

## GIORGIO BASSANI : VESTIGES DE L'HISTOIRE, VERTIGES DU TEMPS

[...] Dormiva, il signor Buda. Sognava. Sognava di dormire...<sup>1</sup>

- Tu es vivant ?
- Quelque part entre la vie et la mort.
- Tu es vivant ?
- Comment savais-tu qu'à l'instant je dormais la tête sur tes genoux ?
- Parce que tu m'as réveillée en bougeant dans mon ventre. Tu es vivant ?
- Je ne sais pas. Je ne veux pas le savoir. Mais est-ce que cela arrive souvent que nous soyons tirés d'un rêve par un autre rêve, qui explique le premier ?
- C'est ce qui arrive maintenant. Tu es vivant ?
- Tant que je rêve, c'est que je suis vivant. Les morts ne rêvent pas.<sup>2</sup>

La structure du *Romanzo di Ferrara*, l'aboutissement de l'œuvre en prose de Giorgio Bassani, publié sous sa forme définitive en 1980 chez l'éditeur Feltrinelli, se clôt comme elle s'ouvre sur une série de récits. *L'odore del fieno* est un recueil en quelque sorte spéculaire de la suite de nouvelles de *Dentro le mura* (la réécriture définitive des *Cinque storie*

---

<sup>1</sup> Giorgio Bassani, « Due fiabe », *L'odore del fieno, Il Romanzo di Ferrara*, Milan, Feltrinelli « Le Comete », 2012, p. 705.

<sup>2</sup> Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli* [1987], Paris, Actes Sud, 1994, p. 195.

*ferraresi*, dont on sait qu'elle a suivi un parcours long et complexe depuis les premières publications des années cinquante). Ce recueil constitue une singularité dans le tissu du *Romanzo di Ferrara* ne serait-ce qu'à cause des « genres » des textes qui le composent, dont la caractéristique commune est en fin de compte qu'ils appartiennent tous au « récit bref »<sup>3</sup>.

Si « Due fiabe » propose dans son dyptique une vision et une morale désolées sur la condition humaine, « Altre notizie su Bruno Lattes » se rattache assez spontanément, à cause du personnage évoqué, au moins à « Gli ultimi anni di Clelia Trotti » des *Cinque storie ferraresi*, mais aussi au *Giardino dei Finzi-Contini*, par le biais de l'évocation de personnages comme Adriana Trentini et la « ragazza toscana del tiro a segno »<sup>4</sup>. La première des « Due fiabe » peut être mise en relation, elle aussi, avec les *Cinque storie ferraresi*, à cause du destin du personnage, Egle Levi-Minzi, dans lequel on peut percevoir un écho avec Lida Mantovani. « Ravenna », quant à lui, est présenté comme un souvenir d'enfance et s'ouvre sur l'évocation d'un paysage de carte postale, presque comme dans « La passeggiata prima di cena », tout en demi-teintes, signature sans équivoque du passage du temps, cette dimension omniprésente dans l'œuvre de Giorgio Bassani. L'autre dyptique du recueil, « Les neiges d'antan », est l'occasion d'une série de portraits de personnages ferrarais dont on devine que certains font partie du biographème de l'auteur, tandis que d'autres renvoient explicitement à ceux de *Gli occhiali d'oro* (on y évoque le docteur Fadigati et Eraldo Delilieri). Sensiblement dans la même perspective narrative, mais avec une distance moins grande entre le narrateur et les personnages, « Tre apologhi » met en scène à différentes époques les rapports entre différents protagonistes dont il est dit d'emblée dans le premier volet du triptyque qu'ils sont pour ainsi dire presque insignifiants : « Accadde parecchi anni fa, prima dell'apertura delle grandi autostrade. Accade ? Beh, per modo di dire, giacché in realtà non accadde quasi niente. »<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Le sixième livre du *Romanzo di Ferrara* contient « Due fiabe » (un dyptique) ; « Altre notizie su Bruno Lattes » ; « Ravenna » ; « Les neiges d'antan » ; « Tre apologhi » (le titre est explicite quant au « genre » déclaré et à la structure) ; « Laggiù in fondo al corridoio ».

<sup>4</sup> Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* (IV, 10), *Il Romanzo di Ferrara*, op. cit., p. 465-466.

<sup>5</sup> Giorgio Bassani, « Tre apologhi », 1, *L'odore del fieno*, op. cit., p. 747.

Le fait que les textes de cette série soient à considérer comme des « apologues » ne va pas spécialement de soi, puisque la morale à tirer de ces micro-textes est à chaque fois laissée à l'appréciation de la lecture qu'on en fait : on les lit d'abord comme des « tranches de vie » à proprement parler, comme on le voit par exemple dans le deuxième, où l'on est à Naples à la fin de la guerre (là encore le récit ouvre sur une image où « Nei vicoli brulicanti di folla allegra e scamicciata le botteghe dei barbieri inalberavano incredibili *Barber Shop* »)<sup>6</sup> et qui se conclut sur l'image de deux hommes sur une plage.

Le dernier texte est lui d'une autre nature que narrative : « Laggiù, in fondo al corridoio » est une sorte de résumé de la perspective poétique de l'auteur, qui parcourt ses textes et en donne une vision la plus synthétique possible. On peut considérer que ce texte de Bassani est l'un des plus éclairants quant à sa propre poétique, à mettre sur le même plan que les sept « In risposta » réunis dans le volume des « Meridiani » de 1998.<sup>7</sup>

La diversité et la brièveté de ces textes de *L'odore del fieno* font évidemment contraste avec ceux des œuvres qui précèdent et, d'une certaine manière, pourraient aussi bien être considérés comme des « proses mineures » que comme présentant des affinités avec la poésie, dont on sait que celle-ci était pour Bassani une vocation véritable et un engagement sincère. Étant donné le souci que l'auteur a porté à perfectionner son œuvre, on serait d'ailleurs tentés de pencher pour la deuxième perspective, y compris parce que la poésie de Bassani présente assez souvent un côté « narratif » (par exemple dans des compositions comme « Rolls Royce », « Lettera », « Storia di famiglia », « La porta rosa » ou « I grandi », dans le recueil *Epitaffio*).

L'un des « tableaux » de *L'odore del fieno* – qui suivent par certains côtés quelques-uns des préceptes énoncés par Italo Calvino dans les *Lezioni americane* (on pense évidemment à « Rapidità » et à « Visibilità », tant le style de Bassani se conforme à ces critères de la lisibilité du récit énoncés par Calvino) –, la deuxième histoire de « Due fiabe », retient plus particulièrement l'attention. C'est le texte le plus sombre du recueil, et qui renvoie par son atmosphère (un hôtel de gare à Ferrare ; un voyageur identifiable à un vendeur ambulancier antifasciste, sorte de figure de « juif

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 751.

<sup>7</sup> Voir Giorgio Bassani, *Di là dal cuore*, in *Opere*, Milan, Mondadori « I Meridiani », 1998, p. 1169 ; 1207 ; 1215 ; 1296 ; 1317 ; 1322 ; 1341 (je renvoie ici à la première page de chacun de ces « entretiens »).

errant » ; un décor et un contexte nocturnes) à des atmosphères kafkaïennes ou à certains récits de Tabucchi<sup>8</sup>. Le récit commence par une évocation assez conforme à celle de « La passeggiata prima di cena », l'*ecphrasis* en moins<sup>9</sup> :

Ricordate l'Albergo Tripoli, l'alberguccio ferrarese di infima categoria, equivoco la sua parte, che prima della guerra si trovava a pochi passi dal castello estense, nella vasta piazza dietro di esso : quel medesimo albergo Tripoli di cui mi è capitato di parlare altre volte ? Ebbene, lo si immagini in una notte di dicembre di circa quarant'anni fa, dunque all'epoca più buia del fascismo ; è tardi, molto tardi, qualche minuto avanti che chiudessero.

