

La face cachée de l'écriture de Natalia Ginzburg : deux poèmes

Les deux volumes des *Meridiani* consacrés à Natalia Ginzburg¹, rassemblent ses œuvres complètes : de *La strada che va in città* (1944), à *La città e la casa* (1982). Parmi ces écrits se succèdent des romans, comme les deux qu'on vient de citer, mais aussi des nouvelles, des pièces de théâtre, des essais mais pas un seul poème². Or, Natalia Ginzburg a écrit aussi en vers, même si elle s'est toujours montrée réticente par rapport à sa production lyrique au point que, finalement, seuls deux de ses poèmes ont été publiés dans des revues, et donc connus des lecteurs. Le premier, intitulé *Memoria*, a été écrit après la mort de son mari Leone Ginzburg, survenue sous la torture à Rome dans la prison de Regina Coeli, le 5 février 1944. Le second, *Non possiamo saperlo*, parle de Dieu ou –pour être plus précis– de son absence. Le fait que ces deux poèmes n'ont pas été inclus dans les *Meridiani*³ d'un côté, ainsi que leur nombre de l'autre (qui nous renvoie spontanément au sens de l'« avarice » qui caractérisait l'écriture de Natalia Ginzburg, soucieuse que chaque mot choisi soit juste et jamais inutile), nous amène à observer que la poésie de Natalia Ginzburg occupe, par rapport au reste de son corpus, un espace à part et d'emblée problématique.

Deux poèmes, ce n'est pas assez pour donner lieu à une récurrence : deux c'est la répétition unique qui peut encore être expliquée par le hasard ; et pourtant ce couple « casuale » (du hasard) peut aussi changer de perspective et de sens si, une fois sorti de son espace clos et en apparence stérile, nous le confrontons directement avec la prose. Si l'on considère ces deux poèmes non pas comme un fait isolé et mineur, mais comme amènent l'écriture en dehors de sa demeure

le fondée sur le jeu des complémentarités et des oppositions. À

¹ Natalia Ginzburg, *Opere*, vol I (*i Meridiani*, Mondadori, Milano, 1986) et vol II (*i Meridiani*, Mondadori, Milano, 1987).

² Notons que, par contre, la poésie des “autres” est toujours très présente dans ses écrits: comme simple citation (Sandro Penna, ...), comme caractéristique d'un personnage (Giulia qui récite Eugenio Montale dans *Tutti i nostri ieri*), dans les articles qui ont pour sujet des poètes (Cesare Pavese, Sandro Penna, Emily Dickinson...).

³ Dans les *Meridiani* (vol II, op.cit.) il existe un chapitre intitulé *Scritti sparsi*, mais qui inclut exclusivement des articles qui n'avaient pas été publiés dans les recueils.

travers le lexique, emprunté à la prose, mais non plus soutenu et organisé ici par des systèmes de correspondances, l'écriture de Natalia Ginzburg nous dévoile une face cachée. Et cela devient peut-être plus évident encore, si l'on considère que le thème central de ces deux poèmes -le thème de l'absence- est aussi l'un des thèmes cruciaux qui habitent et hantent toute sa prose.

Poésie de l'enfance

Nous aimerions montrer -au préalable- que le rapport de Natalia Ginzburg avec la poésie est en effet plus profond et étendu que ne le laisse penser la quantité de vers publiés. Au début de son expérience avec l'écriture, durant la période de l'enfance, il y a eu surtout des poésies : c'est par les vers, par les rimes banales et les assonances, que se traça son futur chemin littéraire⁴. Au fur et à mesure, les poésies devinrent "toujours moins maladroites (« goffe »), mais toujours plus idiotes", et le fait même de les écrire ne comportait que de l'ennui. Il lui semble avoir épuisé tous les mots, toutes les rimes, et n'avoir désormais plus rien à dire⁵. Ainsi, le rapport avec la poésie se réduit à estropier ("cincischiare") les mots, qui ne donnent plus aucun plaisir⁶, et à ne pas comprendre pourquoi ses jours sont devenus si « arides et pauvres de mots »⁷. La fin de l'enfance comblera ce vide, en même temps que la maturation personnelle provoquera un changement radical dans son écriture: elle abandonnera ses poésies naïves et maintenant inutiles presque naturellement, comme s'il s'agissait d'une mue. A partir de ce moment, ses propres mots trouvent leur raison d'être exclusivement dans la prose, et

⁴ Les premières poésies étaient, comme elle l'explique dans l'essai *Il mio mestiere*, "goffe e coi versi sbagliati, ma abbastanza divertenti". Elle en écrit beaucoup ("Ne scrivevo quasi una al giorno") puisqu'elle découvre que, pour avoir envie d'en écrire, il lui suffisait de lire une poésie de Pascoli ou de Gozzano, ce qui aurait produit -au choix- une poésie "pascoliana" ou "gozzaniana" (Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, in *Le piccole virtù*, in *Opere*, vol. I, op.cit., p. 840). On trouve trace de sa production poétique juvénile dans une interview publiée par *Panorama* en 1973 où, après avoir déclaré que les poésies qu'elle avait écrites dans son enfance étaient très laides (« bruttissime »), elle en cite quelques vers: « Era un meriggio di malinconia/ Ma a me parve che fuori fosse aprile/ Forse perché la tua mano sottile/ Stringeva forte la mia » ("Questo mondo non mi piace. Intervista con Natalia Ginzburg", a cura di Raffaello Baldini, *Panorama*, 3 maggio 1973, anno XI n.367, pp. 129-135).

