

NOTES SUR LA MORT DANS L'OEUVRE DE BEPPE FENOGLIO

Selon G.L. Beccaria, chez Fenoglio « la nature commente, participe au pathos des événements, mais n'est pas objet de méditation, de contemplation individuelle (comme en général dans le roman moderne). Comme dans l'épopée, il n'y a pas de paysage dans *il partigiano*, si par paysage on entend la toile de fond immobile que décrit le narrateur. Le paysage agit, participe à la vie globale de l'ensemble. Il ne vit pas à part, avec les connotations qu'un paysage peut introduire, comme reflet de l'âme, en restant de ce fait inanimé, mais il s'anime au milieu du conflit entre les éléments de base de la constitution du monde (l'eau, l'air, la terre), lesquels confèrent au roman une incomparable force primitive »¹.

L'espace, le paysage, ne seraient pas le reflet des mouvements intérieurs du personnage : « Le monde des humains est dominé par la violence, la nature est violente, sans être elle-même pour cela une projection métaphorique de la violence des hommes »². L'auteur précise d'ailleurs que « le protagoniste ne participe pas (se repliant sur lui-même, bouleversé) à un tel bouleversement naturel, qui est une donnée physique qu'on ne peut éliminer, insondable, d'un monde indifférent, comme s'il s'agissait d'une nature originelle et encore sans humanité, ou dans l'attente de son avènement »³.

Le critique appuie principalement son étude sur les différentes moutures de *Il partigiano Johnny*. Selon lui, l'espace et les personnes semblent en général vivre côte à côte, chacun poursuivant ses propres objectifs, pas forcément communs, pas nécessairement antagonistes ; et le narrateur, qu'il soit

¹ G . L . Beccaria, *La guerra e gli asfodeli*, Milano, Serra e Riva, 1984, p. 68-69.

² *Ibid.* , p. 73.

³ *Ibid.*, p. 78.

participant ou effacé, se garde pour l'essentiel de lier l'un aux autres, de faire du paysage le reflet des âmes.

A l'instar de G.L. Beccaria, il me paraît juste de remarquer que les sentiments d'un personnage peuvent être décrits d'une certaine manière et que le décor environnant peut se démarquer tout à fait de ces sentiments, avoir ses propres velléités, sa propre personnalité. Dans *Pioggia e la sposa*, les collines sont présentées comme ayant une allure mauvaise, « (...) ces collines ont un aspect méchant même les jours de soleil »⁴. Nous sommes en présence ici d'un anthropomorphisme spatial fréquent dans les écrits de Beppe Fenoglio : « La lune arrivait, et très vite elle devint un monstre de proximité et de rondeur jaunâtre, elle naviguait dans le ciel chaud, au bord de l'arête de la Langa, comme si elle avait voulu les accompagner jusqu'en Ligurie », apprend-on dans *La sposa bambina*⁵. Dans *I ventitre giorni della città di Alba*, nous sommes informés que « le Tanaro sembla se dresser sur ses pieds tant il grossit »⁶. A cette vision de la rivière correspond celle qui est donnée dans *Il partigiano Johnny* : « En l'occurrence, la nature était en train de remporter un triomphe exceptionnel : pour une fois, elle était en train de prendre sa revanche sur les hommes pour inspirer la peur ; pour tous il valait infiniment mieux avancer seul contre une armée de SS plutôt que d'avoir affaire à un seul de ces flots boueux »⁷.

Ce qui est vrai pour l'espace naturel l'est aussi pour les œuvres humaines, les constructions, les usines : « En pleine nuit, ils défilèrent devant une usine colossale, un des principaux établissements de guerre, ses produits mortels étant expédiés sur le Don ou en Marmarique. Des reflets toxiques irisaient le ventre sidéral des tours de catalyse, tandis que de rapides patrouilles de vapeurs picriques décollaient pour aller affronter l'armée statique de la nuit »⁸. Un poste de carabinieri qui gardent les stocks de l'armée est représenté comme « une petite maison neuve, prétentieuse [...] »⁹. Quant à la voiture allemande avec laquelle le camion de Johnny (*Il partigiano Johnny*) et de ses camarades entre en collision, son « ventre (est) poussiéreux-huileux » ; cette voiture retournée « (...) avait quelque chose d'une monstrueuse tortue, avec un aspect tout à fait hostile, exactement comme si elle s'était déclarée construite et mise au point par haine des Italiens et pour leur faire la guerre »¹⁰.

⁴ *Un giorno di fuoco*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *I ventitre giorni della città di Alba*, p. 14.

⁷ *Il partigiano Johnny*, p. 206.

⁸ *Primavera di bellezza*, p. 64.

⁹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰ *Il partigiano Johnny*, p. 86.

Sentiment funeste

Tout semble laisser croire à l'absence de liaison entre les sentiments des personnages et l'espace environnant : ce dernier serait d'ailleurs doué de sentiments propres, de dispositions d'esprit autonomes ; selon G.L. Beccaria, la dominante héroïque, voire épique, de *Il partigiano Johnny* prendrait précisément sa source dans ce déséquilibre entre les sentiments du personnage principal et le paysage qu'il traverse, un paysage indifférent, quelquefois hostile, mais toujours indépendant¹¹.

Cette règle, à mon sens, admet toutefois au moins une dérogation. Elle concerne ce que j'appellerai pour simplifier le sentiment de mort, expression sous laquelle je classerai la peur d'une disparition éprouvée par un personnage (qu'il soit ou non le narrateur), et l'approche d'une mort décrite par le narrateur.

Contrairement aux autres sentiments, celui-ci coïncide assez régulièrement avec l'état de l'espace ambiant, avec les descriptions de paysages.

Giorgio, l'ami de Milton¹², est capturé par une patrouille fasciste au cours d'une expédition par temps d'épais brouillard. Le paysage s'offre à nous de la manière suivante : « La route était envahie par le brouillard mais il y avait des percées et des ondoiements. Le vallon, des deux côtés, était complètement recouvert d'une ouate tassée, immobile. Le brouillard avait aussi remonté les versants, seuls quelques pins émergeaient, on aurait dit les bras de gens sur le point de se noyer »¹³. Les conditions atmosphériques devaient d'ailleurs être exceptionnellement propices, et annonciatrices de cette capture fatale, puisque nous apprenons qu'au début de l'expédition « ils marchaient sur la crête, recevant de face un vent fort, sinistre, d'un froid déjà hivernal. Un vent, dit Meo, qui sans nul doute prenait naissance dans les tombes grandes ouvertes d'un de ces cimetières des hautes collines, où lui, Meo, ne serait pas resté, même mort et fusillé »¹⁴. Plus loin, lorsque, pris d'un soudain désir de revoir la maison de son amie Fulvia, Milton s'approche d'Albe, cette maison lui apparaît « fantomatique, dissimulée comme elle l'était par des rideaux de pluie »¹⁵. C'est

¹¹ G.L. Beccaria cite de nombreux exemples de personnification de l'espace ; cf. *La guerra e gli asfodeli*, chap. 6, p. 61 à 79.

