



HAL
open science

Bassani ou l'enfance à l'épreuve de l'histoire

Sophie Nezri-Dufour, Guillaume Surin

► **To cite this version:**

Sophie Nezri-Dufour, Guillaume Surin. Bassani ou l'enfance à l'épreuve de l'histoire. Italie, 2017, 21, pp.21 - 49. 10.4000/italies.5708 . hal-01722468

HAL Id: hal-01722468

<https://hal.science/hal-01722468>

Submitted on 4 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bassani ou l'enfance à l'épreuve de l'histoire

Sophie Nezri-Dufour et Guillaume Surin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italies/5708>

DOI : 10.4000/italies.5708

ISSN : 2108-6540

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 21 décembre 2017

Pagination : 21-49

ISBN : 979-10-320-0142-4

ISSN : 1275-7519

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Sophie Nezri-Dufour et Guillaume Surin, « Bassani ou l'enfance à l'épreuve de l'histoire », *Italies* [En ligne], 21 | 2017, mis en ligne le 19 janvier 2018, consulté le 04 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/italies/5708> ; DOI : 10.4000/italies.5708



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Bassani ou l'enfance à l'épreuve de l'histoire

Sophie Nezri-Dufour & Guillaume Surin

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : La plupart des héros bassaniens sont des enfants ou des adolescents, personnages inachevés qui échouent souvent dans leur apprentissage de l'existence, destinés par l'auteur à dépeindre l'homme face à la nécessité de faire des choix éthiques et historiques, à décrire l'individu face à l'absurdité du destin humain. Dans *Il Giardino dei Finzi-Contini*, cette enfance marginale s'expose paradoxalement en congé de l'histoire. Et plus que la seule matière thématique du livre, l'enfance joue le rôle de matrice, de modèle, et même d'avenir du livre, de l'écriture : elle permet de sortir d'une temporalité brûlante et de construire la forme pure et souterraine du « vert paradis des amours enfantines ».

Riassunto : La maggior parte degli eroi bassaniani sono bambini o adolescenti, personaggi « incompiuti » che falliscono nel loro apprendimento della vita, destinati dall'autore a dipingere l'uomo di fronte alla necessità di fare scelte etiche e storiche, a descrivere l'individuo di fronte all'assurdità del destino umano. Ne *Il Giardino dei Finzi-Contini*, questa infanzia marginale si afferma paradossalmente in contrappunto alla storia. Essendo più dell'unica materia tematica del libro, l'infanzia funge da matrice, da modello e perfino da futuro del libro, della scrittura : consente di uscire da una temporalità bruciante e di costruire la forma pura e sotterranea del « vert paradis des amours enfantines ».

Sophie Nezri-Dufour a écrit la première partie, « Quand il faut quitter “le vert paradis des amours enfantines” ». Guillaume Surin a écrit la seconde partie intitulée « L'enfance criblée du *Giardino dei Finzi-Contini* ».

Quand il faut quitter « le vert paradis des amours enfantines »

Il est intéressant de noter que la plupart des héros ou anti-héros bassaniens sont des enfants ou des adolescents : ils n'ont pas encore atteint leur maturité d'adulte et toute leur initiation à la vie reste à faire. Or, si *Il romanzo di Ferrara* est à ce point peuplé d'adolescents, essentiellement destinés à offrir une image

de ce que fut le passé de Bassani, c'est parce que l'expérience fondatrice de l'existence de ce dernier se situe à cette période de la vie où il fut confronté au destin dans toute sa violence.

Face à une histoire hostile (le fascisme, les lois raciales, l'exclusion et la mort sociale) et aux réalités de la vie (l'amour, le sexe, la mort, la fin des mythes des parents comme icônes protectrices), Bassani choisit en effet le personnage de l'enfant dans sa volonté de dépeindre l'homme face à la nécessité de faire des choix éthiques et historiques, mais aussi dans son projet de décrire l'individu face à l'absurdité du destin humain.

Ainsi, dans bon nombre des récits du *Romanzo di Ferrara*, Bassani nous livre le récit d'un choc, d'un traumatisme où très souvent le protagoniste doit se battre pour survivre et pour exister. Il est systématiquement contraint de dire adieu à ses certitudes, à son bonheur, et notamment aux valeurs de son univers familial. Très souvent, il ne peut réaliser le processus d'insertion dans l'univers de ses pairs, nécessaire à l'équilibre de tout adolescent ; l'Histoire le prive de cette étape cruciale et provoque alors un sentiment de solitude et de rejet.

En outre, dans le cas de l'adolescent bassanien, on est face à un individu qui recherche doublement son identité : son identité d'adolescent qui est en quête d'une identité propre, celle du futur adulte qu'il va être, mais aussi, celle, plus problématique, d'une jeune personne à qui l'on a imposé une identité, l'identité juive, qui ne correspond pas à une réalité centrale ni évidente jusqu'alors : il s'agit plutôt d'une identité sartrienne, imposée par les autres et qui ne va donc pas favoriser un processus de maturation facile.

Le jeune héros traverse en effet l'existence humaine dans toutes ses étapes fondamentales, souvent difficiles, puisque le noyau fondateur de ses péripéties est celui de l'exclusion d'un jeune juif, son saut dans le néant, dans un *no man's land* social et identitaire dépourvu de repères et de sens. Sa sortie de l'enfance, la nécessité de s'émanciper de sa famille, la découverte des premières expériences de l'amour, de l'amitié ou de la trahison, inhérente à sa situation de jeune adulte, se réalisent donc chez lui de manière violente, paroxystique, mais d'autant plus emblématique.

Le héros, individu en formation, vit ainsi une saison très délicate de sa vie, s'opposant non seulement à une société qui l'exclut mais aussi à la mentalité et aux valeurs de sa famille, surtout de son père, ex-fasciste incapable de le protéger et de lui montrer le bon chemin. Giovanna Finocchiaro Chimirri insistera d'ailleurs sur la multiplicité et la richesse des figures d'adolescents bassaniens, indiquant qu'à travers la variété des caractères et des âges évoqués,

Bassani parcourt analytiquement « toute l'évolution qui caractérise cette période centrale de la vie humaine¹ ».

Chez Bassani, le personnage central est très souvent un adolescent qui recherche son autonomie en opposition au père, désireux d'obtenir son émancipation et son auto-détermination. De nombreux passages du *Romanzo di Ferrara* dépeignent en effet la perte de l'autorité d'un père juif, ex-fasciste, qui n'a plus aucun pouvoir ni aucune influence sur son fils, conscient pour sa part des erreurs et des égarements politiques de son père : « Mi scrutava coi suoi occhi azzurri, smarriti, che da molto tempo avevano perduto la speranza di impormi qualcosa, di riuscire a indovinare quello che mi passasse per la testa ». Les liens semblent temporairement brisés, malgré l'affection qui subsiste : « Ma, santo Dio, non era mio padre ? E non vedevo come fosse invecchiato, in quell'ultimo anno² ? ».

Ainsi, chez Bassani, le personnage central est-il presque toujours obligé d'abandonner, du moins pour un temps, la maison paternelle (c'est le cas de David Camaioli, de Bruno Lattes, du héros de *Gli occhiali d'oro* et du *Giardino dei Finzi-Contini*). C'est l'occasion pour lui de partir à la recherche de sa propre identité. On rappellera que le protagoniste du *Giardino* ne cesse de fuir sa maison pour se rendre dans la demeure des Finzi-Contini. Ses repères familiaux et affectifs ne sont plus capables de lui apporter les réponses qu'il attend en un moment de crise intense. C'est donc en abordant d'autres univers, d'autres modes de pensée, et d'autres façons de concevoir son identité – juive notamment – qu'il va trouver des réponses.

Pour atteindre l'âge adulte, le jeune adolescent doit en effet accepter le fait qu'à un certain moment, les parents n'offrent plus un univers qui réponde à ses attentes. À un moment donné, quand l'individu mûrit, il se sent comme étranger à sa propre famille. Même Micòl l'a ressenti ; c'est pour cela qu'elle considère son ami, dans son désarroi et sa quête identitaire, comme « orfano, privo di padre e di madre³ ».

En fait, elle-même est dans la position de l'individu qui cherche à fuir en partie sa famille étouffante : telle une princesse qui cherche à échapper à des parents trop protecteurs et étouffants qui l'enferment dans sa tour d'ivoire (Micòl habite dans la partie supérieure de la tourelle de la *Magna Domus*),

1 Giovanna Finocchiaro Chimirri, « Adolescenti in Bassani », in André Sempoux (a cura di), *Il romanzo di Ferrara*, Presses Universitaires de Louvain, 1983, p. 43

2 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Feltrinelli, « Le comete », 2012, p. 309.

3 *Ibidem*, p. 419.

elle s'enfuit dès qu'elle le peut dans son grand jardin ou encore, quand cela est possible, à Venise.

Tous les deux montrent la nécessité douloureuse de devoir se séparer de sa famille pour survivre. Une des leçons du roman est en effet qu'un jour arrive où il devient inévitable de devoir se libérer du pouvoir des parents qui, symboliquement, peut être mortifère.