Le décor est tracé en quelques lignes, sur un ton du narrateur qu'on hésite à attribuer à l'auteur lui-même (d'après le naturel de l'adresse) tant les modulations du discours adressé à au destinataire-lecteur peuvent rappeler celles du narrateur de Manzoni dans les *Promessi sposi*<sup>10</sup>. Le personnage, désigné comme « il signor Buda », est décrit à son arrivée à l'hôtel, fraîchement accueilli par le gardien de nuit parce qu'arrivant à l'improviste, et ensuite, une fois dans sa chambre, se rêvant en train d'errer, d'abord dans sa chambre, puis en route vers la gare, sa valise à la main. Le rêve a toutes les apparences de la réalité et, atmosphère angoissante aidant, il exprime l'enfermement et l'impossibilité d'échapper à un destin. Comme c'est le cas la plupart du temps chez Bassani, un écho avec d'autres textes s'établit ici par le biais de l'évocation de l'Hôtel Tripoli où arrive le voyageur, établissement déjà mentionné dans *Dietro la porta*<sup>11</sup> (cela fait

<sup>8</sup> Le thème du « rêve dans le rêve », outre qu'il renvoie à Calderòn, évoqué explicitement, fait penser évidemment au recueil *Sogni di sogni* (Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palerme, Sellerio, 1992).

<sup>9</sup> Si l'on considère comme une *ecphrasis* la description de la photographie qui sert d'*incipit* à *La passeggiata prima di cena*, qui en a les caractères.

<sup>10</sup> Voir, bien sûr, l'épigraphe du *Romanzo di Ferrara*, tiré, précisément du chapitre 8 des *Promessi sposi*, comme si Bassani avait voulu lui-même se démarquer d'une certaine « modernité » et se placer résolument dans la perspective d'un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, positionnement qui est en quelque sorte confirmé par son style.

<sup>11</sup> Voir Giorgio Bassani, *Dietro la porta, Il Romanzo di Ferrara, op. cit.*, p. 512, où Luciano Pulga dit de cet hôtel : « [...] offriva un quadro molto preciso, senza "doratura di pillola", della vita, della vita nella sua realtà effettiva. » L'hôtel est clairement décrit par Pulga comme un établissement interlope dont le patron, « [...] quella specie di maiale col nome tedesco, Müller [...] », donne sans problème la clef d'une chambre à tout couple de

partie de cette densité intertextuelle qui incite à voir le *Romanzo di Ferrara* comme une structure fractale où presque tout récit renvoie, presque topologiquement, à d'autres récits)<sup>12</sup>.

Dans cette « fable », c'est surtout la fin qui, dans le malaise même qu'elle suscite, fait penser une fois de plus à ces « diaphragmes du temps »<sup>13</sup> dont Anna Dolfi a parlé en s'inspirant des déclarations de Bassani lui-même. Le rêve du personnage est en lui-même une parenthèse existentielle où il se voit d'abord dans la triste réalité de son vieillissement et des atteintes à son corps :

Si levava a sedere, scostava le coperte, buttava le gambe giù dal letto, quindi, camminando a piedi scalzi sul mattonato, muoveva senza la minima esitazione verso l'armadio.

Lo apriva. E alla vista del corpo, del *proprio* corpo, anziché meravigliarsene faceva col capo un cenno d'assenso. Bene. Molto bene. Completamente nudo, le bianche gengive scoperte, ridotto a quel puro fantoccio che *doveva* essere, sedeva appoggiando la lunga guancia nera di barba alle ginocchia rannicchiate.<sup>14</sup>

À ce moment du récit, nous sommes proches de l'épilogue, où le personnage se rêve marchant dans les rues, en route vers la gare :

Poi, dopo aver richiuso l'armadio con estrema lentezza (soltanto per non rompere il filo dei propri pensieri, è ovvio, soltanto per questo), lui si ritrovava fuori, all'aperto, uscito dall'albergo non sapeva affatto come. [...] L'edificio della stazione ferroviaria gli appariva, al termine del successivo rettilineo che avrebbe dovuto ancora percorrere per arrivarci, grigio, piccolo, basso, eppure nitidissimo. [...] Ed ecco, non appena aveva raggiunto il piazzale antistante, gli venivano in mente due cose : primo, che aveva lasciato nella stanza dell'albergo Tripoli la valigiona di

---

passage dans l'après-midi (le personnage du patron de l'hôtel renvoie par ailleurs à celui de Bellagamba dans *L'airone*, qui lui est un ancien fasciste notoire).

<sup>12</sup> Bassani déclare pour sa part dans l'un de ses entretiens « [...] ogni libro è nato dall'altro per somiglianza, per antinomia. » : « *Meritare* » *il tempo* (1979), in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Rome, Bulzoni, 2003, p. 169.

<sup>13</sup> Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia, op. cit.*, p. 16-17 : l'image des diaphragmes du temps est reprise de l'entretien de Bassani avec Anna Dolfi (p. 175) où l'auteur parle de « diaframmi temporali ».

<sup>14</sup> Giorgio Bassani, « Due fiabe », *L'odore del fieno, Il Romanzo di Ferrara, op. cit.*, p. 706 (souligné par l'auteur).

fibra con dentro tutta la roba, lo strato del campionario e degli effetti personali in superficie, e sotto la stampa clandestina ; secondo, che non aveva pagato il conto. Allora si fermava, assai meno turbato che indeciso.

Tout s'est déroulé sans solution de continuité, comme il est assez courant en matière de rêves. Et le personnage se trouve enfermé dans son rêve, conscient et impuissant :

[...] comprendendo che, a parte tutto il resto, era ormai troppo tardi per tornare indietro, già ripigliava a camminare.

Tanto più che il suo era un sogno – diceva fra sé e sé sorridendo, amaramente riconfortato. Lo sapeva pur sognando : un sogno nel sogno.

L'intensité du sentiment d'isolement, de solitude et de fatalité est ici particulièrement forte, comme dans d'autres moments dramatiques décrits dans le *Romanzo di Ferrara*. On peut songer par exemple à l'*explicit* de *Dietro la porta*, où « [...] Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro alla quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso né mai ».<sup>15</sup>

Cette atmosphère de désespoir résigné et ce sentiment d'enfermement se retrouvent par ailleurs dans différents textes de Bassani, qui enregistrent les élancements de la blessure primordiale dont l'auteur a cherché si souvent le *pharmakon* dans l'écriture, sans doute plus visiblement que partout ailleurs dans *L'airone* avec le parcours erratique d'Edgardo Limentani depuis sa chambre jusque dans les marais de la campagne romagnole entre Codigoro et Comacchio et jusqu'à son retour au foyer.

*L'airone* commence dans l'un de ces « trous noirs » du temps qui confrontent les personnages à leur fragilité et à la conscience de leur finitude :

Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sparse il braccio destro in direzione del comodino. La piccola sveglia da viaggio che Nives, sua moglie, gli aveva regalato tre anni fa a Basilea in occasione del suo quarantaduesimo compleanno, continuava, nel buio, a emettere a brevi intervalli il suo suono acuto e insistente, anche se discreto. Bisognava farla tacere.

<sup>15</sup> Giorgio Bassani, *Dietro la porta, Il Romanzo di Ferrara, op. cit.*, p. 567.

