont pas assumées par l'auteur.

Il était nécessaire au début de trouver un point éloigné au risque éventuel de tomber dans la *casualità*⁶. Natalia Ginzburg voulait se libérer de sa propre situation. « Ero figlia d'un professore d'università. La professione di mio padre mi sembrava, non so perché, inaccettabile: mi sembrava tra le professioni, la più inadatta a generare scrittori »⁷. Maria Antonietta Grignani considère que: « [...] il vero problema per l'esordiente era la giusta impostazione della voce narrante, la distanza che la presenza vocale doveva prendere rispetto alle esperienze psicologiche e linguistiche dell'ambiente borghese in cui l'autrice era vissuta, [...] sentendolo inadeguato a ciò di cui voleva parlare »⁸.

5. Déclaration extraite de *È difficile parlare di sé...*, p. 112. La citation appelle une remarque: malgré la formulation conceptuellement approximative, ce qui compte n'est pas tant d'avoir une narration à la première personne que de proposer une perspective subjective.

6. Il est difficile de trouver un correspondant français tout à fait satisfaisant au mot italien *casualità*. Il s'agit de ce qui est contingent, qui arrive par hasard, sans qu'on le sente venir et donc sans qu'on puisse l'empêcher ni, a fortiori, le maîtriser.

7. Passage cité dans la *Nota*, texte qui a servi de préface unificatrice pour la publication du volume intitulé *Cinque romanzi brevi...* (cf. *Opere*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1986, p. 1120 [coll. « I Meridaini »]).

8. M.A. GRIGNANI, *Un concerto di voci in Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi scritti...*, p. 42.

Une écriture subjective mais détachée.

Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg

181

Natalia Ginzburg tenta, grâce à plusieurs expérimentations, d'éloigner d'elle la voix narrative en optant pour la troisième personne. Elle écarta donc la première personne de la narration ou proposa, alors, une première personne masculine. L'emploi de la troisième personne de la narration est très fréquent dans les premières nouvelles. La troisième personne est attestée dans le premier texte dont Ginzburg assume véritablement la paternité : *Un'assenza*. « Un'assenza è il primo racconto vero che io scrissi »⁹. Dans l'ensemble des textes sélectionnés par l'auteur lui-même pour les « Meridiani » on ne relève qu'une seule autre nouvelle à la troisième personne : *La madre*. Ginzburg en a écrit d'autres, qu'elle a choisi de ne pas republier dans les œuvres complètes¹⁰. L'emploi de la troisième personne est indubitablement très rare et on ne le retrouve qu'exceptionnellement dans les textes plus longs : dans *Tutti i nostri ieri* (1952), puis dans une production plus tardive, dans *Caro Michele* (1973) où il apparaît en alternance avec la première personne de la forme épistolaire, et dans les deux récits composant le recueil intitulé *Famiglia* (1977).

En ce qui concerne la première partie de son œuvre, nous dirons que les textes écrits à la troisième personne pourraient être lus comme s'ils étaient à la première personne de la narration. En effet, dans les premières nouvelles et dans *Tutti i nostri ieri* nous ne sommes jamais face à une focalisation zéro, mais plutôt face à une focalisation interne. Dans *Un'assenza* la perspective est celle du mari resté seul pendant les vacances de la femme tandis que dans *La madre* et dans *I bambini* nous avons le point de vue des enfants. *Ritorno* et *Settembre* sont des nouvelles à la troisième personne dans lesquelles prévaut le point de vue du personnage principal. Dans *Tutti i nostri ieri*, nous relevons une focalisation variable, au sein de laquelle la perspective d'Anna est largement prédominante. Natalia Ginzburg limite la portée d'une narration à la troisième personne, grâce à des corrections apportées par le mode narratif. L'impersonnalité de cette personne, si l'on peut dire, est remise en cause, puisqu'à travers la voix du narrateur émerge le discours subjectif du ou des personnages. Le point de vue des personnages s'impose, leur discours est sans cesse rapporté grâce au discours indirect et, surtout, grâce au discours indirect libre. Bien que cette démarche soit évidente dans *Tutti i nostri ieri*, donnons-en un exemple. « Anna e Giustino si sentivano un po' tristi ; pareva strano ma