¹² *Una questione privata*.

¹³ *Una questione privata*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

au cours de ce pèlerinage, et à proximité de cette villa spectrale, que Milton rencontre la mort.

Au soir de son entrée dans « le royaume archangélique des partisans »¹⁶, Johnny est saisi d'une brusque angoisse à laquelle se mêle une vision particulièrement lugubre du domaine de la Résistance : « L'obscurité était sinistre, (...) l'obscurité et le vent contenaient et charriaient un poids égal de guet-apens et de risque attimically prior to just seen death. L'abandon des autres dans le sommeil ne le rassurait pas, au contraire cela lui faisait l'effet d'un collapsus devant le show insoutenable du danger, ils étaient autant de cadavres en attente du coup de grâce protocolaire »¹⁷. Or, cette vision prémonitoire, qui se forme à partir d'un certain regard sur l'espace, vient à trouver confirmation quelques semaines (et quelques lignes) après par l'attaque allemande sur Murazzano. Précisément au moment de cette attaque, les lumières de la colonne motorisée ennemie sont perçues comme « des phares rouges et blancs, étoile polaire et mort rassemblées »¹⁸.

Le sentiment de mort est décelable partout dans *Il partigiano Johnny*. Il vibre à l'unisson des personnages et du paysage ; qu'on pense à cette vision d'Albe, dont la liberté est compromise, qui va être bientôt reprise par les fascistes : « Aux yeux de Johnny, elle n'était pas faite de pierre mais de chair, extrêmement vive et frétilleante comme une très grosse bête logée dans un recoin, avançant ses pattes inégales mais fermes contre une invasion jaunâtre de danger et de mort »¹⁹.

L'espace de mort me paraît être le reflet du sentiment de mort, et pas seulement dans *Il partigiano Johnny*. Dans la nouvelle *Un giorno di fuoco*, le jeune narrateur, passionné par l'affaire Gallesio mais lassé d'attendre son oncle, s'arrête un instant sur la place du village : « Maintenant il partait tirer de l'eau pour ma tante et moi j'hésitais sur la petite place, saisi d'un soudain désir de solitude, ne sachant pas si j'allais descendre jusqu'au Belbo pour fixer l'eau des tourbillons et voir jusqu'à quel point je résisterais à son attraction, ou bien entrer dans le cimetière et me promener autour des tombes pour noter les noms et les dates : l'un et l'autre étaient au nombre de mes jeux solitaires »²⁰. Le sentiment du narrateur croise une certaine vision du paysage, et prépare le dénouement tragique de la nouvelle. Dans *Superino*, le narrateur tient à nous faire connaître quelques anecdotes relatives à son enfance, aux étés passés en

¹⁶ *Il partigiano Johnny*, p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

²⁰ *Un giorno di fuoco*, p. 20.

compagnie de Superino. C'est ainsi que nous apprenons qu'ils eurent un jour une discussion au bord d'un torrent : « - Voilà ce qu'on appelle un tourbillon, me dit-il, - Je le sais - murmurai-je dans un souffle, et je regardais de travers l'eau profonde, bariolée comme la peau des serpents. Elle était parfaitement immobile, mais les racines et les branches immergées s'agitaient comme des âmes du purgatoire. - C'est dans ce tourbillon, il y a deux ans -, reprit lentement Superino en articulant chaque syllabe, - que Pietro Cogno est venu se noyer (...). Et un an auparavant, dans ce même tourbillon, c'est Ugo Fazzino qui s'était noyé (...) »²¹. Cet entrelacs d'images et de souvenirs macabres, basé sur une certaine vision de l'espace, de la rivière en l'occurrence, est le signe avant-coureur de l'approche d'une mort.

Mais il n'y a pas que l'élément liquide pour évoquer la mort, s'en faire le messenger. Dans *La paga del sabato*, Ettore, désœuvré, parcourt les rues d'Albe dans l'intention de chercher un emploi. Il rencontre une connaissance, Marsigli, préposé aux travaux de terrassement : « Il s'approcha et sentit bien l'odeur de la terre très fraîche, odeur de lombrics et de fleurs pourries, comme l'odeur du cimetière quand il y allait le deux novembre »²². Le narrateur de *La paga del sabato*, comme celui de *Superino*, manifeste une disposition évidente à juxtaposer des événements de la vie courante à des épisodes lugubres ou à des symboles de mort. Les conclusions dramatiques du roman et de la nouvelle marquent ici encore le lien entre paysage et sentiment de mort.

Fantasmagorie

A la lumière des exemples qui précèdent, il est possible de parler de correspondance entre le sentiment de mort et une vision funeste du paysage imposée par le narrateur. A ce titre, il me semble intéressant de faire le relevé, même partiel, des paysages marqués au sceau de la mort ou d'une de ses métaphores les plus fréquemment utilisées : le fantôme, le spectre, la tombe, le cimetière, le squelette. Arrêtons-nous un instant sur *Il partigiano Johnny* et voyons ce qu'il en est de cet ouvrage.

Nous trouvons une ville fantomatique (p.11), des partisans fantomatiques (p.37), un village fantomatique (p.45), aux volumes fantomatiques (p.46). Fantomatique encore est le cimetière décrit p.145,

²¹ *Superino, Un giorno di fuoco*, p. 62. Remarquons au passage que dans *Il partigiano Johnny* (p. 211), la rivière semble également destinée à accueillir les âmes : « La lourde pluie s'enfonçant [dans la rivière] sans tintements, comme les âmes des nouveaux-nés dans les limbes [...] ».

²² *La paga del sabato, Opere II*, p. 126.

comme celui de la page 165 ; il est question du fantôme d'une ferme, p. 166. La silhouette de Michele dans le séminaire-caserne n'échappe pas à cette épithète (p.190). Nous retrouvons un cimetière fantomatique p. 226, des vapeurs fantomatiques (p.259). La route prend des allures de fantôme à la page 268. L'arête d'une colline est fantomatique (p.279), de même que le déplacement d'un camion (p. 286). Le fantôme d'une petite ferme apparaît p. 290.