J. NIMIS

Limentani ritirò il braccio, aprì gli occhi, e si volse, gravando col fianco sul gomito e allungando il braccio sinistro. E nel momento stesso che raggiungeva con la punta delle dita la delicata, già un po' consunta pelle di daino della Jaeger, e premeva il pulsante d'arresto della suoneria, dalla posizione sul quadrante delle sfere fosforescenti lesse l'ora. Erano le quattro: l'ora appunto a cui, la sera avanti, aveva stabilito di svegliarsi. Se voleva arrivare a Volano in tempo utile, era necessario che non perdesse neanche un minuto. Fra una cosa e l'altra, alzarsi, andare al gabinetto, lavarsi, radersi, vestirsi, mettere un po' di caffè nello stomaco, eccetera, non ce l'avrebbe fatta a montare in macchina prima delle cinque.

Infine, non appena ebbe acceso la luce e, seduto sul letto, si fu lentamente guardato attorno, colto da un improvviso senso di avvillimento fu tentato di lasciar perdere, di non partire.<sup>16</sup>

Ici encore il est question d'un réveil, mais à la différence de celui du personnage de « Due fiabe », Edgardo Limentani sort pour de bon du sommeil pour se confronter à sa dépression et, un peu plus tard, à la décision de se donner la mort. Dans les deux cas, cependant, le contexte a quelque chose en commun qui est le vertige temporel exprimé – et éprouvé par le personnage – tout au début, le « pozzo senza fondo dell'incoscienza ».

C'est notamment avec cette sensation d'un vide *immanent* et imminent qui saisit les personnages que l'on peut percevoir pleinement ce qu'est – ce qu'a été – l'épreuve de l'écriture pour Giorgio Bassani, qui le conduisit à dire que les poètes reviennent d'un au-delà pour instruire les vivants, mais aussi bien dans un paradoxe de positionnement qui fait que le poète peut se dire vivant et s'adresse à des morts (l'écriture « immortalise », dans une certaine mesure)<sup>17</sup>.

Mais on pourrait également dire que, en quelque sorte comme le magnolia de la maison maternelle évoqué dans le poème « Le leggi razziali », si le poète se trouve contraint dans un périmètre limité (on retrouve quelque chose de ce sentiment d'isolement, de solitude qui

<sup>16</sup> Giorgio Bassani, *L'airone, Il Romanzo di Ferrara*, op. cit., p. 571.

<sup>17</sup> Voir par exemple « E per quale motivo scrivono i poeti, se non per tornare al mondo ? » dans la septième section de « In risposta, VII », in Giorgio Bassani, *Di là dal cuore, Opere*, op. cit., p. 1347. Le poème « Odradek » du recueil *Epitaffio* (dont le titre est une référence assez explicite à Franz Kafka) exprime également quelque chose de cette mission que se donne le poète, tel « Il filo bianco di refe sul pavimento / [...] quel minimo ghirigoro che la scopa / di domattina annullerà / può assumere lei assente il profilo / d'un canino / che domanda d'esserci che supplica / di durare solo un pochino / di più. » (Giorgio Bassani, *Opere*, op. cit., p. 1453.

G. Bassani : vestiges de l'Histoire, vertiges du temps

caractérise la plupart des personnages des livres de Bassani), il s'élève pour regarder autour de lui et loin au-dessus des toits de la ville<sup>18</sup> :

La magnolia che sta giusto nel mezzo  
del giardino di casa nostra a Ferrara è proprio lei  
la stessa che ritorna in pressoché tutti  
i miei libri  
[...]  
Costretta tra quattro impervie pareti  
piuttosto prossime crebbe  
nera luminosa invadente  
puntando decisa verso l'imminente  
cielo  
[...]  
Dritta dalla base al vertice come una spada  
ormai fuoresce oltre i tetti circostanti ormai può guardare  
la città da ogni parte e l'infinito  
spazio verde che la circonda  
[...]<sup>19</sup>

Loin de cette perception positive de la verticalité, la vision du vide chez les personnages équivaut à la conscience de leur condition de finitude : c'est cela qui s'énonce dans l'*incipit* de *L'airone* avec ce « puits » perçu au sortir du sommeil, répliqué dans le puits bien réel que Limentani aperçoit dans la cour<sup>20</sup>, puis dans celui de l'escalier en colimaçon<sup>21</sup> qu'il va descendre comme première étape du périple de la journée où il va décider de son suicide.

*L'airone* est par ailleurs le livre de Bassani où, d'emblée, l'attention

<sup>18</sup> Cette élévation peut constituer également, dans une certaine mesure, une métaphore de l'exil de l'auteur qui prit ses distances d'avec une ville et ses habitants qui ont trahi sa confiance et son amour, comme on peut le lire dans un autre célèbre poème d'*Epitaffio*, « Gli ex-fascisti di Ferrara ». On pense également dans le contexte de cette élévation à la période où Geo Jozs, le protagoniste de *Una lapide in via Mazzini*, trouve à se loger provisoirement dans le grenier de la tour qui surplombe sa maison réquisitionnée par les *partigiani* de l'ANPI en attendant que ceux-ci lui restituent son appartement.

<sup>19</sup> « Le leggi razziali », *Epitaffio*, in Giorgio Bassani, *Opere, op. cit.*, p. 1438-1439.

<sup>20</sup> « Il cortile era immerso a un punto tale nelle tenebre, che il pozzo, al centro, si distingueva appena. » (Giorgio Bassani, *L'airone, op. cit.*, p. 572).

<sup>21</sup> « E di lì a poco, con la sensazione di calarsi dentro un pozzo, scendeva lentamente per il buio scalone elicoidale che portava fin giù, nel portico d'ingresso ». (*L'airone, op. cit.*, p. 582).



au corps (et plus précisément au corps vieillissant) est envisagée sans fausse pudeur<sup>22</sup>. Peu après son réveil, Limentani est confronté, un peu comme le vieux commis-voyageur de « Due fiabe », à une souffrance physique et psychologique. Edgardo Limentani se penche lui aussi sur sa difficulté à vivre (digestion difficile, constipation, palpitations cardiaques, etc.), tout à fait immanente, avec une obsession qui va le poursuivre une bonne part de la matinée et le reprendre après le déjeuner tardif à l'auberge de Bellagamba. Assez significativement, ce « temps qui ne passe pas », y compris au niveau du corps, entre en résonance avec des préoccupations plus abstraites, puisque tout de suite après s'être préoccupé de son corps (nous sommes toujours au premier chapitre du roman), Limentani est assailli par les souvenirs de ses rapports tendus avec les métayers qui s'occupent de ses terres :

[...] Pensava, anche, come da diversi mesi non poteva fare a meno, alla brutta avventura che a lui, proprio a lui, era toccata l'aprile scorso alla Montina, quel giorno che gli era saltato in mente di andarci per vedere come procedevano i lavori di pareggiatura del terreno. [...] Rivedeva ancora una volta se stesso in mezzo ai campi sterminati, seduto sul ciglio di un fosso con attorno una trentina di braccianti [...] i quali, le zappe alzate, pronti a sbatterglielle giù sul cranio, gli chiedevano la revisione immediata dei patti di compartecipazione. [...] <sup>23</sup>

Dans cette évocation d'un climat social particulièrement tendu, Bassani montre l'état de la société ferraraise (reflet particulier de l'ambiance générale dans une grande partie de l'Italie), où les conditions sont réunies pour que reprenne la guerre civile qui menaçait depuis le début du siècle, que le fascisme avait plus ou moins contenue (y compris avec des déplacements forcés de populations) et qui reprend de plus belle alors que le pays en a à peine fini de régler ses comptes – au sens propre – avec les sicaires de la République de Salò. Dans cette guerre civile larvée entre bourgeoisie et prolétariat (plus exactement le « sous-prolétariat des paysans sans terre), les bourgeois possédants d'origine juive comme Limentani se retrouvent du mauvais côté, celui des « oppresseurs », des possédants, du pouvoir. On sait que Bassani a évoqué (on en retrouve en particulier une

<sup>22</sup> Pour la première occurrence de ces préoccupations corporelles, voir *L'airone*, *op. cit.*, p. 574.