9. Nota in *Opere*, vol. 1, p. 1117.

10. *I bambini* in *Solaria*, janvier-février 1934. *Settembre* in *Il Lavoro*, 2 maggio 1935, repris in *Grandi firme*, 1 ottobre 1935. *Ritorno* in *Il Lavoro*, 7 maggio 1936, repris in *Letteratura*, aprile 1937.

ci si sentiva perduti senza Concettina in casa [...]. E adesso pareva che non ci fosse più Concettina in nessuna parte del mondo, pareva non fosse più la vera Concettina quella Concettina incinta, che sputava in un vaso da notte a fiorami »¹¹. Le point de vue d'Anna et Giustino, leur tristesse d'avoir perdu leur sœur s'imposent et l'impersonnalité du narrateur est, par conséquent, minée. Le choix de la troisième personne, déterminé par l'intention d'éliminer toute subjectivité, échoue.

Malgré cette présence d'un discours subjectif, pouvons-nous parler pour autant d'une proximité de l'auteur et d'une revendication de paternité de ce discours? Le détachement est le trait essentiel de la nouvelle *Un'assenza*. Une grande ironie pèse sur le personnage du mari, caractère falot et velléitaire. La stratégie de l'auteur laisse aisément transparaître sa médiocrité. La phrase « Chiedendone perdono ad Anna in cuor suo » ponctue le texte à partir des menus péchés commis par le personnage principal jusqu'à sa visite à une prostituée. Dans *La madre*, on ne décèle aucune sympathie pour le point de vue des enfants, totalement impitoyable vis-à-vis de leur mère, qui est veuve. L'auteur devrait plutôt être proche de cette mère dont elle partage l'expérience biographique, mais elle choisit d'adopter la perspective des enfants pour affirmer sa distance. Nous pourrions penser, en appliquant les analyses de *I Malavoglia* proposées par Luigi Russo à *Tutti i nostri ieri*, que l'introduction du discours indirect libre marque, en fait, une proximité de l'auteur. Or toute adhésion est contrecarrée, ici, par l'aspect polyphonique du texte.

La troisième personne, on l'a dit, est à nouveau employée dans la dernière partie de sa production. Il n'est pas davantage question d'absence de focalisation. Natalia Ginzburg tend, dans les deux textes réunis sous le titre *Famiglia* et dans les parties à la troisième personne de *Caro Michele*, vers une focalisation externe. Le narrateur survit mais ne décrit que la mécanique extérieure des événements, c'est-à-dire la pure objectivité des choses. L'approche est similaire à celle de ce qu'on appela en France l'École du regard. Natalia Ginzburg parvient, ici, à tenir à distance l'histoire et les personnages grâce à une perspective qui fragmente tout dans des détails insignifiants et situe sur un même niveau êtres animés et inanimés. Dès l'incipit de *Caro Michele*, le lecteur doit accepter cette perspective d'approche du monde dans ses connotations les plus extérieures. « Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava.

11. *Opere*, vol. 1, p. 360.

Une écriture subjective mais détachée.

Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg

183

Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta. Il paese era a due chilometri. La città era a quindici chilometri. Essa abitava da quindici giorni in quella casa. Infilò una vestaglia di velo color tabacco. Cacciò i piedi lunghi e magri in un paio di pantofole color tabacco, slabbrate, con un bordo di pelo bianco molto frusto e sudicio. Scese in cucina e si fece una tazza di Orzo Bimbo e ci inzuppò diversi biscotti¹² ».