Micòl ne quittera pas le jardin, allégorie de sa famille et de son héritage, et elle mourra probablement pour cette raison, refusant de s'enfuir avec le héros qui, par son départ loin des repères familiaux, échappera quant à lui à la mort, à la déportation. Pour sa part, elle a fait le choix de rester, choisissant donc la mort, mais une mort digne, au milieu des siens.

Quant au jeune héros, privé de la protection de son père, il a trouvé en lui-même la force nécessaire de lutter et a compris qu'en fin de compte, il ne doit compter que sur lui-même pour s'affirmer dans la vie. Tout héros romanesque se construit en effet dans l'exploration du monde extérieur lorsqu'il passe outre les seuils de l'univers connu, familial et familial. C'est aussi pour cela que les images de seuils, de portes et de fenêtres sont si présentes chez Bassani. Elles renvoient aux obstacles auxquels est confronté le jeune protagoniste bassanien, dont l'individualité et l'identité ne sont pas encore réalisées ou ont été mises à mal.

Bassani le sait : on ne naît pas avec son identité, on devient soi-même avec le temps. À travers de nombreuses métamorphoses et transformations, voulues ou imposées, ses héros en devenir vivent un itinéraire existentiel destiné à les transformer et à les faire mûrir. Ils luttent en permanence pour s'adapter aux obstacles de la vie et choisir leur destin.

Ainsi, dans l'ensemble du *Romanzo di Ferrara*, l'adolescent vit-il de véritables épreuves imposées, où la présence de la mort n'est jamais loin. Les images récurrentes de cimetières, nécropoles, cryptes, cavernes, puits, caves et souterrains le prouvent. La plupart du temps, le héros cherche à sortir de ces lieux mortifères, et c'est ainsi qu'il survit, en s'éloignant de ceux qui sont destinés à rester dans leur monde englouti alors que lui, encore jeune, doit se réaliser, se libérer, vivre. Les adolescents des différents récits devront dire adieu à des personnes chères mais qui appartiennent au monde de l'enfance, une enfance qui n'est plus un lieu de réconfort mais un lieu de stagnation et parfois de mort : même s'ils l'ont initié en partie à la vie, ils ont comme accompli leur mission et disparaissent systématiquement, également parce que l'Histoire ne veut plus d'eux : Fadigati, les membres de la famille du protagoniste, les parents de Bruno Lattes, les Finzi-Contini quittent la scène du

théâtre de Ferrare presque "logiquement", leur rôle étant souvent subordonné au personnage central de l'enfant ou de l'adolescent et à son initiation.

C'est donc dans un itinéraire de solitude constructive que le jeune héros réalise un cheminement intérieur, entre en contact avec son propre inconscient, se mesure avec lui-même, dépasse ses peurs et ses angoisses face à la mort. Comme souvent dans les romans de formation, il n'est d'ailleurs pas, du moins au début, un individu héroïque : il est plutôt au départ un "Célestin" qui, à un moment donné, entreprend une aventure qui semble parfois se transformer en défaite. Le protagoniste bassanien doit en effet se confronter sans cesse à un monde environnant hostile, qui au départ l'écrase car il n'a pas encore les armes nécessaires pour le combattre (*Dietro la porta*, *Gli occhiali d'oro*, *Ultime notizie di Bruno Lattes*, *Il giardino dei Finzi-Contini*).

Mais l'intérêt de l'initiation à l'âge adulte réside justement dans le parcours de l'individu qui, à travers différentes étapes, de multiples échecs et désillusions, est initié à la vie. Le héros de Bassani vit en effet un apprentissage douloureux, fait de solitude, de renoncements, de refus ; mais ces étapes sont nécessaires à sa maturation. En effet, les jeunes héros grandissent tous, chez Bassani, à travers la mort successive de leurs certitudes : le héros de *Dietro la porta* (roman qui suit le *Giardino*) va vivre lui aussi une trahison, une mort affective, qui va le faire grandir. Son initiation surviendra à travers la désacralisation d'un mythe lié là encore à l'enfance, à une époque douce et idyllique : le mythe de la mère protectrice. Dans une initiation aux mystères du sexe, réalisée par Pulga, il perdra son innocence, vivant la fin d'une idéalisation de la figure centrale de la mère, mise à mal car dotée désormais d'un double visage : repère de l'enfance, la mère devient aussi, parallèlement, un être sexué et sexuel ; c'est une difficile réalité qu'il doit alors accepter et qui le fera grandir plus rapidement. Et là encore, le cocon familial devenant le centre de ses angoisses, il devra trouver en lui-même ou à l'extérieur, la force d'affronter une réalité difficile.

L'auteur montre en effet que pour atteindre un équilibre, l'individu doit affronter des épreuves parfois injustes. Dans certains récits, le héros y réussit ; parfois cependant, l'équilibre n'est pas atteint, comme dans *Dietro la porta* ou dans *Una notte del 1943* où le héros ne sort que partiellement de sa névrose d'adolescent paralytique. Il a cependant vu « ce que l'homme a cru voir⁴ ».

Dans le parcours initiatique vers la connaissance, le héros rencontrera de nombreux antagonistes auxquels il sera confronté pour grandir, et ils sont nombreux : Pulga, Cattolica, Delilieri, Malnate... Mais il sera aussi épaulé par de précieux adjuvants : Clelia Trotti, Fadigati d'une certaine manière, Micòl,

4 *Ibidem*, p. 767.

le Professeur Ermanno et, à la fin du *Giardino*, le père lui-même qui révèle au héros, au terme d'un parcours douloureux pour lui aussi, sa sagesse et sa force intérieure⁵.

Micòl semble avoir élaboré tout un programme pour accompagner le héros dans son parcours initiatique. Son rôle est de l'accompagner dans son passage à l'âge adulte, dans son apprentissage progressif de l'existence qui inclut inévitablement douleur, peur et mort. Elle doit le rendre plus courageux et lui faire abandonner le monde de l'enfance pour lui offrir une véritable "éducation sentimentale". En le repoussant à la fin, elle l'amènera à un désespoir si douloureux qu'il s'apparentera à la mort. Le héros vivra à nouveau une cruelle initiation à la vie car la jeune femme est destinée à démythifier le paradis d'innocence de l'enfance où il se trouve, son attachement maladif à une enfance symbolique, c'est-à-dire à un monde idéal. Elle doit le chasser de l'enchantement du jardin, ou encore d'une vision trop belle de la réalité. Pour comprendre la vie, il faut mourir au moins une fois dans son existence, comme l'expliquera le père du héros du *Giardino* – idée que l'on retrouve d'ailleurs dans le *Temps retrouvé* où le narrateur, évoquant la douleur liée à la fin de son amour pour Albertine, explique que tout homme, dans sa vie, doit mourir plus d'une fois et subir des morts successives.

Le père du héros du *Giardino* expliquera en effet : « Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, deve morire almeno una volta⁶ ».

Le passage à l'âge adulte survient alors à la suite d'une véritable résurrection : « E allora, dato che la legge è questa, meglio morire da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e risuscitare... Capire da vecchi è brutto, molto più brutto⁷ ».

Son père est finalement « revenu » de son errance pour l'aider dans son cheminement vers l'âge adulte. Malgré ses erreurs, lui aussi a connu un cheminement douloureux qui l'a fait évoluer ; et il réussit, à la fin, à guider son fils, à lui montrer le chemin, même si cela doit être douloureux : « Tra qualche mese, vedrai, non ti sembrerà neanche vero esser passato in mezzo a tutto questo. Sarai magari perfino contento. Ti sentirai più ricco, non so... più maturo⁸ ».

5 *Ibidem*, p. 460-463.

6 *Ibidem*, p. 463.

7 *Ibidem*, p. 463.

8 *Ibidem*, p. 463.

Son père a réintégré son rôle d'initiateur et de protecteur, capable de faire de son fils un homme maître de ses actes et de son destin. Aussi, la notion de maturité et de force morale que le père souhaite que son fils acquière afin de devenir un « homme », un « adulte », revient à plusieurs reprises dans leur discussion. Evoquant la demeure des Finzi-Contini où le jeune homme s'acharne à retourner dans le vain espoir de séduire Micòl, son père déclare : « Non andarci più a casa loro [...] non andarci più. È più da uomo, fra l'altro. Aveva ragione. Fra l'altro era più da uomo⁹ ».

C'est d'ailleurs ce qui le poussera à ne plus s'abaisser à mendier l'amour de celle qui l'a rejeté : « Fu così che rinunciai a Micòl », « tenendo fede alla promessa fatta a mio padre¹⁰ ».

Le jardin de Micòl n'en restera pas pour autant le lieu sacré de l'enfance, l'enceinte d'un paradis qui, au-delà de l'Histoire, perdurera. Ayant abandonné son enfance par la force des choses, ayant dû quitter la Ferrare de ses premières années où tout aurait pu être possible, Bassani n'aura de cesse de la faire revivre dans un vaste écrin poétique. L'auteur ferrarais offrira en effet à son enfance volée, profanée, le roman qu'elle mérite : une renaissance destinée à confirmer la revanche et la supériorité de l'art, de la mémoire sur la cruauté de l'Histoire. Micòl, le symbole même de la jeunesse et de l'enfance, est peut-être morte, gazée, brûlée, comme les arbres de son jardin, mais elle demeure dans la mémoire de tous, dans son jardin enchanté. En la soustrayant à l'Histoire, Bassani lui offre un territoire, un espace, l'infini.