Le blanc est spectral p.45, de même que les hommes et le tuf (p.135), et la lumière (p.165). Il est question du spectre de la caserne à la page 189, du spectre de l'autre rive à la page 200. Le ciel est spectral (p.219), le son l'est aussi (p.269) ; les partisans eux-mêmes, blottis sous la paille, « émergèrent comme des spectres de leurs tombes de fourrage » (p.288). Quant à la Langa, elle est « spectrale et fatale » (p.321). Ces exemples montrent que l'adjectif « spectral », comme l'adjectif « fantomatique », peuvent être utilisés pour qualifier des entités parfaitement différentes : le ciel, l'air, le son, ou encore un volume.

Les tombes et les cimetières sont aussi des objets de référence fréquents, surtout quand il s'agit de dépeindre l'aspect d'une habitation, d'un village ou d'une ville. A la page 39, la maison de campagne des parents de Johnny est comparée à un cimetière. Les maisons sont des tombes (p.58), Murazzano est une nécropole (p.99), et la villa où Johnny rencontre un industriel d'Albe est enterrée dans les collines (p.111). Le cimetière peut être un point de repère pour les résistants blessés pendant la bataille d'Albe (p.221) ou pour Johnny et ses camarades pendant le grand ratissage de novembre (p.285) ; le vent peut sembler provenir d'un cimetière, comme à la page 256. Le village de Treiso paraît être « sous scellés et silencieux, à l'image du cimetière » (p.299). Quant à la ville, le pharmacien de Mango affirme que, depuis le retour des fascistes, sa vie nocturne s'organise autour du cimetière : « J'ai juré de ne plus y remettre les pieds avant la fin de la guerre. La vie est tellement impossible, et la mort trop, trop possible. (...) Et toutes les nuits, leurs pelotons travaillent au cimetière, on me l'a dit, toutes les nuits » (p.317).

Le paysage tout entier peut avoir été enterré par la brume : « De vastes étendues d'un paysage froid surgissaient et s'étendaient sous la vue, mais comme stupéfaites de ce long enterrement et encore plus de cette résurrection » (p. 318). Les hommes (et surtout leurs jambes) sont quelquefois squelettiques : c'est le cas page 73 (il s'agit là d'un partisan, Geo), page 99 (un paysan), pages 271 et 274 (le vieux Jackie). Mais on rencontre également « au loin, le squelette noirâtre d'un concasseur de pierres, abandonné depuis longtemps » (p.198). La sorcellerie enfin, pratique faisant intervenir les puissances de l'au-delà, est souvent évoquée dans *Il partigiano Johnny*. Il est question par exem-

ple de cour de ferme ensorcelée (p.223), de campagne ensorcelée (p.229), de la « solitude ensorcelée des hautes collines » (p.370) : et sur un registre voisin, faisant directement référence à l'au-delà, on aperçoit notamment le village de Castino, qualifié de « temple des divinités infernales » (p.264). Il est aussi fait état du « craquement purgatorial des branches froides sous le vent tout-puissant » (p.258) ; l'ensemble se déroule dans le « monde ténébreux des collines » (p.250) .

Ce qui est présenté ici à titre d'illustration, à partir d'un seul ouvrage, vaut de façon plus ou moins évidente, mais toujours sous-jacente, pour l'ensemble de l'œuvre. Mort et sentiment de mort, sentiment de mort et vision funeste du paysage, sont étroitement mêlés dans une dialectique infernale, destinée à se poursuivre jusqu'à atteindre le moment où le paysage lui-même s'institue en symbole de mort.

Du reflet au symbole

Le paysage peut être le reflet du sentiment de mort. Mais il est aussi, et très souvent, symbole de la mort elle-même. Autrement dit, le paysage qui nous est dépeint peut-être autre chose que l'image, plus ou moins fidèle, d'un sentiment donné (celui de la mort). Dans la course-poursuite sentiment de mort/décor sépulcral, le décor peut prendre l'avantage, souvent, atteignant alors des dimensions apocalyptiques.

Cette remarque, qui prend toute sa valeur dans *Il partigiano Johnny*, convient néanmoins à toute l'œuvre de Beppe Fenoglio. Aux yeux d'Agostino, par exemple, dans *La malora*, Alba apparaît essentiellement comme la ville baignée par le Tanaro, lequel revêt une fonction symbolique déterminée : « Je gravais dans ma mémoire les clochers et les tours, et le nombre des maisons, et puis le pont et la rivière, la plus grande étendue d'eau que j'aie jamais vue, mais elle était si éloignée dans la plaine que je pouvais seulement m'imaginer le bruit de son courant ; ce Tanaro où, à ce qu'on dit, tant de gens de notre espèce, de la Langa, sont venus se jeter pour en finir »²³. La place de la rivière dans cette symbolique de la mort sera examinée avec plus d'attention quand il sera de nouveau question de *Il partigiano Johnny* (cf. infra, p.9-10). Remarquons toutefois que, dans *I ventitre giorni del la città di Alba*, la crue de la rivière est déjà présentée comme un châtimeur céleste : « Les gens y virent la main de Dieu, ils venaient en masse sur les levées pendant les trêves de ce

²³ *La malora*, p. 163.

déluge et étudiaient le niveau des eaux en exprimant leur assentiment d'un mouvement de la tête »²⁴.

Dans *L'andata*, bien avant l'embuscade, le village offre un spectacle de fin du monde : « Le reste du village et la campagne environnante étaient déserts et silencieux comme leur cimetière, ni bêtes ni poules aux alentours »²⁵. Dans *Primavera di bellezza*, des mouvements de soldats en déroute ou des paysans en fuite font penser à des images de Jugement dernier : « A l'aube, ils avisèrent un autre groupe de fugitifs, la lumière augmentant semblait se polariser avec malveillance sur le gris des rares vêtements militaires qu'ils n'avaient pas pu remplacer. Quand [les fugitifs] virent le détachement encore en ordre, ils firent une diversion foudroyante, de sorte qu'ils durent les suivre en courant et en donnant de la voix, après avoir jeté leurs armes en signe de mon hostilité. Ils les rejoignirent lorsqu'ils prenaient le large : ils tremblaient de fatigue et de surexcitation, étaient ridés comme des octogénaires, dans l'air l'acidité de leur froide sueur était aiguë »²⁶.