Le modèle du récit classique à la troisième personne avec un narrateur omniscient ne tient pas chez Ginzburg. « È diventato estremamente difficile oggi cominciare un romanzo: « Il Signor Rossi uscì di casa »... », déclare-t-elle de façon métaphorique¹³. L'écrivain reconnaît explicitement, dans une interview accordée à Walter Mauro, son « incapacità di adoperare la terza persona »¹⁴. L'auteur est incapable de recourir à une narration omnisciente et envie pour cela Elsa Morante. « Io l'ho ammirata molto, e sentivo anche dell'invidia, perché lei usa la terza persona, e a me questo è sempre stato impossibile. [...] Non mi è mai riuscito di salire sulle montagne e vedere tutto dall'alto, non mi è mai riuscito. Invece era questo a cui aspiravo: ma non mi è mai riuscito¹⁵ ». Ginzburg part du postulat selon lequel le monde et les hommes sont des objets inconnus en sorte que la raison profonde de l'existence demeure un mystère. Par conséquent, la connaissance atteinte ne peut se résumer que dans la donnée objective et détachée. Étant donné le faible champ du connaissable, il est impossible de recourir à une narration à la troisième personne sans focalisation qui pré-supposerait une croyance inébranlable dans la connaissance. Il est nécessaire, ici, de circonscrire le domaine de responsabilité: avec l'emploi de *Je* les frontières de responsabilité sont immédiatement délimitées. Dans *Appunti sulla storia*, en parlant du roman d'Elsa Morante, Natalia Ginzburg dit: « La Storia è un romanzo scritto in terza persona. Un romanziere oggi, della terza persona, ha paura come di una tigre. Egli sa che nella terza persona, nell'*egli* si nasconde ogni specie di pericolo. Scivendo *io* si sente un poco più sicuro, perché tutti i suoi confini sono subito denunciati »¹⁶. Dans ces conditions, Ginzburg ne peut utiliser la troisième personne qu'en introduisant une focalisation interne, de préférence variable, ou une focalisation

12. *Opere*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1987, p. 343 [« I Meridiani »].

13. *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi...*, p. 73.

14. Par « troisième personne », Natalia Ginzburg entend une troisième personne avec une vision dite « par-derrrière », c'est-à-dire une narration omnisciente telle qu'on la trouve dans les récits traditionnels du XIX^e siècle.

15. Passage tiré de *È difficile parlare di sé...*, p. 112.

16. *Opere*, vol. 2, p. 581.

externe, c'est-à-dire la situation narrative où le narrateur en sait moins que le personnage. Avec ces choix, elle propose des points de vue circonscrits et garde ses distances par rapport à ce qui est dit.

À ses prémices, si elle n'écrivait pas à la troisième personne, Natalia Ginzburg choisissait une première personne masculine. « Facevo quasi sempre personaggi maschili, perché fossero il più possibile lontani o distaccati da me¹⁷ ». Dans les œuvres complètes publiées dans la collection « I Meridiani » nous ne relevons, en fait, qu'une seule occurrence de première personne masculine : il s'agit de la nouvelle *Casa al mare*. Cet usage d'une première personne masculine appartiendrait plutôt à une préhistoire mythique de sa production. En outre, plutôt que ce désir d'imposer une voix masculine, ce qui est à retenir de cette expérience c'est l'incapacité de la troisième personne de la narration à se maintenir. À propos de cette nouvelle, Natalia Ginzburg déclare dans la *Nota* déjà mentionnée : « Avevo scoperto la prima persona, il grande piacere di scrivere in prima persona [...] »¹⁸. À partir de la nouvelle intitulée *Mio marito*, nous remarquons une quasi omniprésence de la première personne féminine. Toutefois, en analysant de près la première personne dans ses différents emplois et fonctions, nous nous apercevons qu'il n'est pas question d'une participation absolue et sans retenue.

La généralisation de l'emploi de la première personne de la narration n'équivaut pas à l'affirmation d'une primauté de la subjectivité, comme ce serait le cas pour des récits autodiégétiques. Chez Ginzburg, bien que le narrateur soit un personnage et qu'il fasse partie intégrante du monde fictif qu'il décrit, il n'en est pas pour autant systématiquement le protagoniste. Nous sommes souvent face à des récits homodiégétiques dans lesquels il n'y a pas d'identité entre narrateur et personnage principal. Dans *Valentino* (1951), c'est la sœur du personnage principal qui relate les faits dans lesquels elle n'a joué, le plus souvent, qu'un rôle de simple témoin. Maria Antonietta Grignani affirme au sujet de ce texte : « L'io sembra abdicare a una parola propria, limitandosi a mimare [...] i vari punti di vista del microcosmo ai cui margini vivacchia »¹⁹. Dans *Le voci della sera* (1962), Elsa alterne la narration de faits la concernant et l'histoire collective de la famille De Francisci. Dans ce cas précis, le narrateur n'a participé d'aucune manière à une grande partie des faits narrés. Dans une grande partie du texte, nous nous trouvons face à un récit hétérodiégétique. Dans

17. *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù. Opere*, vol. 1, p. 848.