⁵ "Per un bel pezzo ho pensato che valeva la pena, perché le mie poesie erano così belle, ma a un certo punto m'è venuto il dubbio che non fossero tanto belle, e ho cominciato ad annoiarmi a scriverle, a cercare degli argomenti con sforzo, e mi pareva d'aver già dato fondo a tutti gli argomenti possibili, d'aver già usato tutte le parole e le rime: speranza lontananza, pensiero mistero, vento argento, fragranza speranza. Non trovo più niente da dire. (Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, ibidem, pp. 842-843).

⁶ « (...) passavo il pomeriggio a cincischiare fra parole che non mi davano più nessun piacere, (...) » (Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, ibidem, p. 843).

⁷ "aridi e poveri di parole" (Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, ibidem, p. 843).

c'est en effet après avoir écrit sa première nouvelle, qu'elle aura l'impression, pour la première fois, d'avoir écrit "une chose sérieuse"⁸.

L'écriture « adulte » de Natalia Ginzburg tournera autour du roman, même si souvent, à différents moments de sa vie littéraire, celui-ci sera vécu comme un objet de crise, ce qui expliquerait aussi la nécessité d'explorer d'autres genres (notamment les essais et les pièces de théâtre), et expliquerait le fait que ces différents textes restent toujours -au niveau lexical et syntaxique- en étroite communication et dépendance les uns avec les autres. Mais même lorsqu'elle ressent le besoin de s'en remettre à d'autres genres, elle ne sortira jamais des frontières de la prose, comme si -d'une certaine manière- la poésie n'arrivait pas chez elle à faire partie du monde adulte et à devenir « sérieuse ». Et pourtant, « poesia » est un mot récurrent de son lexique, surtout dans les essais. Le fait de la nommer, de déclarer l'aimer et ne comprendre au monde rien d'autre qu'elle⁹, de réfléchir sur sa véritable signification, ne serait-ce pas, peut-être, un « succédané » (surrogato)¹⁰ de poésie, une trace de sa « matrice refoulée »¹¹ dans ses textes, à savoir le seul moyen possible de faire ressentir sa présence latente ? Cela dit, dans le lexique de Natalia Ginzburg, le mot « poesia » - en s'en tenant bien sûr aux textes- est à entendre dans un sens absolu, comme « toute forme de narration ou d'expression fantastique » : c'est ce qu'elle explique dans l'article *Poesia*¹², où elle exprime le souhait qu'on procède au recentrage et à la redéfinition du mot, afin de retrouver au milieu de l'usure et du faux qui l'atteignent, son véritable sens¹³. Si, dans l'esprit de Natalia Ginzburg, la

⁸ "La prima cosa seria che ho scritto è stato un racconto." (Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, ibidem, p. 843). En ce qui concerne son refus d'écrire en vers elle affirmera, dans l'interview à *Panorama* de 1973: "... penso che non scriverò mai poesia. Devo poter parlare chiaro e spiegare tutto. Quando scrivo, ho sempre paura di non essere abbastanza chiara. Penso che scrivendo in versi, la chiarezza si lascia da parte". ("Questo mondo non mi piace. Intervista con Natalia Ginzburg", a cura di Raffaello Baldini, *Panorama*, 3 maggio 1973, anno XI n.367, pp. 129-135).

⁹ « Amo e capisco una cosa sola al mondo, ed è la poesia », (Natalia Ginzburg, *Lui e io*, in *Le piccole virtù*, *Opere*, vol I, op.cit., p. 821).

¹⁰ Pour son concept de "surrogato" voir entre autres son article *Cent'anni di solitudine*, in *Mai devi domandarmi* (*Opere* II, op.cit., p. 54) où elle écrit : « Per appagare la propria sete segreta, la gente inventerà dei surrogati, come ci saranno compresse e biscotti sintetici per sostituire il pane e l'acqua, così ci saranno dei surrogati di romanzi, avendo gli uomini una fantasia geniale nel trovare dei surrogati alle cose di cui soffrono la privazione. »

¹¹ Nous nous référons ici à l'hypothèse que le « texte fonctionne comme une névrose » et qu'il puisse contenir une « matrice refoulée », proposée par Michel Riffaterre in *L'illusion référentielle*, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982 (pp. 100-101 en particulier).

¹² Natalia Ginzburg, *La poesia*, in *Vita immaginaria*. *Opere*, vol. II, op.cit., pp.654-660. Parmi les plus grands poètes (italiens du « Novecento »), elle cite Saba, Montale, Penna, Svevo, Gadda, Delfini, et Morante.

¹³ Elle écrit : « Si è diffusa intorno a questa parola una sorta di generale stanchezza e vergogna, così che ogni volta nel pronunciarla dobbiamo vincere in noi stessi un ribrezzo e la paura del ridicolo, come se evocassimo qualcosa che ci ha tediato e nauseato per la sua leziosità e usura. Molte sono le parole che sentiamo di dover pensare nel loro vero significato, scrostandone ogni volta le vernici di falsità che le

« poesia » a pour but de donner aux hommes quelque chose de réel, rien autant que l'écriture en vers ne pourrait laisser entrevoir la difficulté à « manier et illuminer la réalité »¹⁴. Car tout équilibre atteint, toute vérité figée (comme c'était possible aux temps de l'enfance), finit –tôt ou tard- par se brouiller et se contredire.