<sup>23</sup> *L'airone*, *op. cit.*, p. 575.

allusion dans *L'odore del fieno*)<sup>24</sup> l'animosité des paysans contre les propriétaires terriens dont certains étaient juifs, de même qu'il n'a cessé de dénoncer les collusions des juifs ferrarais avec le pouvoir fasciste (comme on le sait, nombreuses sont les occurrences de l'évocation de cette situation dans l'œuvre toute entière). Ce contexte historique se reflète dans la micro-histoire d'Edgardo Limentani : Limentani ne parvient pas à « digérer » ces vestiges historiques qui ont empoisonné toute une société, ce qui motive aussi le vertige qu'il éprouve dans sa vie, qu'il trouve de plus en plus dépourvue de sens. Le temps vécu de Limentani est « troué » de souvenirs qui « ne passent pas ».

Si l'on remonte aux *Cinque storie ferraresi*, c'est chez Geo Jozs que l'on retrouve le plus clairement l'expression d'une faille temporelle qui marque l'existence des personnages de Bassani. Le rescapé des camps de la mort est présenté comme s'il sortait des abysses (et de fait, il vient bel et bien d'un *Unort* (un non-lieu, comme Auschwitz et les autres centres d'extermination ont parfois été appelés)<sup>25</sup>. C'est de ce trou noir d'où tente de sortir tantôt le murmure tantôt le cri de la douleur subie avec la perte du sens de l'humain, perte que l'on peine à raconter et que les gens refusent d'entendre<sup>26</sup>, comme cela se passe pour Geo Jozs. Quand celui-ci se présente devant la petite foule qui assiste à la pose de la plaque commémorative des déportés, il a un aspect étrange : « [...] come se pallido e gonfio emergesse da profondità sottomarine »<sup>27</sup>.

Celui qui revient en quelque sorte des profondeurs du Sheol [la terre des morts, mais que Bassani place dans un contexte naturel presque aussi inquiétant que le « lieu » de la tradition hébraïque] porte sur lui les traces de son séjour (son corps déformé par les souffrances au camp), ce qui contribue à le rendre d'emblée d'autant plus inconfortable dans son

<sup>24</sup> Voir « Ravenna », *L'odore del fieno*, *op. cit.*, p. 727-728.

<sup>25</sup> Le terme *Unort* se trouve notamment dans certains des textes de Günter Kunert, comme expression du « souvenir indélébile » : cf. par exemple Martine Benoit, « “Ein Unort” – le “non lieu” du souvenir chez Günter Kunert », *Germanica*, 40, 2007, p. 91-101.

<sup>26</sup> Dans le jeu du discours indirect libre que Bassani met en œuvre pour mieux faire entrer le lecteur dans la « scène » narrée, revient comme une scansion lancinante la question que les Ferrarais se posent « Che cosa voleva ? Che cosa pretendeva ? » (pour quelques-unes des occurrences, voir *Una lapide in via Mazzini*, *op. cit.*, p. 79 ; p. 83 ; p. 103 ; p. 104).

<sup>27</sup> « Una lapide in via Mazzini » (cap. 2), *Dentro le mura*, in Giorgio Bassani, *Il Romanzo di Ferrara*, *op. cit.*, p. 83.

comportement entre agressivité et ironie.<sup>28</sup> De fait, Geo Josz devient pour les habitants de Ferrare un reproche vivant, une sorte de figure dantesque réprobatrice et admonestatrice (figure hautement symbolique pour Bassani qui avait choisi de placer un vers de Dante Alighieri tiré du chant XXI du *Purgatoire*, « Trattando l'ombra come cosa salda », en épigraphe du *Romanzo di Ferrara* dans l'édition de 1974). On saisit assez aisément la correspondance qui s'établit entre la figure de Geo Josz et celle du poète florentin pour la dénonciation des hypocrisies et des tendances à effacer le passé et les défauts d'une société dont l'égoïsme a favorisé la mise en place d'un régime inique. Ceci étant, l'attitude de Geo Josz finit (assez vite en fait) par devenir importune et le narrateur compare la situation qui se crée entre le rescapé et ses compatriotes à une figure géométrique, à un engrenage mécanique :

Ma dopo che furono rimossi i cumuli più alti di macerie e si fu sfogata una iniziale mania di cambiamenti in superficie, anche la città veniva a poco a poco ricomponendosi nel profilo assonnato, decrepito, che i secoli della decadenza clericale, succedutisi di colpo ai remoti e feroci e gloriosi tempi della Signoria ghibellina, avevano ormai fissato in maschera immutabile. *Ogni cosa girava insomma*. Geo, da un lato ; Ferrara e la sua società (non esclusi gli ebrei scampati ai massacri), dall'altro lato : *tutto e tutti risultavano a un tratto coinvolti in un moto vasto, ineluttabile, fatale*. Concorde con quello di sfere collegate per sottoposti ingranaggi a un unico perno invisibile, *nulla sarebbe mai riuscito a fermarlo*, a resistergli.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Au questionnement plus ou moins discret des gens sur ses intentions, Geo Josz oppose comme d'instinct une sorte de *leitmotiv* obsessionnel (« Perché quella barba ? » « Crede forse che la barba le stia bene ? » « La barba non le sta affatto bene, lo sa ? » », p. 86 ; 87), allusion au fait que nombreux sont les hommes portant la barbe (en quelque sorte une caractéristique du maquisard qui a résisté aux troupes nazi-fascistes, et qui a été copiée par tous ceux qui désirent s'insérer dans la « nouvelle société » en train de se construire) : porter la barbe équivaut à dire que l'on a été un résistant, y compris (c'est ici que l'ironie de Geo Josz est mise en œuvre) si l'on avait sympathisé – plus ou moins, s'entend – avec le fascisme, ce qui avait été le cas de nombreux juifs ferrarais, comme n'a cessé de dénoncer Bassani. Une autre forme d'ironie contre les prétentions d'une société italienne à avoir été « résistante de la première heure » est diffuse dans les romans de Beppe Fenoglio (*I ventitré giorni della città d'Alba ; Il partigiano Johnny ; Una questione privata*).

<sup>29</sup> Voir « Una lapide in via Mazzini », *Dentro le mura*, in *Il Romanzo di Ferrara*, op. cit., p. 97 (je souligne).