L'enfance criblée du *Giardino dei Finzi-Contini*

À mon grand-père, Emile Farnocchia, qui faisait baigner mon enfance dans l'enfance lumineuse de Marcel Pagnol. Et à Marius, qui en reprenait l'écho.

Oh distante
Isola del passato, là, che chiama, che invita !
Quel suo lume non è il tuo, morte, intriso e tremante¹¹.

L'insegna paurosa non varcherà mai la soglia
di quella isoletta celeste.

9 *Ibidem*, p. 463.

10 *Ibidem*, p. 464.

11 Giorgio Bassani, « Per il parco di ninfa », *Te Lucis ante*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 1397.

E tu non saprai la legge
ch'io, come tanti, imparo,
– e a me ha spezzato il cuore:
fuori del limbo non v'è eliso¹².

Prologue

Il Giardino dei Finzi-Contini déploie ainsi la saison lumineuse¹³ d'une enfance italienne en marge – marge aristocratique, marge hébraïque, mais aussi, étonnamment, en marge de l'histoire. Car si, outre la conscience douloureuse de l'âge adulte, cette enfance ferraraise sera brisée, souillée, par les lois raciales de 1938, par l'innommable Buchenwald, il faut bien lire ce livre comme en congé de l'histoire. L'enfance y est placée dans une situation de vacance et de tension, où Micòl et le narrateur « herborise(nt) au bord de l'incendie d'un monde finissant¹⁴ », avec en arrière-plan, l'ombre immense de l'événement, ou plutôt son éclat industriel. Alors que, dans le cadre d'une double temporalité, les êtres, arbres, lieux sont déjà donnés comme dévorés par l'histoire, l'histoire est dans le roman toujours donnée comme lointaine et quelque part, intangible. Car l'enfance est avant tout territoire. Et le territoire déployé par le roman de Giorgio Bassani sera exposé, mais aussi étrangement, dans le déroulement du roman en tout cas, dans sa temporalité, protégé par une double enceinte. L'enfance reste ainsi dans le roman à l'épreuve de l'histoire en ce qu'elle la condamne, et condamne Bassani écrivain à un double exil – exil de l'enfance, et de son territoire, Ferrare.

Ainsi faudra-t-il tâcher de lire *Il Giardino dei Finzi-Contini* comme un livre “sur l'enfance”. Confrontée à la Shoah qui porte sans cesse sur elle ses masses sombres, son éclat insoutenable, l'enfance continue à offrir sa vérité lumineuse. Exposée sous la lumière criante, exposée dans sa littéralité, au bord de tous

12 Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 5.

13 « *la luminosa estate* » : Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Opere*, Milano, Mondadori, p. 419.

14 « La condition humaine c'est aussi, par exemple, dans une image qui symbolise les puissants recours naturels qui restent à la portée de l'homme jusqu'au bord de la catastrophe, le guerrier retiré du monde des *Falaises de Marbre*, qui herborise au bord de l'incendie d'un monde finissant. Ce pacte renoué dans les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'histoire, avec les puissances d'un monde sans âge, resté fraternel et amical – si nous savons encore communiquer, si nous savons encore nous ouvrir à lui entre deux lectures de quotidiens politiques – je suis prêt à lui reconnaître une valeur d'exemple ». Julien Gracq, *Préférences*, in *Œuvres Complètes I*, Gallimard, Paris, 1989, p. 880.

les gouffres, de toutes les frontières, dans l'ombre immense de l'incendie, elle crie sa vérité souveraine. L'histoire, dans sa dimension la plus radicale, rend l'enfance plus présente encore, et quelque part, l'encadre, la cerne : « Un cerne noir l'isole et lui donne le style de la vérité¹⁵ ».

L'enfance ne peut dès lors pas être prise avec légèreté, et l'enjeu de sa représentation, le danger de l'impudeur des mots sont au final les mêmes qu'en ce qui concerne la Shoah, qu'elle redouble. Ainsi, avec son livre, Bassani est face à deux irréprésentables, deux lumières ne cessant de porter chacune sur l'autre leurs ombres solaires : celle de l'enfance et celle de l'histoire, de la Shoah. Il cherche à représenter le territoire de l'enfance pour quelque part aller contre l'engouffrement historique radical de l'enfance qu'est la Shoah, mais aussi quelque part, offre un livre uniquement sur l'enfance, que la Shoah radicalise.

Car de manière générale l'enfance apparaît toujours au-delà d'une frontière, d'un irrécupérable¹⁶ : l'enfance est toujours à l'épreuve de l'histoire. De fait, dans *Il giardino dei Finzi-Contini*, enfance et histoire sont à l'épreuve l'une de l'autre. Éprouvées, marquées par les plages de leurs lumières, comme à la surface du soleil se meuvent des nuances, des éruptions, des ombres plus éclatantes ou plus pâles, enfance et histoire affrontent les qualités de leurs lumières. L'épreuve de l'histoire marque l'enfance du signe de l'irrécupérable, mais l'enfance porte sur l'histoire le signe de la résurrection et de l'immuable. L'un comme l'autre sont écrits par l'épreuve de l'autre.

Entre reconquête de la totalité et dispersion historique, l'enfance pose pour Bassani les deux questions du langage et de la limite : comment écrire à la fois ces deux états intouchables du langage, celui qui le dépasse et qui l'excède, et ce qui, éternellement, le précède, cet état de *proto-langue* qu'est l'enfance. Et où trouver cette limite, par laquelle je suis sorti de l'enfance, la laissant derrière, dans sa totalité infinie. Giorgio Bassani est ainsi face à l'enfance comme entre totalité et infini : rendre une totalité par le langage, qui soit gagnée par l'infini. Limites du langage et limites de l'espace : accroissement asymptotique intérieur et déversement infini extérieur. L'enfant va poser pour Bassani le problème d'un langage toujours en deçà, qui a toujours déjà eu lieu, et qui est l'avenir de l'écriture, l'accomplissement du livre.

15 Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1997, p. 176.

16 On parle de l'enfance au passé, comme au-delà d'une frontière dépassée à jamais, impossible à retrouver : « et on se roulait dans les champs, faisant naître un bouquet changeant... de sauterelles de papillons, et de rainettes... », *La bicyclette*, chanson, Pierre Barouh et Yves Montand, 1968.

Ainsi, l'ambition du livre sera, dans le déroulement pourtant historique d'un récit, de sortir de l'historicité afin de construire la forme pure et souterraine, perle immobile et vibrante, d'une enfance immobile et embaumée, soustraite aux mutations de l'histoire. Écrire, extraire l'enfance à l'épreuve de l'histoire, malgré elle, contresignée par elle. Sortir l'enfance de la gangue marbreuse de l'histoire, et l'en extraire élevée par l'épreuve, chargée du poids, de la vérité de l'expérience historique. Et construire, clore et préserver dans les murs de Ferrare enclos dans les murs du roman, en réponse aux atrocités de l'histoire, à ses atteintes dégradantes, le « vert paradis des amours enfantines¹⁷ ».

Kindertotenlieder¹⁸

Profanations

Chant pour l'enfant mort, chant pour l'enfance morte, chant pour l'enfance profanée. *Il giardino dei Finzi-Contini* pourrait se poser en *kaddish*, prière des morts, et faire du livre le monument, le cénotaphe lyrique, l'entrelacs chanté du nom des enfants morts. Dès le prologue, l'enfance est donnée comme reliée à la mort, à son contact. La fréquence des enfants morts dans le livre, de Guido à Alberto, en révèle plus que jamais le travail, la toujours injuste violence. Mais ce premier sens de la mort impliquant une atteinte de l'espace sacré de l'enfance est suivi dans le livre par celui d'une profanation historique. Pris dans son sens étymologique, le *pro-fane* est ce qui est situé devant le temple, et qui donc oppose à la réclusion de l'espace sacré le déversement sans borne de l'histoire. Guido et Alberto¹⁹ présentent et portent les affres et les douleurs, l'injustice insupportable d'une mort trop précoce, dont témoigne dans le livre la tombe monumentale du cimetière juif de Ferrare. Mais au final, ces morts sont plus acceptables, même saisies par le nom terrible du *linfogranuloma*, que celle passée sous silence de Micòl, dont l'horreur est qu'elle n'ait justement pas de tombeau²⁰. La profanation de l'enfance est ici sa plongée dans un espace sans bornes, mais aussi sans signification stable, ou, plus encore, dans l'absur-

17 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 411.

18 *Cbants pour enfants morts*, d'après le titre d'un cycle de lieder de Gustav Mahler, 1901-1904.

19 Alberto n'est plus totalement un enfant au moment de sa mort, mais aura été présenté, même enfant, comme toujours-déjà mort.