Memoria

Ce n'est pas un hasard si, dans la préface des *Meridiani* cités ci-dessus, Cesare Garboli évoque, avant tout autre texte, la poésie *Memoria*, qu'il se rappelle avoir lue dans un numéro spécial de la revue *Mercurio* de décembre 1944, consacré aux mois de l'occupation de Rome.¹⁵ C'était, comme il se souvient, une poésie aux vers libres qui déplaisaient à son oreille, qui se déployaient sur la page dans un rythme irrégulier, « embrouillés et longs comme des 'lenzuoli' »¹⁶.

Le « lenzuolo lungo » est un vers de 25 syllabes (ou 20, ou 19) qui couvre la ligne, mais c'est surtout le linceul qui couvre le corps du mari Leone, à jamais absent, ce linceul soulevé par l'épouse Natalia, tandis que l'écrivain Ginzburg, -devenu autre par l'écriture- veille de près :

« Sollevasti il lenzuolo per guardare il suo viso » (v.4)¹⁷

Cette deuxième personne lyrique par laquelle Natalia Ginzburg peut s'adresser non pas à l'absent, mais à elle-même n'appartient qu'à cette poésie. C'est la solitude extrême qui confine la communication d'un être humain dans le dédoublement de soi, et par

hanno coperta ; e una di queste è la parola « poesia ». Natalia Ginzburg, *La poesia*, in *Vita immaginaria*, op.cit., p.654.

¹⁴ cf. la *Nota*, in *Opere I*, op.cit., p 1118, où elle affirme: “ (...) non mi curavo dello stile ; quello che mi stava a cuore era imparare il modo di condurre e articolare una storia, il modo di maneggiare e illuminare la realtà ».

¹⁵ *Memoria* a été publié pour la première fois dans un numéro spécial de la revue *Mercurio* (Roma, décembre 1944), consacré à la *Resistenza* et à la Libération de Rome, et il a été inclus dans *l'Antologia poetica della Resistenza italiana* (sous la direction de E.Accrocca et V.Volpini), Landi, Firenze, 1955. Ce poème paraît aussi dans l'interview que Oriana Fallaci fit à Natalia Ginzburg en 1963, après le succès de *Lessico Familiare*. (Oriana Fallaci, *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano, 1963, pp.337-358.) Lorsque la journaliste lui avait demandé de réciter ces vers consacrés à la mort de Leone, l'écrivain avait répondu : « No, mi vergogno. Dopo gliela scrivo e poi gliela leggo » . Oriana Fallaci attendit alors la fin de leur conversation pour renouveler la demande : « Signora Ginzburg, mi legga quella poesia su Leone, per piacere ». La lecture du « poème sur Leone », faite par Natalia Ginzburg, conclut l'interview. (Le titre *Memoria* ne sera par contre jamais nommé.) Plus récemment, *Memoria* a été inséré dans la biographie de Maja Pflug, *Natalia Ginzburg – Arditamente timida*, La Tartaruga edizioni, 1997, p.74.

¹⁶ “arruffati e lunghi come lenzuoli”, Cesare Garboli, *Prefazione*, in Natalia Ginzburg, *Opere I*, op.cit., p.xvi.

¹⁷ Tu soulevas le linceul pour regarder son visage (pour les vers de *Memoria*, c'est nous qui traduisons).

rapport à l'écriture c'est peut-être la distance nécessaire pour que son langage familier puisse dire l'indicible.

Garboli définit *Memoria* « une sensation autobiographique » : une considération qui prend tout son poids lorsque on sait que, pour Natalia Ginzburg, tout ce qui est autobiographique suscite chez elle « horreur » et même « terreur », d'autant plus qu'elle se rend compte que la « tentation de l'autobiographie » est en elle-même très forte, et que celle-ci pourrait donc -à tout moment- faire irruption dans la « terre prohibée » de son écriture¹⁸. Pour la tenir en respect, Natalia Ginzburg s'est forgée une discipline qu'elle met en pratique dans sa prose : il s'agit de « contrôler » et de « rester très détaché »¹⁹ du texte que l'on écrit. Ainsi, tout en affirmant qu'elle peut écrire seulement sur ce qu'elle connaît de l'intérieur, elle souhaite que sa vie réelle se transforme au contact de l'écriture en un monde impersonnel, séparé de sa personne, où l'on ne pourrait plus apercevoir aucune trace véritable d'elle-même. Mais dans cette poésie, au contact de la mort, dans le désarroi de ce moment supraordinaire, rien ne tient plus : aucune loi, aucune réalité quotidienne et, surtout, aucune écriture en prose. La poésie semble être, alors, l'alternative au silence.