Il manque seulement au tableau les anges de l'Apocalypse et leurs trompettes fatales. Celles-ci figurent dans *Il partigiano Johnny*, sous la forme de canons : « Les canons précédèrent le soleil ; ils ouvrirent là-haut un grand feu, accompagnant et sollicitant presque la naissance et la diffusion de la lumière, puis, une fois le jour levé, ils se turent. Et le jour révéla, dans la plaine de Castagnole, le flux reconstitué des paysans qui fuyaient, qui fuyaient »²⁷. Certains résistants viennent grossir cette marée ; ils semblent eux aussi surgir de terre : « Dans l'après-midi, on vit arriver des partisans, non plus en formations mais en petits groupes errants, jamais plus de quatre. Et ils ne s'arrêtaient même pas pour demander des nouvelles ou leur chemin, ou pour discuter de la situation, mais avec un désintérêt provocateur ils défilaient devant les hommes en position vers la rivière, comme s'ils connaissaient la route comme leur poche »²⁸. Tous ces figurants rappellent des revenants. Hallucinants, ils sont à l'image des morts ressuscités peints par Michel-Ange.

Mais c'est dans *Il partigiano Johnny* que le paysage renferme la teneur la plus élevée en symboles de mort. Le vent, le froid, la rivière, les collines contribuent à planter un décor de purgatoire ou d'enfer ; c'est en tout cas de l'au-delà qu'il semble bien être question. Dès les premières pages, le ton est donné : « [La] noire tristesse tombée sur les collines dépossédées de leurs

²⁴ *I ventitre giorni della città di Alba*, p. 14.

²⁵ *L'andata, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 32.

²⁶ *Primavera di bellezza*, p. 132.

²⁷ *Il partigiano Johnny*, p. 2-3.

²⁸ *Ibid.*, p. 254.

couleurs naturelles, l'aspect sinistre, à couper le souffle, de la coulée de plomb de cette rivière propice à la noyade (...). Et le vent soufflait avec une fréquence hors de saison, avec une vitesse et une force qui n'avaient rien de naturel, un vent décidément diabolique par ces longues nuits »²⁹. Dans ce décor inhumain, les sons peuvent prendre une autre tonalité : « Rien d'humain ne se voyait sur la terre : les patrouilles de partisans, s'il y en avait, flottaient à l'aveuglette dans les vapeurs de la rivière, les paysans restaient enfermés dans les étables, retenus par le temps et par une mystérieuse appréhension. Quelques chiens aboyaient, mais le son parvenait ouaté »³⁰. Les images et les sons peuvent aussi se mêler pour faire ressortir le caractère mensonger d'un ciel apparemment édénique : « Le wheeling des trains d'artillerie, le gémissement des prisonniers sous l'effort ou à cause de la frayeur, les hurlements des Allemands, incitatifs et terrorisants, leurs poitrines étincelantes à cause des bandes de munitions qui cueillaient le soleil en plein, le tout forma un nuage vocal qui obscurcit soudain le ciel édénique »³¹.

Le ciel, le vent et le soleil sont d'ailleurs souvent en compétition pour donner de l'ensemble une représentation supraterrestre : « La ville épiscopale s'étendait sur son site millénaire, avec ses toits rouges, la verdure abondante toute pâlie et avilie par cette lumière sans lumière qui coulait du ciel, tenace et fixe comme une radiation maligne »³² ; « Le soleil se coucha, et, énorme, abyssale, fut sa perte. Un vent le remplaça, vespéral, funeste et grinçant »³³ ; « [Le matin] était d'un gris de limbes, ne croyant ni à lui-même ni à la vie, un jour à jeter au panier par son propre créateur »³⁴ ; « Après un règne de passages nuageux chaotiques, le soleil on ne peut plus lointain était en train de faire des efforts immenses pour octroyer une goutte de lumière à ce malheureux jour, sa progéniture, comme s'il voulait le baptiser avant sa mort »³⁵.

Le Tanaro, fleuve des enfers

Pour compléter le tour d'horizon de ce monde post mortem, il est utile de dire quelques mots du Tanaro. Cette rivière a certes sa personnalité propre,

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ *Ibid.*, p. 213.

³¹ *Ibid.*, p. 260.

³² *Ibid.*, p. 107.

³³ *Ibid.*, p. 266.

³⁴ *Ibid.*, p. 346-347.

³⁵ *Ibid.*, p. 349.

ses propres coups de colère³⁶, mais elle apparaît également comme un lieu de passage obligatoire entre la Résistance et la cité convoitée, la paysannerie des Langhe et la population urbaine. Même si, d'un point de vue géographique, elle ne joue pas le rôle de frontière physique entre les deux domaines (le Tanaro et le Belbo encerclent les Langhe et Albe, mais, venant des Langhe, il n'est pas nécessaire de traverser le Tanaro pour arriver à Albe), d'un point de vue symbolique elle est une référence constante : soit parce que c'est l'endroit désigné pour aller en finir avec la vie³⁷, soit parce qu'elle prend des allures de fleuve des enfers.

Dans *Il partigiano Johnny*, la rivière est implicitement assimilée au Styx³⁸. Sa présence symbolise le passage d'un monde à l'autre : « le chef de la patrouille dit que son détachement s'éclaircissait, il suffisait qu'il se retourne un instant et un homme disparaissait, ils glissaient sans bruit vers la rivière, et ils la traversaient pour aller se réfugier par là, dans la campagne ensommeillée, pastorale »³⁹ ; « Et tous quatre se turent, ils se remémoraient sa rive pacifique, sa pacifique nudité préhivernale, l'angélus devait sonner, pacifique »⁴⁰ ; « Maintenant il lui suffisait, c'était son impression, de la voir seulement, la rivière, d'avoir une vue même fugace de sa rive paisible »⁴¹ ; « Johnny lança plus avant son regard, et au-delà de la plaine de Castagnole, il revit la rivière désirée, elle brillait discrètement sous le soleil, ardent comme il ne l'est qu'au printemps »⁴² ; « C'eût été atroce, et c'est peu dire, de leur tomber dans le bec juste en posant le pied sur cette rive désirée »⁴³. Cette impression permanente de longer les enfers de l'intérieur, d'en être à la limite extrême, atteint son paroxysme au chapitre XVII : « Puis ils regardèrent, par-delà l'escarpement abrupt et boisé, la grève étroite et sinistre qui apparaissait par moments, la rivière avec son âme de plomb et sa moelle de glace, l'autre rive. Elle était revêtue de son misérable habit de nuit et d'hiver mais ils la saluèrent comme la porte de l'éden »⁴⁴.

³⁶ Nous avons déjà rencontré cette rivière « dressée sur ses pieds » dans *I ventitre giorni della città di Alba*, cf. note 6.