20 « [...] *linfogranuloma* ... deportati tutti in Germania nell'autunno del'43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi », Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 322.

dité infinie d'une décision profane, absolument humaine²¹. Micòl, comme la Santina de *La luna e i falò* de Pavese, incarne, dans son corps dévoré, la profanation de l'enfance, de la beauté, par l'histoire. Ainsi, quand bien même, dans une logique gracquienne, l'événement est tenu à distance, toujours donné sur le mode de l'irréel²², l'histoire atteint, perce et blesse, profane l'enfance et la beauté. Et ce, de manière constante, comme filtrée : la narration de Bassani fait se superposer, dès le début de l'ouvrage, à toute figure d'enfance l'ombre terrible de l'histoire, donnant aux personnages une fragilité tragique. *Il giardino dei Finzi-Contini* « vit, respire et chante sur la promesse de la mise à mort comme la corrida fait courir et rebondir sa danse de papillon, ses grâces exténuées et morbides, sur le fil de la lame de l'estocade finale. Son chant étroit et prenant, son chant d'entrailles, monte sur une vapeur de sang²³ » : les personnages, condamnés, jouent et aiment en attendant que l'événement ne les rejoigne, par-delà le temps et l'espace.

Nous écrivions l'ombre de l'histoire, de l'événement. Mais il faudrait plutôt, plus que dans un rapport d'ombre à lumière, opposer histoire et enfance sur la qualité de cette lumière. En suivant l'analyse développée par Georges Didi-Huberman dans son livre sur Pasolini, la lumière mineure de l'enfance, la luciole, s'opposerait à la violente lumière industrielle, les « spots » du fascisme²⁴.

21 « Il n'y a pas de moment ni de jour précis qu'on puisse considérer comme le point charnière du jeu qui s'exerçait entre les dispositions prises par des fonctionnaires absorbés par leurs intrigues et les propres paroles de Hitler. Nous pouvons poser qu'il y eut une période d'incertitude, à laquelle succédèrent ses allusions et prédictions sibyllines. Nous pouvons aussi conjecturer qu'il finit par prononcer les mots dépourvus de toute ambiguïté que même son chef de la police et des SS, Heinrich Himmler, qualifiait d'effrayants. Les mots ne furent pas rapportés, mais on les évoqua et on s'y référa sans cesse ». Raul Hilberg, *Exécuteurs, victimes, témoins*, Gallimard, 1994, p. 41.

22 En ce sens, l'arrivée de l'histoire est donnée exemplairement comme plongée, « discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom » (Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 524). L'image très littéraire, qui peut faire référence à Poe participe à la déréalisation de l'événement.

23 Julien Gracq, « A propos de Bajazet », *Préférences*, in *Œuvres Complètes I*, Gallimard, Paris, 1989, p. 935.

24 « Le texte s'intitule « le vide du pouvoir en Italie », mais sera repris dans les *Scritti corsari* sous le titre, désormais fameux, de « l'article des lucioles ». Or il s'agit surtout, si je puis dire, d'envisager *l'article de la mort* des lucioles. Il s'agit d'une lamentation funèbre sur le moment où, en Italie, disparurent les lucioles, ces signaux humains de l'innocence anéantis par la nuit – ou par la lumière féroce des projecteurs – du fascisme triomphant ». Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Minuit, Paris, 2009, p. 21.

Thématique que Bassani déploie dans son roman en noyant Micòl dans une « lumière de centrale électrique²⁵ ».

Mais si l'histoire profane toujours tôt ou tard l'enfance, elle lui donne naissance. Et c'est cette enfance mort-née que le récit mort-né de Bassani célèbre, et, quelque part, baptise. Les laisses de son lyrisme célèbrent la joie et l'horreur de l'enfance profanée, chants lyriques de joie et de mort, *kindertoten-liender*, d'une enfance éternellement tuée, profanée par l'histoire.

La luna e i falò

Che cos'è questa valle per una famiglia che venga dal mare, che non sappia niente della luna e dei falò ? Bisogna averci fatto le ossa, averla nella ossa come il vino e la polenta, allora la conosci senza bisogno di parlarne [...].

Il fatto è che Cinto – come me da ragazzo – queste cose non le sapeva, e nessuno nel paese le sapeva, se non forse qualcuno che se n'era andato²⁶.

Ainsi l'enfance est-elle territoire : collines de Pavese, île de Morante, jardin de Bassani. Et comme le Cinto de *La luna e i falò*, qui ne remet pas en cause l'efficacité de la lune et des feux, qui vit dans cette interaction cosmique de l'homme et des éléments, l'enfant vit dans son territoire comme la rose de Silesius : sans pourquoi. L'enfant est celui qui n'a jamais quitté son territoire. Et ce territoire est une nuit obscure, noyée de lumière, dans lequel l'individu se détermine en dehors de toute conscience.

E dimenticavo di chiedermi l'essenziale : se in quel momento supremo, unico, irrevocabile – un momento che, forse, aveva deciso della mia e della sua vita –, io fossi stato davvero in grado di tentare un gesto, una parola qualsiasi. Lo sapevo già, allora, per esempio, di essermi innamorato veramente ? Ebbene no, non lo sapevo²⁷.

Mais cette inconscience n'est pas néant ou vide primordial : comme Arturo porte avec son nom la constellation céleste dans la clôture de l'île, l'enfance bassanienne développe ses rhizomes de pré-conscience et une certaine forme, obscure, de connaissance. Les souvenirs se gravent, les événements, les êtres,

25 « Micòl, [...] figurina bruna incisa su uno sfondo di luce bianchissima, da centrale elettrica », Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 482.

26 Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950, p. 41.

27 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 419.

les choses s'impriment de manière profonde et presque consciente, déterminant toute orientation, toute vérité²⁸.

Guardai da dietro una siepe di spalle ostinatamente voltate. La vista mi si annebbiò. Guardai di nuovo : e il cinque rosso, unico numero in inchiostro rosso d'una lunga filza di numeri in inchiostro nero, mi si impresso nell'anima con la violenza e il bruciore di un marchio infuocato²⁹.

L'enfance est ainsi toujours un donné antérieur, qui donne et révèle toute identité sur le mode de la circoncision : quelque chose marque l'être, qui le précèdera toujours. Ainsi, pris dans le « brouillard d'or » de la synagogue de l'enfance, le narrateur semble saisir, obscurément, l'identité qui le précèdera toujours, qui est un don, une détermination de la communauté, et qui, inscrite dans son corps, le précèdera toujours :

Che fossimo ebrei, tuttavia, e iscritti nei registri della stessa Comunità israelitica, nel caso nostro contava ancora abbastanza poco. Giacché cosa mai significava la parola « ebreo », in fondo ? » [...] Che senso potevano avere, per noi, termini come « Comunità » o « Università israelitica », visto che prescindevano completamente dall'esistenza di quell'ulteriore intimità – segreta, apprezzabile nel suo valore unicamente da chi ne era partecipe – derivante dal fatto che le nostre due famiglie, non per scelta, ma in virtù di una tradizione più antica di ogni possibile memoria, appartenevano allo stesso rito religioso, o meglio alla medesima Scuola³⁰ ?

28 Leopardi fera ainsi de tout rapport au monde, un rapport à l'image enfantine, et de toute chose, une « image de l'image enfantine » : « Nous éprouvons telle sensation, idée, plaisir, etc. car nous nous souvenons et se représente à notre imagination cette même sensation, image, etc. éprouvée ou perçue durant l'enfance, et telle que nous l'éprouvâmes en ces circonstances lointaines. Ainsi la sensation présente ne dérive pas immédiatement des choses, n'est pas une image des objets, mais une image de l'image enfantine ; un souvenir, une répétition, une répercussion ou un reflet de l'image ancienne. Cf. Leopardi, *Zibaldone* (Traduit par Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète*, Grenoble, ELLUG, 1997, p. 155).

29 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 351. Une telle conscience obscure de l'impression irrémédiable du souvenir pendant l'enfance se retrouve chez Moravia : « Avrebbe voluto rifiutare questo ricordo, dimenticarlo. Possibile che dagli occhi potesse entrare tanto turbamento e tanta mutazione? Egli presentiva che quel ricordo gli sarebbe per sempre rimasto impresso nella memoria » et « Perché, tra tante, gli era rimasta impressa e così viva proprio quella? Non avrebbe saputo dirlo. Soltanto gli pareva che finché fosse vissuto gli sarebbe bastato riandare con la memoria a quel momento della sua vita per riavere intatto sulla guancia il palpito del ventre e la bagnata freschezza della maglia fradicia », Alberto Moravia, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2015, p. 66 et 157.

30 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 341.

Ainsi est l'enfance : découverte de l'identité qui précèdera toujours l'individu, territoire frontière qui l'aura fait passer du non-être à l'être-ouvert. Ce que Giorgio Agamben, reprenant l'étymologie (*in-fans*), présente comme un état qu'il nomme larvaire³¹, précédant éternellement l'être et la conscience. De même, le judaïsme précède éternellement l'être en le déterminant par la circoncision³², l'inscription dans le corps, par laquelle l'individu s'éveille à la conscience avec, écrite sur lui, la trace éternellement *précédante* de l'enfance.