Dans l'apparence compacte du poème, due aux 22 vers longs, sans séparation strophique et à la versification aléatoire, on peut distinguer trois moments distincts, dont les différences sont visibles dans la thématique et aussi dans la versification. D'après notre lecture, la première partie va du premier vers (« Gli uomini vanno e vengono... ») au sixième (« ...Era il viso consueto, »), la deuxième va du septième vers (« solo un poco più stanco... ») au onzième vers (« ...per l'ultima volta. »), et la troisième partie du douzième vers (« Se cammini per strada... ») au vingt-deuxième et dernier vers (« ...vuota la casa . »). Dans la première partie, les vers procèdent de manière régulière par couple binaire : deux vers de neuf syllabes, deux octosyllabes et par la suite quatre couples d'heptasyllabes. La répétition des heptasyllabes, en particulier, semble diriger la versification dans une cadence reconnaissable. D'autres éléments semblent répondre à cet écho binaire : des assonances (« imprese diverse » ; « diverse »/ « piene » ; « gesto consueto »), des verbes qui expriment une alternance : « vanno e vengono », l'énumération minimale « cibi e giornali ». L'élément binaire est un trait caractéristique de l'écriture de Natalia Ginzburg, et en particulier toute sa prose semble fonder son propre équilibre sur la juxtaposition. Mais, à la fin de cette première partie, la répétition à la rime de l'adjectif « consueto » (habituel), entre le cinquième et le sixième vers, brise l'idée de l'alternance, qui tout à coup patine. Le monde familier et ordinaire, celui

¹⁸ “Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore, e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne: e la mia vita e la mia persona, bandite e detestate, potevano irrompere a un tratto nella terra proibita del mio scrivere.” Natalia Ginzburg, *Nota*, in *Opere*, vol. I, op.cit., p. 1121.

¹⁹ Natalia Ginzburg, *E' difficile parlare di sé, Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Einaudi Torino, 1999, p. 29.

des regards et des gestes en commun, que cette répétition s'obstine à garder de manière rigide, ne tient plus. C'est ainsi qu'on bascule dans la deuxième partie: désormais l'adjectif « consueto » est remplacé par l'expression « quello di sempre » (celui de toujours), qui transforme et met à distance le souvenir²⁰. On est face à la mort, et rien ne peut plus être exprimé avec la régularité protectrice et connue.

En s'éloignant des phrases disciplinées du premier moment, où la syntaxe et la ponctuation restaient encore très proches des phrases de sa prose, les vers se troublent. Les enjambements brisent leurs frontières, juste au moment où le poème évoque les mains du mari lorsqu'elles brisaient le pain : mais autrefois ce geste familial avait une valeur mystique²¹, confirmée par le rite du vin ; ici l'acte –rappelé par la mémoire– manifeste quelque chose d'inédit et de violent.

La troisième partie est la plus longue, et fait ressentir l'élaboration d'un deuil, qui passe par l'égarement :

Non è tua la città illuminata : la città illuminata è degli altri²²

par les moments suspendus de quiétude, où la versification retrouve temporairement les distiques heptasyllabiques :

Puoi affacciarti un poco alla quieta finestra,
E guardare in silenzio il giardino nel buio.²³

auxquels fait écho, dans les vers suivants, la confrontation obsessionnelle avec le passé, soulignée par l'anaphore :

allora quando piangevi c'era la sua voce serena
allora quando ridevi c'era il suo riso somnesso²⁴

²⁰ Ce changement est visible aussi à travers le substantif « viso » qui, en revenant trois fois (vv. 3,4,6), suggère sa transformation graduelle et presque impondérable : du visage vivant des autres (« hanno roseo il viso ») on passe au visage connu, (« il suo viso »), et enfin au visage habituel, et pourtant mort (« il viso consueto »). C'est au contact du « viso consueto » que tout s'écroule : l'enjambement, par sa fracture, marque le passage au moment de la mort.

²¹ Domenico Scarpa, dans les notes aux textes du recueil posthume *Non possiamo saperlo* affirme, à propos de *Memoria*: “in questa poesia (...) Leone Ginzburg è un Cristo deposto che la sua moglie-madre riconosce sollevando un lenzuolo (...)” (Domenico Scarpa, *Note ai testi*, in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990*, Einaudi, Torino, 2001, p. 188).

²² Elle n'est pas à toi cette ville lumineuse: la ville lumineuse est aux autres.

²³ Tu peux te pencher un instant à la calme fenêtre/ et regarder en silence le jardin dans le noir.

²⁴ Avant lorsque tu pleurais il y avait sa voix sereine/ avant lorsque tu riais il y avait son rire léger.

La mémoire montre l'impossible retour et reste figée dans un temps douloureux à jamais, puisque non seulement la ville est hostile, mais la maison aussi : désormais l'espace qui abrite les aspects les plus complexes et les plus féminins du monde intérieur, et par conséquent de l'écriture, est vide :

Ma il cancello che a sera s'apriva resterà chiuso per sempre ;
E deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa.²⁵

Ainsi se termine le seul écrit où Natalia Ginzburg regarde en face son désespoir²⁶. Le caractère extraordinaire du recours à la poésie est encore plus clair si on compare *Memoria* avec les deux autres textes où elle parle de la mort de Leone : le roman *Lessico Familiare* et l'article *Autobiografia in terza persona*²⁷. Précisons tout de suite que, tandis que la poésie a été écrite juste après le drame, le roman est au contraire de 1963, et l'article de 1990, lorsque la distance temporelle pouvait permettre aussi une autre approche de l'événement. Mais c'est peut-être déjà dans ce choix différent dans le temps, que la correspondance entre prose et poésie se manifeste et révèle sa signification profonde.