Cette image qui représente métaphoriquement l'incommunicabilité qui s'est établie entre Geo Josz et la communauté municipale trouve des équivalences dans d'autres récits où il est de nouveau question de la difficulté des êtres à communiquer.<sup>30</sup> Dans le passage cité ci-dessus, l'image symbolique de la solitude de Geo Josz est mise en place par les expressions qui indiquent que « tout tourne dans un mouvement inéluctable et impossible à arrêter » (dans un série de termes qui jouent sur la syllepse). Ici encore, l'événementiel (la vie qui continue pour les Ferrarais) condamne le rescapé à la solitude et l'incitera un jour à disparaître purement et simplement, laissant les gens à leurs sarcasmes : « Aveva preferito andarsene. Sparire. Magari ammazzarsi. Fare il tragico. [...] No, no. Di pazienza in realtà se ne aveva avuta anche troppa, diciamo pure ! »<sup>31</sup>

Dans « Gli ultimi anni di Clelia Trotti », là aussi, la solitude et l'enfermement sont le lot de personnages comme pris dans un souffle du temps aux allures de tempête, plongés au fond d'un puits, soumis à une contrainte insidieuse et comme entraînés inexorablement dans un rêve éveillé où résonnent les condamnations. Durant ses rencontres avec l'institutrice militante socialiste de l'époque glorieuse (celle des révoltes prolétaires au cours de la Première guerre mondiale) et désormais condamnée au *confino* (ici, des arrêts domiciliaires) par la police fasciste, Bruno Lattes perçoit son temps et celui de sa « muse » selon des figures dysphoriques de la temporalité :

In quel *fondo di pozzo*, in quella specie di tana malfida, tutto parlava a Bruno di noia, di accidia, di lunghi anni di gretta, ingloriosa segregazione e di oblio. Ma allora – non poté fare a meno a un certo punto di chiedersi –, ma allora era valsa davvero la pena essersi condotti nella vita in modo sempre così diverso da come, ad esempio, si era condotto l'onorevole Bottecchiari, se *la tabe comune, il tempo che fiacca e stravolge ogni cosa*, aveva potuto ugualmente portare tanto avanti la sua opera

<sup>30</sup> Dans « Laggiù in fondo al corridoio », il est ainsi question des « quatre rigides éléments verticaux dans une matière opaque et translucide » qui figurent a priori les quatre protagonistes de « Gli ultimi anni di Clelia Trotti » appelés à ne pouvoir se comprendre les uns les autres : Bruno Lattes, Clelia Trotti, Mauro Bottecchiari, Cesare Rovigatti) : « Laggiù in fondo al corridoio », *L'odore del fieno*, in *Il Romanzo di Ferrara*, *op. cit.*, p. 767.

<sup>31</sup> « Una lapide in via Mazzini », *op. cit.*, p. 108 (il s'agit d'un passage de l'*explicit* du récit).

corrompitrice e disgregatrice ?<sup>32</sup>

Les atmosphères sombres, crépusculaires<sup>33</sup>, voire nocturnes, où s'inscrivent par contraste des jeux violents d'ombres et de lumière (on pense notamment aux pages de « Una notte del '43 », avec la description de la scène de l'exécution sur le trottoir enneigé au bord des douves du Castello Estense) sont un lot commun des personnages de Bassani qui scande ainsi ses textes d'images fortes, où l'Histoire inscrit sa cruauté envers les individus, où les personnages ne sont plus que des pantins ou des spectres : des « vestiges » du temps historique que le narrateur plonge dans les vertiges ouverts par une mémoire qui est autant une vision du passé qu'une prémonition (Dante Alighieri, ici encore, n'est pas loin) d'un avenir : celui d'autres personnages encore, condamnés aux aussi.

C'est quelque chose de cet ordre que l'on trouve dans le chapitre sept de la troisième partie du *Giardino dei Finzi-Contini*, où le narrateur intradiégétique hésite, au soir de la Pâque juive fêtée en famille, à se rendre à la *Magna Domus*, ayant eu l'intuition du retour de Micòl. Un peu avant qu'il décide de quitter la maisonnée en catimini pour traverser la ville jusqu'au Barchetto del Duca, le personnage-narrateur nous fait entrer dans un long flux de conscience où il fait le point sur la situation : les lois raciales ont été promulguées, le fascisme est entré dans une phase nouvelle qui laisse clairement voir que les persécutions antisémites présagées dans *Gli occhiali d'oro* se sont concrétisées et vont s'intensifier. Son regard se porte sur les convives d'une Pâque qui a pris les traits d'une fête de *Kippour* tant les journées qu'ils vivent sont pressenties comme lourdes de menaces :

Io guardavo mio padre et mia madre, entrambi in pochi mesi molto invecchiati. Guardavo Fanny, che aveva ormai quindici anni, *ma come se un arcano timore ne avesse arrestato lo sviluppo non ne dimostrava più di dodici*. Guardavo in giro ad uno ad uno zii e cugini, gran parte dei quali di lì a qualche anno *sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi*, e certo non lo immaginavano che sarebbero finiti così, né io

<sup>32</sup> « Gli ultimi anni di Clelia Trotti », *Dentro le mura*, in *Il Romanzo di Ferrara*, op. cit., p. 132 (je souligne).

<sup>33</sup> Sur la valence de ce terme chez Bassani, voir les observations de Giorgio Varanini dans *Bassani narratore, poeta, saggista*, Modène, Mucchi, 1991, p. 30 (on peut lire également l'allusion d'Italo Calvino quant au « fondo di crepuscolarismo prezioso » qu'il perçoit chez Giorgio Bassani dans l'entretien « Questionario » (1956), in Italo Calvino, *Saggi*, II, Milan, Mondadori « I Meridiani », 1992, p. 2713).

stesso lo immaginavo, ma ciò nondimeno già allora, quella sera, anche se li vedevo tanto insignificanti nei loro poveri visi sormontati dai *cappellucci borghesi* o incorniciati delle *borghesi permanenti*, anche se li sapevo tanto ottusi di mente, tanto disadatti a valutare la reale portata dell'oggi e a leggere del domani, già allora mi apparivano avvolti della stessa *aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria*.<sup>34</sup>

Le cadre énonciatif prend la forme d'un tableau que contemple celui qui se souvient, dont les personnages apparaissent nimbés d'une aura intemporelle. La distance d'avec les événements entre immédiatement en compte, qui établit un climat de nostalgie douloureuse, et cela en dépit même des ressentiments que le narrateur évoque avoir eu (voir notamment le chiasme qui implique les adjectifs « borghesi » relatifs aux têtes des convives).

La scène que contemple le narrateur lui apparaît irréaliste dans la mesure où la plupart des convives présents semblent avoir vieilli de manière accélérée, la seule échappant à ce phénomène étant sa sœur, Fanny, dont on a pu lire par ailleurs qu'elle est en quelque sorte l'« éternelle » petite sœur. Le « diaphragme du temps » est ainsi à l'œuvre dans cet instantané du souvenir qui relie passé et présent et trace à partir même du passé la perspective vers l'avenir de celui qui se souvient et vers l'*absence d'avenir* de ceux qui sont morts dans les camps quelques années après ce repas.

Le passé « a été », et pour le narrateur ce souvenir est en quelque sorte une vérification de ce que proposait Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant* : « Le temps de la conscience, c'est le néant se glissant dans une totalité comme ferment détotalisateur »<sup>35</sup>. On peut lire une image de ce « néant détotalisateur » dans la suite du texte, où la circulation du regard (une constante dans les récits de Bassani, où le regard des personnages est toujours mis en jeu) se poursuit, puis s'arrête sur ce que l'on peut voir comme une mise en abyme :

<sup>34</sup> Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Opere, op. cit.*, p. 395 (je souligne).

<sup>35</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* [1943], II, chapitre 2, Paris, Gallimard TEL, 2006, p. 189. On peut remarquer au passage les dates de rédaction du roman de Bassani et de l'essai de Sartre.