Le dialecte, élément problématique chez Bassani³³, est porteur d'une signification semblable. Très présent dans *Il giardino dei Finzi-Contini*, il représente dans la langue le territoire de l'enfance. Utilisé par certains personnages de manière première, primitive, celui qui l'a quitté peut y lire la trace d'un inaccessible. Le dialecte, pour Micòl, est ainsi un langage marqué au fer rouge, et qui porte dans la langue, dans le nom, l'origine sacrée des choses. L'utilisation globale du langage par Micòl, son *finzi-continico* mélancolique et endémique, cherche à inscrire ou à trouver dans les choses, dans l'abricot, la trace de la langue adamique de l'enfance perdue, l'identité de la chose et du nom, de la langue et du territoire :

Così le mele erano « i pum » ; i fichi « i figh » ; le albicocche, « i mugnagh », le pesche « i pèrsagh ». Non c'era che il dialetto, per parlare di queste cose. Soltanto la parola dialettale le permetteva, nominando alberi e frutta, di piegare le labbra nella smorfia fra intenerita e sprezzante che il cuore suggeriva³⁴ ».

Ainsi se révèle ce qu'il faudra comprendre chez Bassani comme l'organe de perception de l'enfance, et du poète : le « cœur³⁵ ». Le cœur, par lequel l'enfant traverse et *comprend* le monde, va seul permettre de lire, poétiquement, au-delà des apparences, la trace du sacré perdu dans le nom marqué, dans le nom scarifié de *mugnagh*.

La première mue / naissance du cadavre

En faisant de l'enfant une larve, plus qu'un fantôme, Agamben insiste sur les rapports particuliers entretenus entre l'enfance et la mort. L'enfance est ainsi

31 Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 2000, p. 103 sq.

32 Cette thématique est développée par Jacques Derrida dans son livre sur Paul Celan : Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.

33 Comme le montrent les réflexions développées dans *In risposta, I et Le parole preparate*.

34 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 409.

35 Le terme est présent dès le prologue : « *E mi si stringeva come non mai il cuore* », et clôt le livre « *quel poco che il cuore ha saputo ricordare* », *Ibidem*, p. 322 et 578.

une mort larvaire, c'est-à-dire précédant tout le vécu, le préparant. Pierre ou protozoaire contenant en germe toute histoire, toute vie à venir. Au final, le territoire heureux de l'enfance est, pour l'écrivain, ou pour celui qui veut le retrouver, toujours lié à la mort – le « vert paradis des amours enfantines » est à proprement parler, inhabitable³⁶. Mais l'écrivain est tendu vers ce territoire comme le seul où quelque vraie vie a eu lieu – retrouver l'enfance revient à chercher à revivre ce qui n'a pas été à proprement parler vécu.

Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, deve morire almeno una volta³⁷.

Ainsi, pour comprendre l'enfance, et ne plus être compris par elle, faut-il faire l'expérience de la déterritorialisation³⁸. La déterritorialisation apporte le savoir, mais tue l'enfance au moment même de son apparition. La chute hors du paradis de l'enfance lui donne naissance, par un premier exil. Avec la lente croissance des plantes, l'enfance naît morte du passage d'une frontière lente, qui fait dire : je ne suis plus cet enfant. Mais cette déterritorialisation laisse derrière nous, l'enfance née comme un cadavre, le moule immobile et mystérieux de la première mue. Et c'est la violence de l'histoire qui aura conduit Bassani et son narrateur à cet exil, rendant Ferrare inhabitable, en en faisant le territoire de la "lune et des feux", celui de "l'odeur du foin". Avec *Il giardino dei Finzi-Contini*, Bassani né à Bologne, Bassani le romain, cherche donc à se réapproprié le perdu, ou plus précisément, le jamais eu, le jamais vécu. Bassani a connu de Ferrare les profondeurs les plus intimes, il en a respiré, dans le ventre de la baleine, l'intimité aveugle avant d'en être chassé, pour vivre³⁹. Et Ferrare se donne dès lors à construire comme le lieu d'une enfance, ou plutôt, l'enfance se construit comme ce territoire à inventer, comme le flacon d'une enfance non vécue⁴⁰. Micòl et Ferrare se construisent ainsi pour Bassani d'une même manière, symétriques dans leur rapport au réel : Micòl est engagée dans un processus de réalisation, là où Ferrara gagne en "étrangement".

36 « Cominciavo a capire che nulla è più inabitabile di un luogo dove si è stati felici ». Cesare Pavese, *La Spiaggia*, Paris, Gallimard, 2001, p. 238.

37 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 566.

38 Nous empruntons ce concept à Gilles Deleuze tel qu'il l'a forgé et utilisé, par exemple dans la partie « géophilosophie » de son livre : *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 2005, p. 86 sq.

39 Nous faisons ici référence à son incarcération à la prison de la via Piangipane, en 1943, puis à son exil de Ferrare dans la clandestinité vers Rome.

40 En ce sens, il faudrait noter l'importance de Baudelaire dans le roman, et surtout de la figure de la « passante » : volonté de vivre ce qui n'a pas été vécu, de revivre, en tant que passage, le passage de la passante.

C'est ainsi le disjoint qui caractérise l'enfance. Et la douleur, le manque occasionné par ce disjoint est l'âge adulte, qui en regarde l'ouverture insupportable. L'enfance naît ainsi, en tant que cadavre, de la plongée dans la temporalité historique, celle du désir de rejoindre. Car au final, agir, saisir l'occasion, le *kairos*, qui détermine le sens, c'est partir – s'approprier ou affirmer son identité par le départ, et donc quitter le jardin, l'île, le territoire.

Pour le Bouddha, comme d'ailleurs pour toute la pensée indienne, l'existence humaine était vouée à la souffrance par le fait même qu'elle se déroulait dans le temps. Nous touchons ici à un sujet immense qu'on ne saurait résumer en quelques pages. En simplifiant, on peut dire que la souffrance est fondée et indéfiniment prolongée dans le monde par le *karma*, donc par la temporalité : c'est la loi du *karma* qui impose les innombrables transmigrations, ce retour éternel à l'existence, et partant, à la souffrance⁴¹.

Le texte de Bassani est ainsi un tissu, un linceul tressé par une écriture baroque et pauvre qui cherche à recueillir l'enfant mort, mort par l'histoire. Il cherche à donner au territoire inhabitable de l'enfance les contours dessinés d'une ville ceinte, du cerne d'un jardin impossible, fantomatique, larvaire. Tout l'effort de l'écriture semble être de remonter au plus près de ce premier impensable, qui semble clamer : *et in arcadia ego*. Car tout semble revenir, dans le livre, à la scène première du rempart⁴². Et là, première hypostase, premier vestige remonté à la surface de la mort, ne cesse de chanter, de dire, d'imposer une réponse, cette première mue, abandonnée au pied du « Mur des Anges⁴³ ».

Giannina et le don du fantasme

La valeur d'expérience du fantasme, mélancolie et création

« Era lei, la più piccola, che in un certo modo ci teneva per mano⁴⁴ ». *Il Giardino dei Finzi-Contini* s'ouvre sur un prologue coupé de la diégèse principale. On y voit le narrateur, plus proche de Bassani que jamais, recevoir la leçon

41 Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 53.

42 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 353 *sq.*

43 Pavese développe dans son journal une réflexion semblable : « en somme, tu ne peux en le voulant t'intéresser poétiquement à un pays donné ou à un milieu donné et les faire vivre, qu'en les réduisant aux moules (insuffisants) de ton enfance / jeunesse. Tu ne peux donc échapper (du moins pour le moment) à un mode déjà implicite dans ta nature perceptive, de même que, dans la vie pratique, tu ne peux échapper à la détermination de ta nature volitive, détermination qui s'est produite en grande part durant ta première adaptation au monde ». Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, Gallimard, Paris, 2008, p. 345, 10 Février 1942.

44 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 320.

de Giannina, une enfant de neuf ans. Ce qui y est mis en scène semble être la confrontation au passé, qui s'agite, profond comme le ressac⁴⁵. Et la leçon qu'y reçoit Bassani est la réponse de la petite fille à l'assaut du passé, de la mort. Dans ce prologue, Giannina semble ainsi jouer le rôle de Béatrice⁴⁶ : le rapport enfantin au monde oriente la mémoire et offre un modèle à l'écrivain. Giannina rend disponible une certaine compréhension⁴⁷ du monde, qui se manifeste par une volonté de rendre vie au passé, par une pratique du fantasme⁴⁸.

Son attitude évoque tout d'abord l'enthousiasme prêté au poète : dans une logique pneumatique, la bouche pleine de vent, reliée au monde, elle libère son *sfogo*⁴⁹. Et son regard, adhésion pleine au monde, est un geste d'amour qui rend aux morts l'hommage dû, mais qui, surtout, ne perçoit pas le passé vectoriellement, mais comme une forme de plan où tout est à équivalence.

Che malinconia! [...] Perchè le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove? » [...]