En particulier, dans *Lessico Familiare*, Natalia Ginzburg garde la distance avec la douleur du drame, comme si la prose ne voulait pas, ou n'était pas capable de supporter et de la contenir. La gravité du moment est évoquée –effleurée à peine– grâce à une anticipation : en parlant des années passées au « confino » aux Abruzzes, avec son mari et leurs enfants, l'écrivain place, perdue au milieu d'une série de considérations succinctes sur l'année 1943, la phrase suivante :

Fu un periodo sereno, e furono gli ultimi mesi che passavamo insieme, Leone e io.²⁸

Deux pages plus loin on est déjà en 1944, et le retour à Rome se réduit à ce court paragraphe :

²⁵ Mais la grille qui s'ouvrait tous les soirs est fermée à jamais/ Ta jeunesse est déserte, le feu est éteint et la maison est vide.

²⁶ Dans l'interview à Oriana Fallaci, Natalia Ginzburg affirma: "I dolori non guariscono mai: però a un certo punto si guardano con distacco. Io non riesco ancora a guardarvi con distacco: ecco. Ma come, dicono tutti, non hai raccontato la storia di Ginzburg, la morte di Ginzburg nel tuo libro? [elle fait allusion à *Lessico Familiare*] Perché? Perché non posso. Perché è troppo attaccata alla mia storia, perché è troppo vicina. Verrà un momento in cui la racconterò, questa storia, ma tra dieci, quindici, o due anni. Su Leone ho scritto solo una poesia." (Oriana Fallaci, *Gli antipatici*, op.cit., p. 349).

²⁷ Natalia Ginzburg, *Autobiografia in terza persona*, in Felice Piemontese, *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano, 1990, pp. 168-73. Le texte a été inclus aussi dans le livre posthume: Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo*, op.cit. pp. 177-183.

²⁸ Natalia Ginzburg, *Lessico Familiare*, in *Opere I*, op.cit., p. 1059.

Arrivata a Roma, tirai il fiato e credetti che sarebbe cominciato per noi un tempo felice. Non avevo molti elementi per crederlo, ma lo credetti. Avevamo un alloggio nei dintorni di piazza Bologna. Leone dirigeva un giornale clandestino ed era sempre fuori di casa. Lo arrestarono, venti giorni dopo il nostro arrivo : e non lo rividi mai più.²⁹

Le drame se trouve concentré dans une conclusion presque pressée : au même niveau que des détails mineurs³⁰, il interrompt à peine le récit³¹.

L' *Autobiografia in terza persona* revient brièvement sur l'arrestation de Leone Ginzburg et consacre une courte phrase au moment de la mort :

Morì nell'infermeria di Regina Coeli il 5 febbraio del '44.³²

Toutefois, si la tragédie est évoquée frontalement, cela est possible grâce à la distanciation de la troisième personne : on est très loin du « tu » compatissant de la poésie, et lorsque l'écrivain parle d'elle-même, elle se limite à des indications pratiques :

Natalia Ginzburg (...) morto il marito si trasferì a Firenze.³³

Sur cette période successive au drame, elle avait écrit dans *Lessico Familiare*, et donc à la première personne :

Mi ritrovai con mia madre a Firenze. Aveva sempre, nelle disgrazie, un gran freddo ; e si ravviluppava nel suo scialle. Non scambiammo, sulla morte di Leone, molte parole. Lei gli aveva voluto molto bene ; ma non amava parlare dei morti, e la sua costante preoccupazione era sempre lavare, pettinare e tenere ben caldi i bambini.³⁴

²⁹ Natalia Ginzburg, *ibidem*, p. 1061.

³⁰ la localisation topographique de la maison, sera reprise aussi dans *l'Autobiografia in terza persona*: "...presero alloggio in un appartamento nei pressi di piazza Bologna." in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo*, op.cit., p. 179.

³¹ Dans *Lessico Familiare*, Natalia Ginzburg fait encore une autre allusion au drame de Leone quelques pages après, dans un passage consacré à Adriano Olivetti. C'est ce dernier qui, au moment de l'arrestation de Leone, arrive chez Natalia pour l'aider à s'échapper avec ses enfants. C'est lui qui la conforte, après une nuit passée dans la solitude et dans l'angoisse, avec sa présence familière et toujours prête à se donner du mal pour sauver quelqu'un. Dans ce passage, la tragédie des Ginzburg est utilisée de manière exclusivement fonctionnelle: comme un exemple parmi d'autres exemples, pour décrire la personnalité généreuse de Adriano Olivetti. (in *Opere*, vol I, op.cit., pp. 1067-1068).

³² Natalia Ginzburg, *Autobiografia in terza persona*, op.cit, p. 179.

³³ Natalia Ginzburg, *ibidem*, p. 179.

³⁴ Natalia Ginzburg, *Lessico Familiare*, in *Opere*, vol. I, op.cit, p. 1061.

La douleur est sous-jacente, mais désormais –dans la vie qui doit suivre son cours– les gestes du quotidien reprennent le dessus, tandis que les mots de la mort, devenus encore plus « avarés », sont vite envahis par le silence. Les verbes à l’infinitif évoquent les actions quotidiennes et répétitives, consacrées aux enfants, qui composent dans la page une progression horizontale, lente et inexorable. Tout geste est à nouveau « consueto », et fonctionne comme un écran protecteur face à l’inédit : ainsi, tandis que l’instant de douleur tragique s’égare dans la verticalité des mots de tous les jours, on devine que l’écriture ne lui concédera pas une autre interruption. Dans la prose, les instants essentiels n’ont pas droit à la répétition.