J. NIMIS

Guardavo la vecchia Cohen, le rare volte che si azzardava ad affacciarsi alla porta di cucina : Ricca Cohen, la distinta zitella sessantenne uscita dall'Ospizio di via Vittoria per andare a fare la serva in una casa di correligionari benestanti, ma di niente altro desiderosa che di ritornarci, nell'Ospizio, e, prima che i tempi ancora peggiorassero, di morirvi. Guardavo infine me, *riflesso dentro l'acqua opaca della specchiera di fronte, anch'io già un po' canuto, preso anche io nel medesimo ingranaggio*, però riluttante, non ancora rassegnato. Io non ero morto – mi dicevo –, io ero ancora ben vivo ! Ma allora, se ancora vivevo, perché mai restavo lì insieme con gli altri, a che scopo ? Perché non mi sottraevo a *questo disperato e grottesco convegno di spettri*, o almeno non mi turavo le orecchie per non sentir più parlare di « discriminazioni », di « meriti patriottici », [...] per non più udire la gretta lamentela, la monotona, grigia, inutile trenodia che parenti e consanguinei intonavano sommessi attorno ? [...]<sup>36</sup>

Cette première image du propre reflet du protagoniste dans le miroir qui apparaît une étendue d'« eau opaque » induit un vertige temporel où les convives deviennent des spectres et le narrateur se voit brutalement vieillir lui aussi, comme pris dans un engrenage fatal du temps qui passe irrémédiablement. Cette image va être suivie d'un autre *vortex* temporel où le protagoniste s'avance à imaginer les adieux après le repas, la prise de congé d'un *troupeau* de condamnés à mort encore ignorants de leur sort :

[...] E poi ? Poi ci sarebbe stata la scena ultima, quella degli addii. Già la vedevo. Eravamo scesi tutti in gruppo giù per le scale buie, *come un gregge oppresso*. Giunti nel portico, qualcuno (forse io) era andato avanti, a socchiudere il portone di strada, ed ora, per l'ultima volta, prima di separarci, si rinnovavano da parte di tutti, me compreso, i buonanotte, gli auguri, le strette di mano, gli abbracci, i baci sulle gote. Senonché, improvvisamente, dal portone rimasto mezzo aperto, là, contro il nero della notte, *ecco irrompere dentro il portico una raffica di vento. È vento d'uragano*, e viene dalla notte. Piomba nel portico, lo attraversa, oltrepassa fischiando i cancelli che separano il portico dal giardino, e intanto *ha disperso a forza chi ancora voleva trattenersi, ha zittito di botto, col suo urlo selvaggio, chi ancora indugiava a parlare*. Voci esili, gridi sottili, subito sopraffatti. Soffiati via, tutti : come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e

<sup>36</sup> Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini, Opere, op. cit.*, p. 395-396 (je souligne).

dal terrore...<sup>37</sup>

La scène qu' imagine le narrateur-personnage est particulièrement illustrative de son état d'esprit et, par ailleurs, conforme au sentiment de désespoir d'un jeune homme confronté à la fois aux dangers de l'Histoire (dans la diégèse, les persécutions antisémites ont commencé et il en est particulièrement conscient, tout comme le narrateur de *Gli occhiali d'oro* est confronté aux nouvelles attitudes politiques à son retour en ville)<sup>38</sup> et aux vicissitudes de l'amour qu'il porte à Micòl.

Cette tempête qu'il rêve tout éveillé a quelque chose de poignant, qui renvoie non seulement à l'angoisse éprouvée par le personnage sur le moment – et à l'abîme de temps sur lequel se penche le narrateur longtemps après – mais également à un arrière-plan esthétique.

On peut en effet relier cette évocation de la tempête qui arrache les êtres à leur sol au célèbre tableau du peintre norvégien Edvar Munch, *Le Cri* (dans l'une des versions de la représentation, l'atmosphère peut être liée à celle, crépusculaire, de l'évocation de Bassani, et le fond du tableau reflète cette bourrasque qui menace aussi bien le personnage au premier plan que les silhouettes derrière lui).

Cependant, dans le contexte italien, l'évocation qui vient à l'esprit de manière assez naturelle est celle de l'orage qui menace dans *La bufera* d'Eugenio Montale :

La bufera che sgronda sulle foglie  
dure della magnolia i lunghi tuoni  
marzolini e la grandine,  
(i suoni di cristallo nel tuo nido  
notturno ti sorprendono, dell'oro  
che s'è spento sui mogani, sul taglio  
dei libri rilegati, brucia ancora  
una grana di zucchero nel guscio  
delle tue palpebre)  
il lampo che candisce  
alberi e muro e li sorprende in quella  
eternità d'istante – marmo manna  
e distruzione – ch'entro te scolpita  
porti per tua condanna e che ti lega

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>38</sup> Voir le chapitre 13 de *Gli occhiali d'oro*.



J. NIMIS

più che l'amore a me, strana sorella, –  
 e poi lo schianto rude, i SISTRI, il fremere  
 dei tamburelli sulla fossa fuia,  
 lo scalpicciare del fandango, e sopra  
 qualche gesto che annaspa...  
 Come quando  
 ti rivolgesti e con la mano, sgombra  
 la fronte dalla nube dei capelli,  
 mi salutasti – per entrar nel buio.<sup>39</sup>

Si le texte de Montale ne peut être mis en lien direct avec le passage de Bassani dont il est ici question, on ne peut qu'être frappé par une série de ce que l'on appellera des coïncidences (au sens étymologique) : des incidences entre les deux textes, jusqu'à l'évocation par Montale d'un magnolia, dont on a vu au moins pour une part le fort lien symbolique chez Bassani. Et s'il n'y a pas à proprement parler chez Bassani de « donna angelicata », de figure du destin à la manière dont la conçoivent certaines des interprétations de la poétique de Montale, Micòl peut d'une certaine manière être vue dans ce rôle, d'autant plus que dans la suite du même chapitre du *Giardino dei Finzi-Contini*, une fois arrivé à la Magna Domus, le protagoniste retrouve Micòl et l'embrasse : sans avoir été prémédité – selon le narrateur – cet acte suscite de l'hostilité chez Micòl, dont on sait qu'elle va par la suite repousser les avances trop explicites de son soupirant). C'est alors qu'il la voit sous un jour particulier, image gnomique en quelque sorte à mi-chemin entre la Béatrice dantesque du Paradis Terrestre au sommet de la montagne du Purgatoire (chant XXX du *Purgatorio*) et la figure féminine du « visiting angel » chez Montale :

[...] Mi staccai lentamente. Adesso lei era lì, il viso a venti centimetri dal mio. La fissavo senza parlare né muovermi, incredulo, già incredulo. Addossata allo stipite della porta, le spalle coperte da uno scialle di lana nero, anche lei mi fissava in silenzio. Mi guardava negli occhi, e il suo sguardo entrava in me dritto, sicuro, duro : con la limpida inesorabilità di una spada.

<sup>39</sup> Eugenio Montale, « La bufera » ; le texte publié en 1953 ouvre la section « Finisterre » dans l'édition de 1956 du recueil *La bufera e altro* et se trouve page 197 dans le volume *Tutte le poesie* de l'édition Mondadori « I Meridiani » de 1984.