« Si capisce », rispose. « I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti » – e di nuovo stava raccontando una favola – « che è come se non siano mai vissuti, come se siano sempre stati morti ». [...]

« Però, adesso che dici così », proferì dolcemente, « mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri⁵⁰ ».

Giannina développe ainsi un regard mélancolique qui s'oppose à celui des adultes : le renversement sur soi par lequel il procède, son repli contre le réel,

45 « assordati dal fragore della risacca », *ibidem*, p. 317.

46 En ce sens, l'âge de 9 ans choisi par Bassani est essentiel : 9 étant le chiffre symboliquement associé à Béatrice par Dante dans toute son œuvre.

47 « Era stata Giannina a disporci a capire », Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 320.

48 « Si nous envisageons notre monde adulte du point de vue des racines qu'il plonge dans la prime enfance, nous comprenons mieux comment notre psychisme s'élabore à partir de nos premières émotions et des fantasmes infantiles pour aboutir aux manifestations adultes les plus complexes et les plus subtiles. Une dernière conclusion s'impose : rien de ce qui a existé dans l'inconscient ne cesse totalement d'exercer son influence sur notre personnalité ». Mélanie Klein, « Les racines infantiles du monde adulte », in *Envie et Gratitude*, TEL, Gallimard, Paris, 1994, p. 115.

49 « L'unica persona allegra della comitiva appariva una bimbetta di nove anni, figlia della giovane coppia nella cui automobile ero ospitato. Elettrizzata proprio dal vento, dal mare, dai pazzi mulinelli della sabbia, Giannina dava libero sfogo alla sua natura allegra ed espansiva », Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 317.

50 *Ibidem*, p. 319-320.

apporte à l'écrivain la leçon que l'on pourrait nommer la valeur d'expérience du fantasme. « Fantasticavo⁵¹ » : de ce mot, comme conséquence du don de Giannina, semble découler tout le livre, dans son intention. C'est la leçon du fantasme, lié à une pratique lyrique du monde. En en suivant le modèle, Bassani (qui semble ici supplanter la figure du narrateur) se met ainsi à voir les morts, à leur donner vie :

Raccolti in gruppi di parenti e consanguinei, di semplici amici, magari in brigate di giovani simili a quelle di noi incontrate testé per istrada, oppure in coppia con la persona amata, e anche da soli, per poi inoltrarsi fra le tombe a cono, solide e massicce come i bunkers di cui i soldati tedeschi hanno sparso invano l'Europa durante quest'ultima guerra, tombe che certo assomigliavano, all'esterno non meno che all'interno, alle abitazioni-fortilizi dei viventi⁵².

Le fantasme sera ainsi très souvent mis en scène dans le livre : de même que le narrateur descend dans les *montarozzi* étrusques pour y retrouver l'image fantôme de morts-vivants, l'enfant pratiquera souvent dans le livre ce renversement du regard, accédant souvent, notamment dans la scène sublime des remparts, descendant dans « *una sorta di fessura verticale* », à l'espace obscur du fantasme. « *Sarebbe stato così terribile, se fosse accaduto?* » : comme le jeune Marcel dans *Le château de ma mère* de Pagnol, l'enfant y devient un spectre errant dans un avenir terrifiant, pris dans le terrible empire du sens⁵³. Toute la récurrence des forse qui rythment à cet instant le texte donne le monde à vivre en ses niveaux souterrains, en y renonçant. Retournant à la lumière, Micòl aura disparu. Le fantasme est une image fantôme : nuée, apparition, *ekphaneston*, le fantasme fleurit, bourgeonne, s'épuise dans des récits qui anticipent l'événement à venir – car le fantasme, en tant que récit, est histoire, et diffraction, étalement horizontal de l'événement.

Ce prologue a la difficulté de l'écriture enfantine, larvaire : comme chez Verlaine, il a la transparence évidente, qui ouvre sur le lac à l'épaisseur insondable de l'enfance. Par la pratique du fantasme qui y est mise en scène, l'écrivain accède, au fond de l'épaisseur maritime de la mémoire, à une enfance du monde où gisent les défunts, les aimés. Il met ainsi en scène la *spinta* fondamentale à l'écriture, par la réhabilitation des vertus du fantasme et de la mélancolie, de cette capacité négative thématifiée par John Keats. C'est la dimension

51 *Ibidem*, p. 321.

52 *Ibidem*.

53 *Op. cit.*, p. 363 sq.

créatrice du regard destructeur⁵⁴ que l'enfant donne à Bassani : de même que dans « Le cygne », Baudelaire décrit la femme africaine cherchant « Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard », les êtres nous sont donnés comme traversés par ce regard qui le creuse :

Guardavo ad uno ad uno, in giro, zii e cugini, gran parte dei quali, di lì a qualche anno, sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e non lo immaginavo, ma ciò nondimeno già allora, quella sera, anche se li vedevo tanto insignificanti nei poveri visi sormontati dai cappellucci borghesi o incorniciati dalle borghesi permanenti, anche se li sapevo tanto ottusi di mente, tanto disadatti a valutare la reale portata dell'oggi e a leggere nel domani, già allora mi apparivano avvolti dalla stessa aura di misteriosa fatalità statutaria che li avvolge adesso, nella memoria⁵⁵.

Et ce regard destructeur est ainsi création, comme Micòl trouvant derrière ses arbres l'allure auguste de vieillards aimés.

L'enfant est ainsi celui qui marche dans la couleur : dans le noir du fantasme, dans le regard retourné de l'aveugle, dans l'éclatante lumière des souvenirs, sa *lumière méridienne*⁵⁶ de frondaisons transpercées.

Le voile du taleth

L'importance du fantasme révèle l'enfance comme fondamentalement structurée par le désir, par la distance, comme territoire du disjoint, notamment par la difficulté de l'enfant à vivre l'événement, à saisir l'occasion, le *kairos*. Par la peur de rejoindre⁵⁷. L'enfant est de fait celui qui commet le grand refus : *Celestino*⁵⁸. Le fantasme, en atténuant le choc du contact, épuise par sa rapidité l'événement avant même qu'il ait eu lieu⁵⁹.

L'enfance est ainsi prodigue en plaisirs offerts par le désir, par la jouissance de cette proximité du lointain analysée par Walter Benjamin. La récurrence dans le livre des parois de verre, d'obstacles poreux, transparents, montre cet aspect intangible du réel pour l'enfant, toujours marqué par la distance.

54 Pour cette belle et importante thématique développée par Benjamin : Gérard Raulet, *Le caractère destructeur*, Paris, Aubier, 1997.

55 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 478.

56 « le chiome dei nobili alberi gonfie di luce meridiana », *ibidem*, p. 354.

57 « il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura... », *ibidem*, p. 469.

58 Référence est faite à ce passage de la Divine Comédie par Micòl qui dévoile le surnom qu'elle donnait au narrateur : « Celestino. Che fece per viltade il gran rifiuto... », *ibidem*, p. 413.

59 Nous pouvons en trouver une des nombreuses illustrations, *ibidem*, p. 481, sq.

Pris entre identité et altérité, il regarde le monde comme toujours au travers d'un voile, du voile du *taletb*⁶⁰ :

Il permesso di montare su uno dei predellini laterali, e ciò perché potessimo contemplare a nostro agio, il naso schiacciato contro il cristallo, l'interno tutto grigio, felpato, e in penombra [...] anche se poteva essere anche questo un piacere, anzi lo era senz'altro : uno dei tanti avventurosi piaceri di cui sapevano esserci prodighe quelle meravigliose, adolescenti mattine di tarda primavera⁶¹.

L'enfance est ainsi fascinée par la séparation du plus proche, que Micòl incarne, comme à la fois écran et au-delà de l'écran. Elle est ainsi le monde, et donc l'objet du fantasme, et l'incarnation de cet interdit : *privat, verboten*⁶². Elle va donc être le territoire (ou sa chambre, exemplairement) de prédilection du pur départ du fantasme.

Le narrateur enfant ouvre des distances et des espaces dans le plus proche, et entretient en cela un rapport au monde entre mystique et lyrique, qui en ce sens doit appeler le poète : du raptus mystique du poète inspiré, à la dialectique distance-proximité de la haute lyrique. Même dans l'espace clos qu'est celui de la ville de Ferrare, même dans la restriction de l'interdit, même dans l'horizon obscurci du ciel du *taletb*, il maintient un lointain, une distance. L'enfant traverse le monde comme un fantôme, se pensant invisible. Et s'émerveille, ou s'effraye, qu'on lui rende un regard : le choc de la réponse du monde, soudain trop proche⁶³.

La leçon offerte à Bassani par Giannina est donc celle de suivre en tant qu'écrivain « les voies de la pensée enchevêtrée⁶⁴ » du fantasme et de l'enfance. L'enfance est ainsi la matrice, la matière et le modèle de l'écriture, comme circulation dans la masse globale d'une forme de proto-existence, maritime, éclatante, obscure, désorientée. Le fantasme y pratique ses veinures, ses *radicelles*⁶⁵, et y pratique historiquement son expérience, une traversée du péril⁶⁶. Et c'est cette dialectique de la totalité et du disjoint de l'enfance dont *Il giardino dei Finzi-Contini* fait l'expérience. Le livre semble être écrit pour

60 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 347.