Prose du sacré et poésie du prosaïque

Dans la poème *Non possiamo saperlo*, publié pour la première fois en 1965³⁵, Natalia Ginzburg développe ses hypothèses sur Dieu –imparfait, humain, terrestre, distant- à partir de la constatation d’une ignorance, énoncée dès le premier vers :

Non possiamo saperlo. Nessuno l’ha detto ³⁶,

dont le premier membre est à nouveau un heptasyllabe. On retrouvera l’écho de cet heptasyllabe dans le deuxième hémistiche du septième vers, dans l’épanadiplose qui (bien qu’avec une légère variante : « saperlo »/ « sapere ») conclut la première strophe :

(...) Non possiamo sapere

Au cours des huit strophes de longueur inégale, ce vers revient trois fois par variation et compose, tout au long des représentations disparates de Dieu, un refrain, ou plutôt un leitmotiv :

Non possiamo sapere. Nessuno sa niente. (v.31)
Non possiamo sapere. Nessuno lo sa. (v.46)³⁷

³⁵ Le poème *Non possiamo saperlo* a été publié dans la revue *Paragone* (giugno 1965) et dans la revue *La Fiera Letteraria*, anno 51 n.13 30 marzo 1975 (une photo de Natalia Ginzburg occupe toute la première page de la revue, avec la légende : *Natalia Ginzburg Una poesia su Dio*). Le 21 avril 1983 il est publié dans le quotidien *Paese sera* (p.7). Enfin, *Non possiamo saperlo* ouvre le recueil de « saggi » publié en 2001 (pp.3-4), auquel il donne aussi son titre. Dans les notes aux textes, rédigées par Domenico Scarpa, il y a aussi un commentaire au poème, où on signale entre autres les variantes lexicales et de ponctuation des différentes versions publiées. La note se termine par une brève réflexion comparative entre ce poème et *Memoria*, où le questionnement sur la mort du mari se prolonge dans le mystère de l’existence de Dieu (pp.186-188).

³⁶ “On peut pas le savoir. Personne ne l’a dit.” (pour les vers de *Non possiamo saperlo*, c’est nous qui traduisons).

Au vers 22, en revanche, le leitmotiv occupe juste le premier hémistiche du vers, tandis que le deuxième laisse la voix à une réflexion qui se conclut au vers 23 :

Non possiamo sapere come è Dio. E di tutte le cose
Che vorremmo sapere, è la sola veramente essenziale.³⁸

Cette même constatation, on la retrouve quelques années plus tard en conclusion de l'essai *L'infanzia e la morte*:

Perché (...) tutto quanto riguarda Dio è, per chi crede come per chi non crede, di un'importanza essenziale : e non c'è dubbio che è la sola cosa veramente essenziale a cui possa succederci di pensare.³⁹

Toutefois, si l'on exclut cette pensée commune, le sujet de Dieu nous semble abordé, dans sa poésie et sa prose, sous deux angles différents.

Dans ses romans, Dieu est juste une allusion pour exprimer le doute de son existence, comme dans ce passage extrait du roman *Tutti i nostri ieri* :

Diceva [il padre] che così' si sarebbe saputo finalmente se c'era o se non c'era questo Dio, ma lui tutto sommato pensava piuttosto di no, o chissà, forse c'era ma teneva per Mussolini (...)⁴⁰

³⁷ On peut pas savoir. Personne ne sait rien./ Nous ne pouvons pas savoir. Personne ne le sait.

³⁸ Nous ne pouvons pas savoir comment est Dieu. Et parmi toutes les choses / que nous voudrions savoir, c'est la seule vraiment essentielle.

³⁹ Natalia Ginzburg, *L'infanzia e la morte*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere*, vol.II, op.cit., p.163.

⁴⁰ Natalia Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere*, vol.I, op. cit., p.272. Il nous semble intéressant de noter, au passage, que dans ce roman c'est surtout le père qui évoque la question de l'existence de Dieu. Le choix de la figure paternelle nous semble très significatif, au point que tout cela mériterait d'être approfondi, en le reliant aussi à la problématique de la mort et de l'absence. En confirmation de cela, voici quelques autres exemples, toujours tirés de *Tutti i nostri ieri* :

- « (...) il padre diceva sempre che pregare è stupido, e forse c'è Dio ma non occorre pregarlo, è Dio e sa da sé come stanno le cose » (p. 267).

- « E si chiese [Anna, la fille] dov'era adesso il padre. Lei credeva nell'inferno, nel purgatorio e nel paradiso, e pensò che adesso il padre doveva essere al purgatorio, a pentirsi delle cose cattive che aveva detto a loro tante volte (...); e chissà com'era stupito a vedere che c'era il purgatorio, lui che tante volte aveva detto che quasi di sicuro non c'è niente per i morti, ed è meglio così perché almeno finalmente si dorme, lui che dormiva sempre tanto male » (p.284).

- « (...) il padre diceva che non bisognava mettersi in ginocchio davanti a nessuno, nemmeno davanti a Dio, e Dio non si sapeva se c'era o non c'era ma se c'era gli piaceva vedere le persone in piedi e a testa alta., (p. 401).

Toujours dans la prose, Dieu constitue le thème central de quelques essais comme - outre le déjà cité *L'infanzia e la morte- Sul credere e non credere in Dio*,⁴¹. Dans ce dernier, le jeu d'oppositions annoncé à partir du titre constitue une réflexion théologique et morale⁴² fondée non pas sur deux aspects antithétiques, où l'un doit forcément exclure l'autre, mais plutôt sur les deux faces d'un même visage. Dans la prose, le procédé par oppositions amène l'écrivain à saisir une réalité possible et son opposé sans créer des contradictions, comme si chacune d'entre elles s'appuyait sur l'autre pour trouver son propre sens et donc pour exister⁴³.