³⁷ Cf. à ce propos cette interrogation d'un paysan dans *La malora* (p. 202) : « Qui sait [si Costaritano] n'est pas descendu à Alba pour se jeter dans le Tanaro ? Il ne serait pas le premier. »

³⁸ Le Tanaro ne fait pas, à l'instar du Styx, plusieurs fois le tour des Langhe ; mais il les contourne, les longe du sud au nord en passant par l'ouest, Carrù et Monchiero.

³⁹ *Il partigiano Johnny*, p. 250.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 265.

⁴¹ *Ibid.*, p. 276.

⁴² *Ibid.*, p. 283.

⁴³ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 287. On peut remarquer au passage que, dans *Primavera di bellezza*, c'est l'Aniene qui joue, de manière moins éclatante, le rôle de frontière entre deux mondes : « En l'espace de trois soirées Johnny fut las du centre de Rome ; maintenant il ne passait plus l'Aniene, et

Ces allusions constantes à un autre monde qui ne serait pas celui, bien vivant et censé représenter la réalité, qui s'annonçait à nous, ces glissements continuels d'un univers de souffrances vers les limites de l'allégorie de mort (avec le Tanaro comme ligne de partage), constituent une caractéristique permanente du paysage qui s'étend sous nos yeux. C'est notamment à partir de là que naît cette tension extrême, proche de la rupture, du basculement vers les ténèbres, qui semble accompagner toute l'œuvre.

Registre pathétique

Que le paysage soit reflet du sentiment de mort ou qu'il soit symbole de mort, il n'en constitue pas moins, comme dans toute œuvre romanesque, l'espace unique dans lequel vont évoluer les personnages. Dans ces conditions, on comprend que le seul événement important, le seul qui mérite qu'on y prête intérêt, qu'on en fasse un roman, toute une histoire, est la mort d'un personnage. Dans un monde où tout suggère l'au-delà, où tout y prépare, où tant d'images en sont messages ou symboles, les autres événements, les autres accidents, dignes dans d'autres œuvres de produire l'émotion, de polariser l'intérêt et de constituer la trame, s'effacent ici au profit de la mort. C'est la raison pour laquelle tant de nouvelles⁴⁵ s'articulent autour de la mort d'un ou plusieurs personnages ; c'est aussi pour cette raison que la mort est nécessairement au bout des chemins de Johnny, Milton ou Ettore⁴⁶.

Cette dernière remarque appelle un complément de précision. Il a souvent été fait référence au caractère épique de *Il partigiano Johnny*. La force apparente du personnage principal, sa capacité à surmonter les obstacles sans se laisser détourner du chemin choisi, ont contribué à entretenir la comparaison avec les héros légendaires. Mais si cette comparaison vaut pour Johnny, il n'en va pas forcément de même pour les autres personnages de Fenoglio, qu'il s'agisse de Milton, d'Ettore, d'Agostino (*La malora*), ou encore des personnages mineurs des nouvelles. En revanche, une particularité lie Johnny aux autres figures importantes : une sensibilité relativement limitée, circonscrite en général au domaine de la famille et à quelques amitiés⁴⁷. Cette insensibilité manifeste est éventuellement prise en défaut par un seul événement extérieur :

pendant un temps rendu deux fois plus long par la solitude, il vagabondait [...] à la rencontre du disque du soleil, énorme et sanglant » (p. 70).

⁴⁵ A titre d'exemple, sept nouvelles sur les douze que compte le recueil *I ventitre giorni della città di Alba*, ont pour toile de fond la mort.

⁴⁶ Ettore est le personnage central de *La paga del sabato*.

⁴⁷ La mère occupe une place centrale dans ce domaine.

la mort d'un comparse. Seule la survenue d'une mort éveille la sensibilité du narrateur ou du personnage principal. En ce sens, l'ensemble de l'œuvre de Beppe Fenoglio évolue sur le registre pathétique plus que sur le registre épique.

La mort semble avoir cette fonction dans l'œuvre : susciter plus ou moins directement la sensibilité des personnages, et donc lancer l'action (c'est le cas des nouvelles), ou la relancer c'est le cas des romans). A ce titre, il faut souligner l'impressionnante série de morts qui parsèment des débuts ou des fins de chapitres, quelquefois consécutifs, dans *Il partigiano Johnny* : rumeur (non démentie) de la mort du major anglais, fin du chapitre XIII ; mort des fascistes de la colonne motorisée, avant-dernière page du chapitre XIV ; mort d'un chasseur alpin, fin du chapitre XX ; mort de Paul, l'agent de renseignements, fin du chapitre XXII ; échos puis images de fusillades, fin du chapitre XXIV ; un jeune résistant s'enterre vif, fin du chapitre XXV ; départ et mort prévue de Jackie, fin du chapitre XXVI ; anéantissement symbolique d'un partisan garibaldien, fin du chapitre XXVII ; découverte d'un résistant abattu, fin du chapitre XXVIII nouvelle de la capture et de la mort de Geo, fin du chapitre XXIX ; nouvelle de l'assassinat, d'un partisan par un mouchard, début du chapitre XXX ; capture de Ettore, fin du même chapitre, etc.

Ces morts relancent l'action, scandent le roman⁴⁸, renvoient le narrateur et les personnages devant leurs responsabilités d'homme, restaurent l'émotion. Paradoxalement, la mort vivifie l'émotion, est à l'origine de l'action, dans *Il partigiano Johnny* comme dans la plupart des écrits de l'auteur piémontais. Elle semble offrir à l'œuvre une dimension que nul autre événement, nul sentiment, ne paraissent capables de lui fournir de façon aussi évidente : la dimension pathétique.

Derniers sursauts

Le registre pathétique n'est pas le seul attribut de la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio. Un autre vient s'y associer, éclatant quand on aborde la thématique guerrière, visible également dans les romans paysans : il tient dans la description macabre, le réalisme lugubre si souvent repérables.

⁴⁸ Même si l'on admet que *Il partigiano Johnny* est une œuvre reconstruite, une succession d'épisodes mis bout à bout après la disparition de l'auteur, il demeure indéniable que la mort confère à chacun de ces épisodes une valeur émotionnelle intense.