61 *Ibidem*, p. 340.

62 *Ibidem*, p. 423.

63 *Ibidem*.

64 Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2003, p. 245.

65 Mot emprunté à Pavese.

66 Notion développée par Philippe Lacoue-Labarthe dans son livre, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2015.

comblent l'étirement du cœur qui l'ouvre, semble au final le recueil du fantasme comme matérialisation, comme œuvre, comme fruit du disjoint, qui en récolte la passivité, et en fait un acte, là où l'enfance le laisse à l'état de puissance. Un livre n'est au final que la dictée du fantasme enfantin longuement mûri, préparé, entretenu dans la serre du cœur.

Perlaborations

Enfance criblée / Perlaboration

Cette pratique enfantine du monde, mise à l'œuvre par Giorgio Bassani dans *Il giardino dei Finzi-Contini*, explique le filtre de lumière posé par son style sur le décrit, cette atteinte morandienne de tout objet, de tout événement touché par la narration, par l'*ekphrasis*. En suivant la logique du fantasme, et la manière dont celui-ci perfore l'événement et le traverse avant même qu'il ait été rejoint, il faudrait nommer *perlaboration*⁶⁷ cette manière dont le regard, dont les regards, travaillent dans le livre tout événement, toute réalité. *Perlaboration*, la manière dont chaque élément présenté est la croisée de divers regards du même, porte les vecteurs de diverses temporalités. La perlaboration nommerait la manière dont les événements sont traversés, travaillés par la mémoire, par le désir, et sont l'objet de rencontres, de perceptions au sein même du présent, lui-même traversé, impossible dans sa stabilité. Les souvenirs, comme les perspectives sont tout de suite donnés comme grevés, grêlés, usés et rendus poreux par les retours, et les objets, êtres, sont filtrés initialement, arbres brûlés, vecteurs bouleversants. Toute une série d'objets va ainsi étirer sa guirlande tout au long du récit, des objets-confluences, formes de concaténation du temps :

Tutto, sì, stava cambiando – dovevano dirsi mentre camminavano lungo la via lastricata che attraversa da un capo all'altro il cimitero, al centro della quale le ruote ferrate dei trasporti avevano inciso a poco a poco, durante i secoli, due profondi solchi paralleli⁶⁸.

Les *montarozzi* du prologue montrent ainsi exemplairement la complexité du temps bassanien et de la perlaboration : des objets hologrammes, plus que des

67 Terme emprunté, en en modifiant légèrement le sens, à Freud et Mélanie Klein, traduction française de *durcharbeitung* : « Freud tient le processus de perlaboration pour une partie essentielle du processus psychanalytique. C'est la possibilité donnée au patient de passer et de repasser par ses émotions, ses angoisses, ses situations anciennes... ». Mélanie Klein, *op. cit.*, p 107.

68 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 321.

anamorphoses. Des “trous de ver⁶⁹”. Dans ces objets-confluences le temps, l’espace se dilatent⁷⁰. Touchés par l’espace lointain apporté par le sirocco, comparés aux bunkers étoilant vainement la côte depuis la dernière guerre, creusés par l’accumulation des siècles et des marches, ils sont traversés par le regard qui fait converger en eux les schémas temporels de la perlaboration :

Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme ed eucaliptus, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere, e il terreno sta già tornando lentamente come per una volta, quando Mosè Finzi-Contini lo comperò dai marchesi Avogli : uno dei tanti grandi orti compresi dentro le mura urbane⁷¹.

Ainsi, les souvenirs ont la même consistance que les fantasmes de l’écrivain, que les projets terribles de l’enfant : tous sont gagnés par une teneur solaire, qui contamine les objets et événements et les lie les uns aux autres, dans une éclatante continuité. Les souvenirs, perclus par le retour, sont gagnés par la lumière éclatante du plein air, la porosité d’un feuillage. Matières morandiennes, laiteuses, fromageuses, trajets de *lattimi*, pulpes de lumière qui uniformisent l’espace et les obstacles dans la trop grande proximité de l’éclat premier. L’enfance est ainsi filtrée, transpercée par les superpositions et les béances, étirée, contaminée, dans le projet comme dans le souvenir. Point de rencontre d’époques et de regards, de fantasmes et de mémoires. Double regard, terrible filtre, terrible basse-continue.

Le souvenir du jamais vécu

Mais cette logique de la perlaboration à l’œuvre dans *Il giardino dei Finzi-Contini* atteste de la difficulté de l’enfance à vivre à proprement parler l’événement. Empêché par la rapidité projective du fantasme, ou excessif dans l’instant de crise de la rencontre, chaque événement semble ne pas avoir été, à proprement parler, vécu.

Quand’è che l’avevo abbracciata? Al massimo un’ora prima. E tutto era già tornato irreal e favoloso come sempre : un evento da non crederci, o da averne paura⁷².

69 Au sens astrophysique du terme.

70 Ainsi, en sortant de la « fessura verticale » : « non so quanto rimasti », Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 366.

71 *Ibidem*, p. 326.

72 *Ibidem*, p. 513.

Ainsi, en abyme, dans le livre, arrive toujours ce cénotaphe de l'enfance non vécue – ou même ce cénotaphe de tout événement, ou de l'enfance comme l'événement même – que marque, intangible, impénétrable, une série de monuments, qui le contiennent au plus près, mais qui en montrent l'irréductible distance, l'impensable émiettement. Cet événement au centre de tous les événements qu'est l'enfance se construit ainsi comme somme d'événements non vécus, comme leur constellation. L'enfance elle-même, dans son indéniable totalité pourtant, semble se feuilleter, se séparer, dans de telles constatations du non-vécu, dans des mues abandonnées⁷³.

All lost, nothing lost.

« Hai detto che noi due siamo uguali », dissi. « in che senso »?

Ma sì, ma sì – esclamò – e nel senso che anch'io, come lei, non disponevo di quel gusto istintivo delle cose che caratterizza la gente normale. Lo intuiva benissimo : per me, non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente... Come mi capiva ! La mia ansia che il presente diventasse « subito » passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche sua, tale e quale. Era il « nostro » vizio, questo : d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro⁷⁴.

Car l'enfant est habité par un « lac de peur ». Et ce qui vient l'apaiser, est la conscience finale que l'anormalité de l'amour⁷⁵ enfantin pour la vie n'est en fait que la projection du regard adulte dans le territoire de l'enfance⁷⁶. Et l'acceptation de cet amour partagé avec Micòl et Stendhal, pour un devenir de la nostalgie, un renoncement à la confrontation, le refus de rejoindre.

73 La plus exemplaire de ces mues est la première, lieu du « vert paradis des amours enfantines » que le narrateur et Micòl veulent marquer d'un monument, *ibidem*, p. 411

74 *Ibidem*, p. 513.

75 « Io, al contrario, sostenevo che l'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia; di più : che l'amore, quando è puro, cioè totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, eccetera [...] », *ibidem*, p. 552.

76 Par exemple, c'est la représentation de l'amour au cinéma, et de son ellipse, qui sème l'angoisse dans le fantasme de l'enfant : « come se, essendomi sottratto in tempo alla compagnia di Micòl, fossi scampato a un gran pericolo. [...] Forse avrei trovato il coraggio di darle un bacio, a Micòl: un bacio sulle labbra. Ma poi? Che cosa sarebbe accaduto, poi? Nei film che avevo visto, e nei romanzi, i baci avevano voglia a essere lunghi e appassionati. In realtà, a confronto del resto, i baci non rappresentavano che un attimo in fondo trascurabile, se dopo che le labbra si erano congiunte, e le bocche quasi compenstrate una dentro l'altra, il filo del racconto non poteva il più delle volte essere ripreso prima del mattino successivo, o addirittura prima che fossero trascorsi vari giorni », *ibidem*, p. 363.

« *All lost, nothing lost* », « *andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro* » : plus qu'une malédiction, le narrateur découvre alors la vérité d'être de l'enfance, et dans les vecteurs du souvenir, le mode d'être même du sens. C'est au final cette acceptation de la perte comme création, de la destruction comme plaisir qui rassure le narrateur. Accepter le disjoint, accepter l'enfance telle qu'elle est, et ne jamais la perdre. Mais, en comprenant, en acceptant de vivre hors de la crise, il en est comme si l'enfance, apaisée, s'éloignait.

Totalité et infini

Le livre fermé

L'ocra, le terre, il grigio, un rosato scuro e calcinato, e certa vaga luminosità dell'oro, un oro antico e lievemente brunito : dalla lettura del Romanzo di Ferrara – « il mio libro sacro », diceva Bassani tra l'ironico e il serio – usciamo con una immagine di luce e colori⁷⁷.