De plus, du moment que l'antithèse de « credere » ne correspond pas à un verbe différent, mais à la négation du positif, le système lexical reflète la frontière fluctuante entre les deux concepts⁴⁴ car, comme le souligne Natalia Ginzburg elle-même, entre le fait de croire et de ne pas croire :

Le differenze sono lievi e tanto fuggevoli, che sembrano ombre di rami o di colline sulle acque di un fiume.⁴⁵

Au contact de la poésie, l'idée de Dieu se retrouve au contraire dans un espace nouveau : perdu à jamais cet équilibre rassurant de la juxtaposition, et donc d'une alternative possible entre l'être et le néant, les vers font émerger, de manière frontale et inévitable, un Dieu qui surprend par ses visages triviaux et disparates. Ainsi, la poésie ose devenir figurative, en tentant de donner un visage à celui qui est, par son essence, indescriptible. Mais pas n'importe comment. Toutes les images de Dieu sont introduites par une formule dubitative : « forse » (peut-être) ou « c'è caso che » (il se peut que), qui ne font que réitérer le hasard de ces représentations hypothétiques et –par conséquent- les annuler. En outre, aucun visage de Dieu ici évoqué ne rappelle l'icône traditionnelle,

⁴¹ Natalia Ginzburg, *L'infanzia e la morte*, in *Mai devi domandarmi*, Opere II, op.cit, pp 160-163 et *Sul credere e non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi*, ibidem, pp. 164-176.

⁴² En particulier, le texte *Sul credere e non credere in Dio*, avait valu à Natalia Ginzburg un article dans *Civiltà Cattolica* : Ferdinando Castelli, *Natalia Ginzburg di fronte a Dio*, in *Civiltà Cattolica*, anno 122, vol. III, n.6, Quaderno 2910 (18-09-1971). Notons que dans cet article –critique- le poème *Non possiamo saperlo* n'est pas du tout mentionné.

⁴³ Cela est visible tout au long du texte à travers les figures de répétitions, qui ont comme point de départ l'infinitif « credere » : celui-ci développe l'idée de la croyance (“credere, chi crede, il credere di chi crede”) et de son contraire (“non credere, chi non crede”).

⁴⁴ on peut voir cela dans la phrase suivante, où les deux acceptions produisent entre elles non plus un groupe binaire distinct, mais presque un télescope : « Il credere di chi crede è un credere così incredulo, che rassomiglia straordinariamente al non credere », in *Sul credere e non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi*, Opere II, op.cit., p.165. Cette phrase, presque un jeu de mots (« scioglilingua »), construite sur un polyptote et très riche en allitérations, produit un point de saturation dans la structure en parallélismes qui jusqu'à ce point avait marqué textuellement la limite entre les deux concepts.

⁴⁵ Natalia Ginzburg, *Sul credere e non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi*, op. cit, pp. 165-166.

et le nombre des Dieux hypothétiques -seize, exactement- ne fait que les invalider les uns les autres⁴⁶.

Cela est visible dès les premiers vers :

Non possiamo saperlo. Nessuno l'ha detto.
Forse là non c'è altro che una rete sfondata,
Quattro sedie spagliate e una vecchia ciabatta
Rosicchiata dai topi. C'è caso che Dio sia un topo
E che scappi a nascondersi appena arriviamo.
E c'è caso che invece sia la vecchia ciabatta
Rosicchiata e consunta. Non possiamo sapere.⁴⁷

Dans cette strophe, dont le décor est un lieu indéfini et sordide qui pourrait évoquer un débarras, plein de vieux objets inutilisables, Dieu se dégrade au point de correspondre à un rat qui s'enfuit à l'arrivée des hommes. Ou encore il devient « la vieille savate rongée et usée » : la même sans doute qui dans la prose apparaît souvent comme objet désormais inutile -symbole d'un temps révolu, matérialisation de la perte de quelqu'un ou de quelque chose-, abandonnée sous les lits ou dans des coins reculés de la maison.⁴⁸ Ainsi, paradoxalement, dans la poésie de Natalia Ginzburg, le seul Dieu possible est profane et prosaïque, à savoir une figure inversée :

Forse ha i capelli tinti, ha una radio a transistor
C'è anche caso che Dio abbia fame e ci tocchi sfamarlo,⁴⁹

⁴⁶ Il est intéressant de noter que dans l'interview de 1973 à *Panorama*, Natalia Ginzburg affirme: " Io penso che nella mia maniera di credere in Dio ci dev'essere qualcosa di ebraico. Gli ebrei, di Dio, non hanno nessuna immagine." ("Questo mondo non mi piace. Intervista con Natalia Ginzburg", a cura di Raffaello Baldini, *Panorama*, 3 maggio 1973, anno XI n.367, pp. 129-135).

⁴⁷ On peut pas le savoir. Persone ne l'a dit
Là-bas il n'y a peut-être rien d'autre qu'un sommier défoncé,
quatre chaises dépaillées et une vieille savate
rongée par les rats. Il se peut que Dieu soit un rat
et qu'à notre arrivée il court se cacher.
Mais il se peut qu'il soit au contraire la vieille savate
Rongée et usée. On peut pas savoir.