La mort est examinée, disséquée avec une certaine délectation, mais aussi avec une rigueur de clinicien, de scientifique. Voici comment. Max perçoit les derniers instants de Lancia : « Il remonta doucement le cours de ce sang et à la fin il vit Lancia à terre, aussi précisément qu'il l'avait vu dormir la nuit dans la cellule. Il vit la mâchoire de Lancia bouger une dernière fois, comme la mâchoire de quelqu'un qui mastique pendant son sommeil (...) »⁴⁹. Mais Lancia n'est pas le seul dont les derniers mouvements, les derniers sursauts de vie, sont mis en lumière, exposés au grand jour. Dans *Il partigiano Johnny*, ces derniers souffles de vie font l'objet d'une attention particulière : « Mais ils avaient déjà ouvert le feu, et déjà Pinco partait à la renverse avec son arme, qui écrasa son dos énorme, après qu'il se fut cambré pour un dernier soupir »⁵⁰ ; « Cette fois ils le descendirent, ses longues jambes battant encore deux fois »⁵¹ ; « Et à ce moment-là, le blessé donna un très bref coup et Johnny, qui s'était retourné à une vitesse foudroyante, vit sur son visage le sceau foudroyant de la mort »⁵² ; « L'homme se courba sur sa bicyclette, le chargeur était déjà vide, puis il tomba à terre en même temps que son vélo, lançant ses dernières ruades dans les roues »⁵³ ; « Puis dans la maison, l'officier fasciste, chancelant, apparut sur le seuil de la porte, se comprimant la poitrine des deux mains, et maintenant il les déplaçait vertigineusement, à chaque endroit nouveau où il recevait une balle ; en criant il chancela jusqu'au bout de la cour, en face des partisans, tandis que de l'intérieur ses hommes l'appelaient. Puis il tomba comme un poteau »⁵⁴.

Dans *Primavera di bellezza*, on assiste (chapitre XIV) à une fusillade, des soldats allemands ayant ouvert le feu sur des recrues de l'armée italienne en déroute : « L'air immobile se mit à bouillonner de cris en allemand, [des] jambes frémirent, trois ou quatre coups de revolver tournoyèrent et crépitèrent, et Johnny observa ces jambes se raidir, puis se détendre, et finalement tout le corps se rouler en boule sur la pierre sans plus aucun sursaut »⁵⁵. La mort se trouve ici signalée par des bruits d'armes et des mouvements convulsifs des membres inférieurs. C'est au contraire un mouvement de tête qui indique sa survenue dans *La paga del sabato* : « Le vieux fixa l'orifice noir de son pistolet, puis tenta de lever ses yeux pour me regarder dans les yeux, mais ses bras glissèrent en arrière sur le bureau, sa tête tomba sur l'angle sans un rebond, comme une boule de fer, et resta immobile sur sa poitrine, sans une

⁴⁹ *Un altro muro, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 112-113.

⁵⁰ *Il partigiano Johnny*, p. 100.

⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

⁵² *Ibid.*, p. 174.

⁵³ *Ibid.*, p. 361.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 372.

⁵⁵ *Primavera di bellezza*, p. 156.

oscillation »⁵⁶. La rencontre avec la mort peut encore trouver son expression dans d'autres gestes, d'autres figures corporelles ; c'est par exemple en élevant les bras et en tombant à genoux que Colonnello perd la vie : « Dix pas plus loin, un chasseur éperonnait son cheval contre Colonnello qui tombait à genoux en levant ses longs bras »⁵⁷. Cette attitude est proche de celle du sergent capturé par Milton. Il s'agit encore une fois d'un mourant agenouillé : « Il retomba sur les genoux, et resta ainsi pendant un instant, tout contracté, avec sa tête aplatie, et son nez petit et marqué, comme enfoncé dans le ciel »⁵⁸.

Cette propension à nous faire assister aux derniers gestes, aux derniers tressaillements de vie (il s'agit ici de morts violentes), participe du réalisme avec lequel le moment de la mort est souvent traité. Ce réalisme, qui prend parfois des allures de dissection, est un des ferments constitutifs de l'œuvre de Beppe Fenoglio. Il contribue, je crois, à conférer à l'œuvre un tour baroque particulier. « La leçon d'anatomie, si souvent reproduite dans la gravure et la peinture du XVIIème siècle était, comme les soutenances de thèses et le théâtre des collèges, une grande cérémonie sociale où toute la ville se retrouvait, avec masques, rafraîchissements et divertissements », indique Philippe Ariès⁵⁹. Beppe Fenoglio nous fait assister, à sa manière, à des leçons d'anatomie,

Liquides et odeurs

Un des éléments majeurs de l'exposé anatomique, de la présentation du cadavre, est le sang. Sa couleur, son jaillissement, fournissent à l'auteur l'occasion de développements variés, de peintures flamboyantes : « Ils l'atteignirent quand ils en eurent assez de ce jeu, son sang rouge sur la neige était d'un éclat tapageur, comme la grenadine qui imbibe la glace pilée »⁶⁰ ; « Ils saignaient furieusement, et l'un d'entre eux avait été touché à la bouche et était complètement défiguré, ses yeux énormes et stupéfaits, décolorés par la douleur, étaient indemnes »⁶¹ ; « Le sang qui jaillissait avait, comme l'eau, à parcourir un chemin difficile et contourné, l'eau et le sang luttèrent et réussissaient tour à tour à lui rougir puis à lui reblanchir le visage »⁶² ; « L'herbe [était] rigide, arrosée de sang (...). Le sang qui avait jailli des

⁵⁶ *La paga del sabato*, Opere II, p. 159.

⁵⁷ *L'andata*, I ventitre giorni della città di Alba, p. 43.

⁵⁸ *Una questione privata*, p. 136.

⁵⁹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 359.

⁶⁰ *Il partigiano Johnny*, p. 65.

⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

⁶² *Ibid.*, p. 228.

nombreux trous de sa poitrine avait à peine giclé sur le bord de son écharpe bleu-clair [...] »⁶³ ; « Le garçon gisait penché et sur le dos, de deux trous le sang brillait, déjà cristallisé, jaylike »⁶⁴ ; « Franco trébucha soudain, et tomba, un flot de sang s'élançant violemment de son foulard bleu-clair [...] »⁶⁵ ; « De petits ruisseaux de sang couraient en se ramifiant vers ses chaussures, mais avant d'y arriver, ils se coagulaient sur le soi gelé »⁶⁶ ; « Après, sur la route devant le poids-public, ils en comptèrent dix-huit, étendus par groupes de deux. Avant le poids-public, la route est pavée et descend, à cet endroit le sang ruisselait comme du vin et des morceaux de cervelle flottaient par-dessus »⁶⁷.