Ce qui compte toutefois, c'est l'image de la « bufera » que l'on retrouve chez l'un et l'autre écrivains et qui encore une fois renvoie à un gouffre du temps chez Bassani (mais aussi bien chez Montale), un *vortex* qui revient se manifester dans la mémoire longtemps après les faits.<sup>40</sup>

Une autre coïncidence (si l'on veut bien accepter ce terme) existe dans le fait que Montale fut l'un des traducteurs d'un poème d'Emily Dickinson, intitulé *The Storm* (*La Tempesta* dans la version montalienne de 1953) :

There came a wind like a bugle ;  
 it quivered through the grass,  
 and a green chill upon the heat  
 so ominous did pass  
 we barred the windows and the doors  
 as from an emerald ghost;  
 the doom's electric moccasin  
 that very instant passed.  
 On a strange mob of panting trees  
 and fences fled away  
 and rivers where the houses ran  
 the living looked that day.  
 The bell within the steeple wild  
 the flying tidings whirled.  
 How much can come  
 and much can go,  
 and yet abide the world !<sup>41</sup>

Con un suono di corno  
 il vento arrivò, scosse l'erba ;  
 un verde brivido diaccio  
 così sinistro passò nel caldo  
 che sbarrammo le porte e le finestre  
 quasi entrasse uno spettro di smeraldo:  
 e fu certo l'elettrico  
 segnale del Giudizio.  
 Una bizzarra turba di ansimanti  
 alberi, siepi alla deriva

<sup>40</sup> À retenir également le fait que Montale évoque « una fossa fuita » (vers 17) – le tombeau qui s'empare des êtres, littéralement – et le salut final « pour entrer dans l'obscurité », une obscurité qui noie toutes choses dans le passage du *Giardino*.

<sup>41</sup> Emily Dickinson, *The Storm* (1896)

J. NIMIS

e case in fuga nei fiumi  
 è ciò che videro i vivi.  
 Tocchi del campanile desolato  
 mulinavano le ultime nuove.  
 Quanto può giungere,  
 quanto può andarsene,  
 in un mondo che non si muove !

Il s'établit dans cette mise en regard une série de coïncidences, par le fait même que la poétesse américaine est précisément l'auteur que Micòl Finzi-Contini a choisi d'étudier dans le cadre de son diplôme de fin d'études<sup>42</sup> à l'université Ca' Foscari (dans le chapitre sept du *Giardino* elle est précisément de retour de Venise où elle a soutenu son mémoire sur Emily Dickinson), et que dans « The Storm » il est aussi question d'un orage dévastateur. De plus, le poème d'Emily Dickinson parle aussi d'un monde immobile dans un mouvement de va-et-vient de la vie (un monde insensible aux événements où l'on peut voir comme en transparence la Ferrare fasciste des années 1938-1943, indifférente au sort de la communauté juive), d'une part, et, d'autre part, d'arbres secoués par la tempête comme dans le premier chapitre de la troisième partie du *Giardino*<sup>43</sup> (et également à la fin du chapitre cinq).<sup>44</sup>

L'univers de la mémoire de Giorgio Bassani – aussi bien celui des *Cinque storie ferraresi* que celui des dernières œuvres, en passant par *Il giardino dei Finzi-Contini* dont on a vu la trame potentielle de renvois transtextuels –, comporte la récurrence de ce type d'images où se manifeste le vertige du temps, dans le présent de la diégèse comme dans celui du point de vue narratif. Elle est significative également dans ces vers du poème « Pontelagoscuro » (un toponyme à la forte symbolique) :

<sup>42</sup> Voir le chapitre 4 de la deuxième partie du *Giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 373-374, où le narrateur lit une lettre que lui a envoyée Micòl, où celle-ci a traduit un autre poème de Dickinson.

<sup>43</sup> Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 352.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 386, où le parc des Finzi-Contini balayé par la pluie est vu comme à travers « un hublot du Nautilus de Verne » (« la sala da pranzo [...] con le sue pareti foderate di cuoio tranne quella, ineramente a vetri, inquadrante la buia, silenziosa tempesta del parco come l'oblò del *Nautilus* »).

G. Bassani : vestiges de l'Histoire, vertiges du temps

[...] Verso un borgo d'obliqui camini fumiganti,  
bassi sull'erba madida della sgombra pianura,  
emergi tu e ti dilegui. Vengono per l'aria scura  
angeli in tuta azzurra, a sciami, in un fuoco di canti.<sup>45</sup>

Encore ne s'agit-il ici que d'une occurrence parmi d'autres de ces images « crépusculaires » que l'on trouve chez Bassani, non au sens habituel de ce terme pour désigner le courant décadentiste du début du XX<sup>e</sup> siècle en Italie (même si par certaines caractéristiques on pourrait trouver des affinités), mais surtout au sens d'atmosphère à la fois mélancolique (dans la dimension de la mémoire) et inquiétante, exprimant l'« intransquillité » du poète qui se penche sur le temps de ses personnages et nous en fait ressentir le vertige qu'eux-mêmes éprouvent.

Pour Giulio Ferroni, chez Bassani, « [...] Se il tempo è dato, non viene dai luoghi, ma dai personaggi »<sup>46</sup>. Il est une bonne raison à cela, qui tient au fait que dans ses récits Giorgio Bassani met en jeu des personnages qui ont un statut et une dimension particuliers, à la manière dont Giacomo Debenedetti le suggère dans un essai intitulé *Il personaggio-uomo*<sup>47</sup>, précisément, et qui a pour caractéristique poétique de faire reconnaître aux lecteurs, à travers le destin des personnages de roman, leur fragilité devant l'Histoire, leur crise d'identité, leur « intransquillité » en somme (d'une certaine manière également dans l'acception du terme chez Fernando Pessoa). Selon Debenedetti :

[...] Oggi si vede chiaro che dai romanzi iniziali del nostro secolo usciva un'immagine stravolta, sofferente dell'uomo, che quest'immagine doveva « aprirsi come una scorza » (adopero parole di Proust), « epifanizzarsi » (adopero quella di James Joyce), rivelare la persona dietro le spiritate e proteiformi contorsioni del personaggio (mi riferisco a Pirandello) per venire a capo di un nucleo umano protestatario e imbavagliato, tenuto in mora, impedito di esprimersi da un mondo, da

<sup>45</sup> Giorgio Bassani, « Pontelagoscuro », *Storie dei poveri amanti, In rima e senza*, in *Opere*, *op. cit.*, p. 1358.

<sup>46</sup> Giulio Ferroni, « “Ma che sa il cuore ?” I sentimenti e la storia », in Maria Ida Gaeta (dir.), *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, Rome, Fahrenheit 451 « Roma/Incontri », 2004, p. 30.

<sup>47</sup> Giacomo Debenedetti, *Il Personaggio Uomo. Saggi Critici. Serie Postuma*, Milan, Il Saggiatore « Scritture », 1970 ; *Il personaggio-uomo*, Milan, Garzanti, 1988.

una società non più in accordo con sé medesima.<sup>48</sup>

La solution qu'adopte Bassani est celle de prendre comme personnages des êtres qui vont pouvoir être identifiables par le lecteur comme des *alter ego*, de par leur statut de « personaggio-uomo », c'est-à-dire d'un être de papier qui vient à notre rencontre dans les romans et dont la devise héraldique est « [...] *si tratta anche di te* »<sup>49</sup>. Et c'est par ailleurs dans le rapport du personnage à son paysage, à son cadre naturel (Ferrare est évidemment le cadre de référence dont les éléments – même si imaginés, transposés – sont omniprésents dans les textes) que Bassani établit son *être-dans-le-temps*, le plus souvent à la manière du peintre qui inscrit sa vision du monde sur le tableau qui restituera de lui-même un « tremblement du temps »<sup>50</sup>. C'est sans doute dans cette manière de procéder que peut s'expliquer cette apparence d'immobilité d'où prend corps le personnage de Bassani, un peu à la manière de ce que suggérait Carlo Cassola (un contemporain de Giorgio Bassani que l'on a régulièrement rattaché à la « manière » poétique de ce dernier) :

Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte, cioè tutte le possibilità di vita intatte. La sua immobilità allude al movimento, la sua mancanza di vita alla vita, l'assenza del tempo al fluire del tempo. [...] Animare una stampa, cioè far muovere e vivere i suoi personaggi è, appunto, tentare un film dell'impossibile. [...] <sup>51</sup>

On voit très clairement ce procédé dans *La passeggiata prima di cena* de Bassani, où, précisément, le récit est inauguré par la contemplation d'une carte postale d'où « naît » le personnage, et on en retrouve également une

<sup>48</sup> Entretien de Giacomo Debenedetti publié dans *L'Unità*, 27 mars 1963. Voir également dans le même esprit *Il Personaggio Uomo*, Milan, Garzanti, 1988, p. 14-17, où Debenedetti développe son point de vue à partir d'une interprétation de A. N. Whitehead.