18. *Ibid.*, p. 1123-1124.

19. M.A. GRIGNANI, *Un concerto di voci...*, p. 45.

Une écriture subjective mais détachée.

Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg

185

Sagittario (1957), le moi de la narration appartient à la fille du personnage principal, qui est, certes, un personnage mais un personnage totalement à l'écart, qui non seulement ne joue aucun rôle dans l'intrigue mais, de plus, n'en a pas été témoin et il est, en définitive, totalement étranger aux péripéties qu'il narre. La première personne de la narration équivaut ici à une source anonyme d'information. Natalia Ginzburg semble proposer une utilisation impersonnelle de la première personne. *La strada che va in città* (1942) et *È stato così* (1947) sont deux récits autodiégétiques mais, étant donné l'absence totale de lyrisme et de retour sur soi du personnage principal, le lecteur se trouve face à des textes qui, malgré les différences formelles, produisent le même effet de détachement que des textes écrits à la troisième personne avec une focalisation externe.

Natalia Ginzburg paraît soudainement assumer le discours du narrateur avec *Lessico familiare*. La participation de l'écrivain devient telle qu'à l'identité entre narrateur et personnage se substitue une identité entre auteur, narrateur et personnage. Nous passons d'un récit qui, bien que subjectif (narration à la première personne), ne proposait pas encore une identité entre auteur et narrateur, à un récit de type autobiographique. Mais malgré l'identité affichée entre l'auteur et le narrateur par l'emploi de la première personne autobiographique et par l'affirmation d'un même nom propre, Natalia Ginzburg ne nous apprend pas grand-chose sur elle-même. D'ailleurs, il n'est pas fortuit que l'annonce du prénom soit sans cesse repoussée – la mère l'appelle ironiquement « Maria Temporalà »²⁰ et le père, après son mariage, se met à parler d'elle en disant « mia figlia Ginzburg ». Ce n'est qu'après un espace d'autonomie de la narratrice en tant que personnage, à savoir dans la séquence dominée par les amies de Natalia adolescente, qu'apparaît explicitement le prénom. « Dov'è la Natalia? – È dalle sue squinzie! – si diceva sempre in famiglia »²¹. Le livre ne parle pas d'emblée de Natalia et ce n'est qu'au bout d'une dizaine de pages qu'il est question, dans une brève parenthèse, de la petite fille qu'elle était. « Io essendo la più piccola, mi divertivo con poco: e la noia delle villeggiature non la sentivo ancora in quegli anni »²². Ginzburg reconnaît d'elle-même que le *moi* dans son intériorité n'a pas été l'objet de la remémoration. « E vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste molte che mi riguardavano direttamente. Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e

20. *Opere*, vol. 1, p. 941.

21. *Ibid.*, p. 1032.

22. *Ibid.*, p. 909.

lacune, la storia della mia famiglia », dit-elle dans l'avertissement au roman²³. Encore une fois Natalia Ginzburg n'assigne pas la première personne à un personnage autour duquel tout se jouerait. Plutôt que d'une identité auteur-narrateur-protagoniste, nous pourrions parler d'une identité auteur-narrateur-témoin participant. Magrini²⁴ parle même d'un double narrateur. La mère suppléerait, dans ce texte, le narrateur principal pour un certain nombre de souvenirs familiaux dont il ne pourrait pas être au courant. De toute façon, l'appartenance stricte de *Lessico familiare* au genre autobiographique semble quelque peu remise en cause dans la mesure où l'autobiographie est, d'après la définition qu'en donne Lejeune, un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²⁵. Il s'agirait plutôt d'une autobiographie familiale.