Mort et sang sont donc souvent associés, ce qui est somme toute logique dans les paysages de guerre : mais ici l'ensemble est présenté avec un tel luxe de détails, qu'il semble évident que l'auteur les expose avec une complaisance voisine de la suavité. Cette sensibilité baroque est essentiellement perceptible dans les récits de guerre, et particulièrement dans *Il partigiano Johnny*. Le sang n'est d'ailleurs pas l'unique liquide qui soit associé à la mort dans sa description. L'urine, cet autre produit organique, l'est aussi, mais de façon moins directe, comme moyen d'évaluation du courage d'un prisonnier : « Après un moment, Giulio indiqua la fosse du pied et demanda - Dis, comment il est mort celui-là ? - Il s'est d'abord pissé dessus. Je l'ai vraiment vu se faire cette tache obscure, qui s'est élargie, sur la braguette. Giulio remit l'arme sur son épaule et recula d'un pas du bord du fossé. - Bien, s'il s'est pissé dessus je suis content, dit-il. Moro ne doit pas avoir eu beaucoup de plaisir à en fusiller un qui se pisse d'abord dessus »⁶⁸. Mais la complaisance quelque peu exhibitionniste ne s'arrête pas là. Dans *Primavera di bellezza*, par exemple, le détachement allemand qui massacre les habitants d'un village semble très intéressé par les résultats de son fait d'armes : « Le gros de la troupe tardait à l'intérieur du village puni, il s'étaient tous penchés dans la fumée et la poussière pour examiner les cadavres des rebelles, leurs reliques et leurs déjections »⁶⁹.

Le sang, l'urine, les déjections, ces spectacles obligatoires de toute leçon d'anatomie, peuvent s'accompagner, dans les écrits de Beppe Fenoglio, d'une odeur caractéristique, l'odeur de la mort, précisément : « Si on frotte longtemps et avec force les doigts d'une main sur le dos de l'autre, puis si on

⁶³ *Ibid.*, p. 300.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 371.

⁶⁶ *Un altro muro, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 113.

⁶⁷ *Una questione privata*, p. 95.

⁶⁸ *Il trucco, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 50-51.

⁶⁹ *Primavera di bellezza*, p. 204.

renifle la peau, l'odeur que l'on respire, eh bien ! c'est la l'odeur de la mort »⁷⁰. Cette odeur est également perceptible dans *La malora*, au moment de la découverte du corps de Costantino : « Les gens arrivaient sans trêve, ils me demandaient seulement l'endroit et je désignais du doigt ce bosquet infernal. Quand ils en sortaient, tous se tenaient le nez bouché, comme pour lutter contre une puanteur terrible [...] »⁷¹.

Dissections

Les derniers mouvements du mourant, ses derniers produits organiques, ne suffisent pas toujours à Fenoglio pour exposer la mort. Dans certains cas, celle-ci fait l'objet d'une description proche d'un compte rendu d'autopsie : rien ne nous est épargné, aucun détail n'est laissé au hasard. Le regard du lecteur est guidé vers l'endroit précis par où la mort s'est insinuée : « Le Sicilien était mort sur le coup, à la lumière d'allumettes on voyait sur son dos la plaie ouverte, horrible »⁷² ; « - Va voir Kyra, Johnny. Il a gardé un visage merveilleux, le sien. Le mal est dans le ventre, mais maintenant on ne le voit plus, ils l'ont couvert de fleurs. L'explosif l'a éventré net, n'en faisant qu'une bouchée »⁷³ ; « La balle avait pénétré dans le front, au-dessus de son œil gauche, un trou petit et propre [...] »⁷⁴ ; « [...] l'herbe était rigide, arrosée de sang. Son visage était glabre et serein, ses cheveux bien en ordre malgré la violente secousse de la rafale et la chute à terre »⁷⁵ ; « Ses joues n'avaient pas tout à fait perdu leur couleur rose, la jeune pureté de ses traits ne s'était pas trop noyée dans l'âge insondable de la mort, son visage n'était pas trop émacié par le train de la vie désespérée qu'il avait si précocement conduite »⁷⁶ ; « L'Allemand s'affaissa sur les genoux, le lieutenant pointa la cible et Johnny vit l'étoffe de l'uniforme brûler et frissonner au contact des balles »⁷⁷ ; « Il devait être tombé un instant auparavant puisqu'il flottait encore un petit nuage de poussière sur son corps »⁷⁸ ; « Il courut en avant avec les mains tendues comme pour boucher

⁷⁰ *L'odore della morte, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 163.

⁷¹ *La malora*, p.204. Remarquons qu'à l'inverse la mort peut être parfumée. C'est en tout cas ce qu'il ressort des propos de ce commandant, assistant au graissage des armes à l'aide d'un moyen peu ordinaire, la brillantine : « Il leur sourit d'une manière ouverte et arribiguë, et dit c'est bien, comme ça vous contribuez à administrer une mort parfumée. » *Il partigiano Johnny*, p. 92.

⁷² *Il partigiano Johnny*, p. 45.

⁷³ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁷ *Primavera di bellezza*, p. 175.

⁷⁸ *L'andata, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 42-43.

l'orifice de l'arme de Set et c'est pourquoi les premiers corps lui trouèrent les mains »⁷⁹ ; « C'était Stefano qui l'avait retiré [du puits] et mené à la maison, on avait l'impression que c'était peu de chose, mais en fait la frayeur lui avait porté sur le cœur, le docteur Aguzzi n'avait pas osé pratiquer la saignée, à cela s'était ajoutée une pneumonie des plus sèches »⁸⁰ ; « Il ne visa pas le corps, mais la tête, et l'on vit voler dans tous les sens la moitié du crâne et le casque de ce sergent »⁸¹ ; Comme Toni pris par l'élan ne s'était pas encore arrêté, son frère arriva derrière lui avec une hachette, et par-derrière il la lui abattit sur la tête, en la lui fendant comme une noix »⁸².

Les exemples ont été multipliés à dessein, afin d'illustrer la complaisance méticuleuse avec laquelle l'auteur piémontais examine la mort, particulièrement pour ce qui concerne sa survenue en temps de guerre. On peut parler de sensibilité macabre : cette mort qui est soumise à nos regards, sous ses aspects les plus divers, laissant apparaître les détails les plus insolites ou les plus sordides, semble exercer une fascination sur l'écrivain.