<sup>49</sup> Giacomo Debenedetti, *Il Personaggio Uomo*, *op. cit.*, p. 11. Debenedetti précise que cela a lieu également dans les films (il serait intéressant d'aborder plus avant cet aspect de la représentation du personnage chez un auteur comme Bassani qui a longtemps travaillé pour le cinéma).

<sup>50</sup> L'expression est de Châteaubriand dans *La Vie de Rancé*.

<sup>51</sup> Carlo Cassola, « Il film dell'impossibile » [1942], *La visita*, Turin, Einaudi, 1962, p. 7.

expression quand Bassani décrit les voyages en train ou en autocar (dans *Gli occhiali d'oro*, par exemple, ou dans « Altre notizie di Bruno Lattes »<sup>52</sup> de *L'odore del fieno*) et jusqu'aux trajets à bicyclette que fait le narrateur du *Giardino* dans les rues de Ferrare. Ici encore, comme le suggère Giulio Ferroni, le personnage joue un rôle essentiel en tant qu'observateur témoin de ce qui a été<sup>53</sup> : le personnage-observateur-narrateur rend compte, dans son immobilité d'observateur, des mouvements de la vie des personnages, de leur activité dans sa mémoire<sup>54</sup> – ce qui renvoie d'emblée à l'omniprésence du regard dans les récits de Bassani.

Si les lieux sont extrêmement présents dans les évocations du passé – cela a été abondamment commenté par de nombreux interprètes de l'œuvre – ils sont surtout là pour se prouver que la mémoire ne joue pas des tours (comme a pu le suggérer récemment Patrick Modiano à propos de son œuvre qui présente quelques affinités avec celle de Bassani par certains aspects). Et c'est le narrateur (à la troisième personne dans les *Cinque storie ferraresi* ou à la première personne à partir de *Gli occhiali d'oro*) qui remet en mouvement les personnages du passé, qui redonne au « temps figé » (selon l'expression de Mario Fusco) des images le tremblement vital (on « délie » en quelque sorte le temps) et qui attire le lecteur dans le tableau dont on fait la description. On renverra ici, une fois de plus, à l'intelligence poétique avec laquelle Bassani nous fait entrer dans *La passeggiata prima di cena*, dont il dira plus tard dans « Laggiù in fondo al corridoio » qu'on peut la considérer comme una « lunghissima carrellata »<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Voir *Gli occhiali d'oro*, *op. cit.*, p. 196-202, et « Altre notizie di Bruno Lattes », *L'odore del fieno*, *op. cit.*, p. 719 ; 724.

<sup>53</sup> Sur ce sujet, je renvoie également aux observations faites par Sergio Parussa pour qui, chez Bassani, l'observateur des événements est « un osservatore partecipe il cui sguardo rende possibile questo incontro [tra passato e presente] », à cause entre autres, du fait que « [...] anziché tradurre la memoria in storia, l'ebraismo traduce la storia in memoria » ; voir pour l'argumentation Sergio Parussa, « Attesa del passato e nostalgia del futuro. Memoria, ebraismo e scrittura nell'opera di Giorgio Bassani », in Donatella Capodarca e Tina Matarrese, *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani a dieci anni dalla sua scomparsa*, Florence, Le Lettere, 2010, p. 90-91.

<sup>54</sup> On peut ici se référer aux analyses de Paul Ricœur dans *Temps et récit* II et III, qui démontre en substance que le récit de fiction est dédoublé en deux strates temporelles, celle de l'énonciation et celle de l'énoncé, ce qui offre au lecteur la possibilité de se couler dans une expérience temporelle (une expérience fictive du temps), où la référence à l'intrigue procède d'une dynamique et la mise en intrigue structure l'œuvre.

<sup>55</sup> « Laggiù in fondo al corridoio », *L'odore del fieno*, *op. cit.*, p. 766.

L'opération de Bassani consiste en ce mouvement du présent du narrateur – dans lequel entre le lecteur – vers le passé de la mémoire, dans une plongée qui est aussi bien cette « carrellata » évoquée par l'auteur à propos de l'un de ses récits, et ce mouvement débouche presque systématiquement sur une focalisation autour de la solitude d'un personnage, où ce dernier est soumis aux « vertiges du temps » (ceux dont quelques occurrences au fil de l'œuvre ont été ici indiquées) avec pour cadre les « vestiges de l'Histoire » auxquels il est confronté. Ces vestiges (les événements du passé ont nécessairement des retombées sur l'avenir, selon la perspective historiologique de Benedetto Croce dont on sait l'importance qu'eut son enseignement pour Bassani) sont à chaque fois à considérer comme les bords glissants d'un précipice qui risque d'engloutir les êtres. La remémoration de l'Histoire (ce que l'on retrouve comme attitude dans les déclarations de Micòl quand elle évoque le point qu'elle a en commun avec le narrateur du *Giardino*, à savoir le fait d'« avancer avec la tête toujours tournée en arrière ») induit – en quelque sorte fatalement – ces « vertiges », comme des trous noirs du *continuum* existentiel dans lequel se trouvent les êtres.

En procédant ainsi, Bassani tente, comme il l'a dit lui-même de récupérer une « objectivité du temps » qui est sans doute aussi dans ce vertige qui frappe la conscience de certains de ses personnages et il le fait à travers une *transposition* dans son personnage, où se tisse le lien intime entre auteur, personnage et lecteur :

[...] il mio sforzo è stato ed è quello di recuperare attraverso un tempo di tipo proustiano – soggettivo, pensato – l'oggettività. [...] Allora è per questo motivo che cerco disperatamente di dare fondo all'io e al tempo stesso di collocare l'io in una dimensione oggettiva, storicistica. [...] Ora, il tempo e lo spazio, la ricerca, l'indagine temporale e spaziale, stanno sempre alla base delle mie narrazioni.<sup>56</sup>

L'enquête sur les vestiges de l'Histoire (le fait de tourner la tête en arrière, comme l'*Angelus Novus* de Paul Klee commenté par Walter Benjamin)<sup>57</sup> passe notamment par ces vertiges du temps qui assaillent le

<sup>56</sup> « “Meritare” il tempo » et l'« intervista a Giorgio Bassani », dans Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, op. cit., p. 170-173, *passim* (les citations sont tirées des réponses de Bassani à Anna Dolfi).

<sup>57</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'Histoire (Über den Begriff der Geschichte)*, 1940),

personnage et le font chanceler comme l'homme sur le pont du *Cri* de Munch. Rêver (et revivre) ce qui a été, au risque de la mélancolie et avec à un moment donné ce sentiment de vertige devant les faits de l'Histoire (comme celui que l'on peut ressentir à la lecture de certains passages de *La Storia* d'Elsa Morante) : c'est ce à quoi s'engage en substance le lecteur de Bassani et c'est la leçon éthique sur la condition humaine que portent ses textes.

**Jean NIMIS**

Université Toulouse II-Jean Jaurès