⁴⁸ Cf. par exemple: *Tutti i nostri ieri*, op.cit., p. 323: «Partì [Cenzo Rena] (...) e di lui non rimase che un paio di ciabatte sfondate sul mucchio dell'immondizia dietro il cortile, e il cane andava a prenderle e le mangiava (...) ». Notons que l'adjectif "sfondata" (référé dans ce passage aux savates -"crevées"-), décrit dans le poème l'état du sommier métallique (en français "défoncé"), vieux et inutilisable comme les chaises et les savates.

⁴⁹ Peut-être il a les cheveux teints, il a un transistor
Il se peut aussi que Dieu ait faim et que nous devons le nourrir

Tandis que, dans la prose, la réflexion théologique essaye largement de s'opposer à la négation de Dieu, dans la poésie l'idée de l'impossibilité et de l'incertitude semble ne laisser aucun espace à une alternative de présence. Chaque mot sur Dieu sonne définitivement faux, le leitmotiv « Non possiamo saperlo » éloigne le poème de toute forme possible de certitude, et peut nous rappeler Beckett, et ce passage de *l'Innommable*, qui dit : « Comment savoir, je ne peux savoir. »⁵⁰ Et pourtant, dans ce poème, la vision en négatif ne nous semble pas avoir pour fonction de nier sa matrice positive. Il s'agirait plutôt d'évoquer la présence d'un « texte latent »⁵¹, qui contient la manifestation indirecte du sujet inconnu⁵².

Le vers 39, en particulier, laisserait entrevoir cette signification autre:

Forse Dio sono due, una coppia di sposi⁵³

La dualité représentée par l'image du couple d'époux nous ramène à l'idée de la juxtaposition : ici elle surgit l'espace d'un vers, bref et intense comme un lapsus, qui semble dévoiler l'existence d'une face cachée. Et ce n'est pas peut-être par hasard si, dans une variante de *Non possiamo saperlo*, les « deux » du vers 39, ne sont pas des époux, mais des joueurs aux cartes, à savoir des êtres antagonistes, qui jouent à la table du bistrot « le collet relevé »⁵⁴. L'identité profonde de Dieu reste clandestine et double, comme les deux visages qui se cachent. Mais cette image nous ramène aussi à celle du linceul soulevé dans *Memoria*, qui fait réapparaître un instant le visage du mari mort : un visage aimé, familier, et pourtant perdu à jamais.

Toute l'écriture de Natalia Ginzburg se développe dans une tension permanente en direction de la négativité comme si, paradoxalement, la seule vérité que l'on puisse dire partait de la constatation d'une non-connaissance. Mais la prose contrôle ces

⁵⁰ Samuel Beckett, *L'innommable*, Les Editions de Minuit, 2004, p. 196.

⁵¹ Cf. Michel Riffaterre in *L'illusion référentielle*, op.cit., pp. 100-101.

⁵² La figure d'un Dieu « latent » et inconnu, peut nous évoquer, d'un point de vue théologique, les appellations contradictoires du Dieu biblique (« Dieu des armées » et « miséricordieux »), puisque la véritable essence de Dieu reste insaisissable et donc cachée (cf. dans *l'Exode*, lorsque Dieu révèle à Moïse : « Je suis celui qui suis » 3, 13-14). De plus, dans la dernière strophe du poème, les vers 47-49 : « C'è anche caso che Dio abbia fame e ci tocchi sfamarlo,/ forse muore di fame, e ha freddo, e trema di febbre,/ sotto una coperta sudicia, piena di cimici », nous évoquent le Nouveau Testament (cf. Matthieu 25, 34-39 : « Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger (...) »). Toutefois, le Dieu de Ginzburg nous semble se rattacher aussi à une réalité métaphysique plus vaste et primitive, où le concept du « dieu inconnu » (commun en effet à différentes civilisations), reflète un vide, qui peut fonctionner en tant que réceptacle divin à remplir de sens.

⁵³ Peut-être Dieu sont deux, un couple d'époux.

⁵⁴ « Forse Dio sono due, col bavero alzato,/ Due che giocano a carte ad un tavolo di osteria » (cf. « Note ai testi », *Non possiamo saperlo*, op.cit. p.187).

éléments, car le détachement souhaité prescrit leur dosage : ainsi les moments denses sont rapidement encombrés par le flux ininterrompu des choses utiles et inutiles, qui poursuivent le récit, comme cela se passe dans la vie. Dans les deux poèmes, au contraire, ce flux s'arrête et éloigne l'écriture de Natalia Ginzburg de sa « condition terrestre »⁵⁵ : c'est ainsi que les mots « illuminent » frontalement ce que d'habitude on ne dit pas, ou qu'on laisse à l'écart. La poésie, réservée exclusivement au mari qui dans sa mort rappelle le Christ, et au Dieu égaré et contradictoire comme un homme, devient de type mystique. Elle manifeste -à travers les deux- la figure unique de l'absent⁵⁶.

Chiara Ruffinengo

⁵⁵ Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, in *Le piccole virtù* (souligné par l'auteur), *Opere*, vol.I, op.cit., p. 851.

⁵⁶ L'article *Sul credere e non credere in Dio* s'ouvre avec la citation suivante de Simone Weil: "Il dio che dobbiamo amare è assente".