Le corps mort, ses blessures et ses plaies, font partie du paysage ; il ne s'agit pas du cadavre en décomposition, absent de l'œuvre (sauf peut-être dans le cas, précédemment cité, de Costantino, dans *La malora*), mais du cadavre récent, dont on découvre par exemple la présence au cours d'une bataille ou au détour d'un chemin : « [...] le fardeau [...] obstruait la route [...] Il gisait dans une solitude infinie »⁸³ ; « Un partisan gisait, mystérieusement abattu sur un sentier des plus privés [...] »⁸⁴. Le spectacle de la souffrance et de la mort, celui des corps inertes, souvent déchirés et mutilés, jalonne les écrits de Beppe Fenoglio ; cette constatation prend tout son sens pour ce qui est des œuvres consacrées à la guerre, et plus particulièrement *Il partigiano Johnny*. En ce qui concerne la thématique paysanne, si la mort tient aussi une place de premier ordre, son spectacle direct est moins fréquent ; le corps mort fait l'objet d'une attention moins grande, au profit de l'approche, des circonstances de l'acheminement vers le trépas (à l'exception de la nouvelle *Ferragosto*).

Philippe Ariès souligne que « du XVIème au XVIIème siècle le corps mort et nu est devenu à la fois un objet de curiosité scientifique et de délectation morbide. Il est difficile de faire le partage de la science froide (...) et de la morbidité. Le cadavre est l'objet de recherches sur les couleurs du

⁷⁹ *Vecchio Blister, I ventitre giorni della città di Alba*, p. 90.

⁸⁰ *La malora*, p. 175.

⁸¹ *Una questione privata*, p. 95.

⁸² *Ferragosto, Un giorno di fuoco*, p. 193.

⁸³ *Il partigiano Johnny*, p. 300.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 313-314.

début de la décomposition, qui ne sont pas horribles ni répugnantes, mais qui sont des verts subtils et précieux, chez Rubens, Poussin et combien d'autres »⁸⁵. Pas de verts subtils chez Fenoglio, mais une recherche de couleurs autour du rouge, qui se mêle au blanc de la neige, au vert de l'herbe, et même au bleu des foulards (cf. supra, p. 14-15), pour créer une teinte originale, synonyme de mort⁸⁶. Cette sensibilité particulière, liée aux effets d'une recherche sur la lumière, autour de la couleur pourpre, et cette capacité de description minutieuse de la réalité environnante, peuvent rappeler Caravage (« Conversion de saint-Paul », ou « La mort de la Vierge », par exemple). Le moment de la mort, tel qu'il apparaît chez Fenoglio, permet sans doute d'établir une relation entre l'œuvre de l'écrivain piémontais et celle de l'auteur du « David avec la tête de Goliath ».

Pudeur

Dans un chapitre intitulé « Le rapprochement d'Eros et de Thanatos à l'âge baroque », l'auteur de *L'homme devant la mort* suggère que « le succès quasi mondain de l'anatomie ne s'explique pas uniquement par la curiosité scientifique. Nous le devinons bien, il répond à un attrait pour les choses mal définies, à la limite de la vie et de la mort, toujours suspectes aux morales claires des XIXème et XXème siècles, qui les ont placées dans une nouvelle catégorie, celle du trouble et du morbide (...). Si les danses macabres des XIVème-XVème étaient chastes, celles qui ont été créées au XVIème sont à la fois violentes et érotiques : le cavalier de l'Apocalypse de Dürer est monté sur une bête étique qui n'a plus que la peau, mais cette maigreur fait ressortir la puissance de ses organes génitaux par un contraste certainement voulu »⁸⁷.

Si la tonalité générale qui se dégage de l'œuvre de Beppe Fenoglio permet sans doute de parler, d'un point de vue esthétique, d'un certain baroquisme macabre, rien ne permet en revanche d'avancer le qualificatif d'érotico-macabre. A part une ou deux exceptions, dont fait partie la nouvelle *Il mortorio Boeri*⁸⁸, l'auteur fait preuve à ce propos d'une grande réserve, d'une retenue pudique.

⁸⁵ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 107.

⁸⁶ La peau d'un mourant est « argileuse » dans *Il partigiano Johnny* (p. 93).

⁸⁷ *L'homme devant la mort*, p. 363.

⁸⁸ Cette nouvelle fait partie du recueil *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* ; au début de *Il partigiano Johnny* on peut aussi remarquer ces deux répliques : « Et Johnny-L'amour à l'ombre de la guillotine. With the big blonde » (p. 27) ; « Moi je fais le vœu que cette guerre spéciale, qui verra un nombre infini de morts, et de toutes les espèces, se conclue au moins sans que personne ne doive mourir pour sa vulve » (p. 28).

Il y aurait certainement lieu d'examiner les liens qui existent entre amour et mort (et pas seulement entre érotisme et exposé macabre) ; cela fera l'objet d'une autre étude.

En tout état de cause, c'est du moment de la mort, dépouillé de toute allusion à un quelconque érotisme, dont semble vouloir nous parler Fenoglio. Mais puisque le trépas s'instaure rapidement comme un des motifs principaux de l'œuvre, sa présence répétée, même si elle garde sa charge pathétique, pourrait devenir monotone. Quoi de plus logique, dans ces conditions, que d'enluminer la mort, l'exposer aux regards, lui donner un coloris et des attitudes qui permettent d'éviter l'ennui qu'entraîne l'événement répétitif ?

C'est en cela, sans doute, que les écrits de Beppe Fenoglio s'apparentent au baroque, un « baroque puritain ».

Alain SARRABAYROUSE

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons donné notre propre traduction des passages cités, d'après les éditions suivantes des œuvres de Beppe Fenoglio.

I ventitre giorni del la città di Alba, Torino, Einaudi, coll. Nuovi Coralli (5^e éd.) , 1983, 179 p. (édition de référence) .

I ventitre giorni della città di Aiba, Milano, Mondadori, coll. Oscar, 1970, 221 p. (cette édition contient le roman *La malora* ; c'est sur elle que nous sommes appuyés pour les citations provenant de ce roman).

Una questione privata, Milano, Garzanti, coll. « Opere di Beppe Fenoglio », 1979, 178 p.

Primavera di Bellezza, Milano, Garzanti, coll. I Bianchi (4^eéd.), 1977, 210 p.

Un giorno di fuoco, Milano, Garzanti, coll. « Opere di Beppe Fenoglio, (2^e éd.), 1981, 201 p.

Il partigiano Johnny, Torino, Einaudi , col . Struzzi, (5^e ed.), 1978, 376 p.
Un Fenoglio alla prima guerra mondiale, Torino, Einaudi, 1973, 206 p.
Opere, Torino, Einaudi, 1978 (c'est de cette édition que nous avons tiré les citations provenant de *La paga del sabato*).