Après l'expérience de *Lessico familiare*, l'auteur a connu une phase de crise créative qui a duré dix ans, due à la difficulté de remplacer la première personne. « ...dopo mi è successo che non potevo più adoperare la parola *io*, perché mi sembrava che *io* fossi io quella lì di *Lessico familiare*. E allora questa parola *io*, che avevo usato tanto, inventando personaggi diversi, non la potevo più usare nei romanzi [...] »²⁶. Au bout de dix ans, Natalia Ginzburg a réussi à contourner le problème en maintenant la première personne, tout en éloignant les risques de confusion entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur au moyen de la multiplication des premières personnes et grâce au procédé du roman épistolaire : *Caro Michele* et *La città e la casa*. Ainsi l'instance narrative est-elle quasiment éliminée dans *Caro Michele*, bien que les lettres alternent avec des parties narratives à la troisième personne. L'auteur a eu recours à ce genre surtout dans l'intention de pouvoir utiliser la première personne tout en proposant plusieurs voix d'énonciation. « Al romanzo epistolare, non mi sembra d'aver mai pensato, fino agli anni 70-72. Allora mi è venuto il desiderio di scrivere un romanzo epistolare, per poter usare la prima persona in un modo non più strettamente autobiografico. E per usarla ho scritto anche delle commedie, dove la prima persona è disseminata in vari personaggi, declare alors Natalia Ginzburg »²⁷.

23. *Ibid.*, p. 899.

24. G. MAGRINI, *Lessico familiare* in *Letteratura italiana Le opere*, vol. 4, Milano, Einaudi, 1996.

25. Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1976, p. 12.

26. Déclaration tirée de *È difficile parlare di sé...*, p. 134-135.

27. *Natalia Ginzburg : la narratrice e i suoi testi...*, p. 65.

Une écriture subjective mais détachée.

Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg

187

Au bout de cette analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg, nous constatons que l'auteur manie avec une maîtrise consommée des procédés extrêmement subtils qui lui permettent d'atteindre son objectif : une écriture subjective mais détachée. Nous relevons une tendance à privilégier la première personne et, en même temps, des choix narratifs qui visent à éviter une trop grande proximité avec le propos du narrateur. L'écrivaine ne choisit pas la première personne pour parler d'elle-même mais pour laisser parler une ou plusieurs subjectivités, grâce à la multiplication des premières personnes. Lorsqu'elle recourt à la troisième personne, elle multiplie les points de vue grâce à la focalisation interne variable. Toutefois, Natalia Ginzburg ne pouvait que privilégier la première personne parce que celle-ci permettait de montrer un rapport direct entre un moi et le monde, autrement dit entre un moi et ses expériences cognitives. Comme le dit Italo Calvino : « [...] la prima persona in Natalia è qualcosa di più di un espediente narrativo : è la via per esprimere un rapporto col mondo, un rapporto diretto, mai psicologizzato, mai intellettualizzato, mai liricizzato »²⁸.

Vanina PALMIERI

RÉSUMÉ

En partant du postulat gnoséologique selon lequel le monde et l'être humain ne peuvent être appréhendés Natalia Ginzburg refuse, dans son travail de représentation, une narration omnisciente et choisit une perspective délimitée. Toutefois la primauté de la subjectivité se voit contrecarrée par une volonté de détachement. Cette position paradoxale détermine une expérimentation continue sur la première et la troisième personne tout au long de sa création. En adoptant la terminologie genettienne de voix et de mode de la narration, nous tentons de montrer comment les différentes articulations et combinaisons choisies par Ginzburg

28. I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *L'Europa letteraria*, giugno-agosto 1961, p. 133. Repris in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tomo primo, Milano, Mondadori, 1995, p. 1087 [« I Meridiani »].



188

V. PALMIERI

entre ces deux éléments lui permettent d'atteindre son objectif, à savoir une écriture tout à la fois de la subjectivité et de la distance.

MOTS CLÉS

XX^e siècle – Natalia Ginzburg – voix et mode narratifs – autobiographie