Il est remarquable de noter la fréquence avec laquelle l'œuvre de Bassani semble se déterminer chez ses lecteurs par ce qui reste une fois le livre fermé : les témoignages abondent sur ces équivalences formelles, plastiques, que l'on pourrait donner au livre⁷⁸. L'œuvre semble s'accomplir, le livre clos, dans une forme émergée, un mot unique que cette œuvre pauvre et baroque semble répéter éternellement. Une forme que cette œuvre de l'épure semble sculpter, au-delà du dit, dans la crypte du langage, dans cet espace sans registre qui est en nous l'espace de l'enfance. Il en est comme si, durant la lecture, nous avons regardé, contemplé avec Bassani une terre unie et mouvante, un mystère que l'écriture cernait et entretenait et qui reste, comme un écho, une fois que le récit cesse. Le livre clos, l'œuvre repliée, éteinte, se relève dans la main du lecteur comme une forme unique, une concrétion étrange de l'air, la perle qui tombe de la mer, le fruit mûr mallarméen. Et telle est au final l'efficacité de l'écriture de Bassani : l'exposition d'une totalité souterraine, construite, dans la logique des *Essais* de Montaigne ou de la *Recherche* proustienne, par accroissement intérieur. Micòl, Ferrare, sont des images en abyme de cette totalité mouvante que cherche à devenir *Le roman de Ferrare*.

77 Enzo Siciliano, *Bassani*, Milano, Elliot, 2016, p. 55.

78 On notera par exemple celle de Dominique Fernandez : « Tout le charme du livre est dans son mouvement, dans ses mouvements subtils qui en agitent la surface comme des courants dans une eau immobile », in Id., *Le voyage d'Italie*, Paris, Perrin, 2007, p. 216.

Achèvement et inachèvement de l'enfance

En écrivant son livre, Bassani est ainsi face à deux irréprésentables. La Shoah est un au-delà du langage, mais l'enfance en est une forme d'en deçà. Rendre vie à l'enfance, c'est rendre vie à non pas ce qui excède le langage, mais à ce qui éternellement le fonde⁷⁹. Ainsi, l'enfance, dans *Il giardino dei Finzi-Contini* déterminée par les questions de la frontière et de la langue, alterne entre achèvement et inachèvement. La dernière phrase du livre semble en ce sens impliquer une ouverture fondamentale de l'enfance, que le livre devrait clore, sceller.

E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio che avrebbe potuto impedirle di profेरire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare⁸⁰.

La distinction entre totalité / ouverture, achèvement / inachèvement n'est pas, dans le roman, claire, nette. Le livre présente de l'enfance des étapes, une forme de profondeur agitée par des modifications, jamais par un changement brutal. Comme si ce qui faisait sortir de l'enfance n'était pas qu'un événement, qu'un brutal changement de niveau⁸¹ : loin d'être la totalité close, l'âge d'innocence permanente qu'on entend, l'enfance est construite dans *Il giardino* par des distensions, des strates, que le livre expose. Au final, même en tant que totalité, l'unité de l'enfance doit être interrogée, car dans ses profondeurs impersonnelles, dans sa « ténébreuse et profonde unité », l'enfance s'agite de mues et d'abandons⁸². Très souvent dans le livre, l'enfant semble se retourner et découvrir celui qu'il n'est déjà plus. L'unité de l'enfance, qui lui donne cette dimension de noyau éternellement aspirant, aspiré, se construit finalement par strates identiques, feuilletées, « comme l'eau dans la mer et l'air dans le ciel ». L'enfance est au final ce que l'événement ne modifie pas, mais modèle.

79 Ainsi, Agamben parle-t-il d'une forme de simplification comme enjeu du langage, devant atteindre à une forme de transparence. L'enfance est littérale, et au final, la langue de l'enfance doit l'être aussi. Voilà ce qui rejoint parfois l'évidence lumineuse du style de Bassani, sa simplicité verlainienne.

80 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 578.

81 Selon la définition apportée au concept par Gilles Deleuze, dans ses *Entretiens* par exemple (*L'Abécédaire*).

82 Sa profondeur serait alors celle du mythe selon Pavese : « mythe littéraire de l'enfance, à savoir un système dynamique de constellations d'images qui, sous l'impulsion d'un schème, se constituent en récit ». Cité par Gilbert Bosetti, *L'enfant Dieu et le poète, Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, ELLUG, p. 6.

Ce qui apparaît comme ouvert, inachevé est en fait l'état du disjoint, de l'inaccompli comme état de plénitude des possibles, de ce que l'âge adulte, en l'entamant, aura fait commencer, et se déverser. L'âge adulte n'est au final, comme fin de l'enfance, que l'âge du joint, d'une signification arrêtée, celle de l'occasion saisie, de l'événement fini. La sortie du territoire donne naissance à l'adulte comme totalité de l'enfance inachevée.

Mais, au final, une des leçons de *Il giardino dei Finzi-Contini* est qu'on ne quitte pas l'enfance, mais qu'on s'éloigne simplement de son mode de signification. L'enfance est nuage, en expansion comme une galaxie qui élargit son territoire sur l'amnésie du choc originel⁸³. On ne quitte ainsi pas l'enfance, mais on y renonce.

Ainsi, âge adulte et enfance se renvoient l'un l'autre, en miroir, leur finitude, leur incomplétude. Et l'âge adulte se retrouve face à l'enfance comme face au langage dansant des baleines, à leurs arabesques mystérieuses⁸⁴.

Écriture et contemplation

Ainsi la vérité de Bassani, qui est celle du cœur, se situe dans l'enfance, dans son mode de perception. Et l'enfance est inhabitable, sinon en état mystique de crise. Retrouver le temps primordial, qui est celui de l'enfance, est ainsi sortir de la temporalité historique pour rejoindre l'état souverain de la contemplation :

E allo stesso modo che il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto (come non m'indussero), nei lontani anni della prima gioventù, a distogliermi dalla contemplazione della mia verità, così ritengo che nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare⁸⁵.

Il s'agit ainsi, de trouver dans l'écriture l'innocence de l'enfant, pour retrouver un état d'innocence de l'écriture, proche de la modestie de l'écriture mystique de

83 « Voilà pourquoi l'histoire ne peut être le progrès continu de l'humanité parlante, le long d'un temps linéaire : en son essence, elle est intervalle, discontinuité, *epochè*. Ce qui a l'enfance pour patrie et origine doit poursuivre son chemin vers l'enfance et dans l'enfance ». Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 68.

84 Il en est ainsi un peu comme ce que dit William Marx face aux tragédies grecques, qui appelle à ce qu'Adorno appelle une « conversion de l'oreille » : « Qu'y avait-il alors ? Chercher à le savoir, c'est aller à la rencontre des extra-terrestres : que viennent un jour des martiens représenter sous nos yeux ébahis leurs pièces de théâtre, elles ne nous paraîtront pas plus exotiques que les chefs-d'œuvre d'Eschyle ou de Sophocle si nous acceptons de les voir tels qu'ils sont – ou si nous pouvions les retrouver tels qu'ils furent. Il faut donc se défaire des idées reçues. S'élaner dans une entreprise de défamiliarisation. Apprendre ce que la tragédie n'est pas. L'approcher par le vide. L'expliquer – le paradoxe n'est qu'apparent – par le mystère. », William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, Editions de Minuit, Paris, 2012, p. 10.

85 Giorgio Bassani, *In risposta (II), Opere, op. cit.*, p. 1207.

Jeanne Guyon, d'Angèle de Foligno : ne pas avoir l'indécence de la posture de l'écrivain. Au final, se dessine l'accomplissement de la souveraineté : mystique, angoisse, émerveillement : « il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura...⁸⁶ ». L'émerveillement est pour l'écrivain l'équivalent de l'angoisse continuelle de l'enfant, angoisse qui, en suivant l'analyse menée par Heidegger, le met en contact au plus proche de l'être⁸⁷.

Se souvenir n'est ainsi pas remonter le temps, mais en sortir. Et c'est dans l'émerveillement que l'écrivain, par une écriture-contemplation, accède au plus proche de ce « moment où l'homme existe sans que le langage n'existe encore⁸⁸ », et parvient au plus proche d'une compréhension de « la voix sacrée de la terre ingénue⁸⁹ ».

Pour ressaisir au plus proche l'opération de l'imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique. Il faut se séparer pour rejoindre en sa nuit l'origine aveugle de l'œuvre. [...] Seule l'absence pure – non pas l'absence de ceci ou de cela – mais l'absence de tout où s'annonce toute présence – peut inspirer, autrement dit travailler, puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la généralité de toute richesse, son contenu propre et premier⁹⁰.

En cela, l'écriture doit chercher sa limite dans un en-deçà, et doit chercher à s'y maintenir dans une logique étrange d'écriture-effacement. L'enfance ressemble à la mort, larvaire, dont « l'absence pure travaille », et « oriente » toute œuvre. Et l'écriture, dans son souci d'en faire au plus près l'expérience, doit se faire sacrificielle. D'essayer de parvenir, comme chez Montaigne, comme chez Bataille, à une accoutumance à la mort, à une modalité sacrificielle du savoir et de la connaissance.

86 *Ibidem*, p. 469.

87 « Le devant-quoi de l'angoisse est l'être-au-monde en tant que tel », Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 235.

88 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 145.

89 Stéphane Mallarmé, *Lettre à Eugène Lefébure*, 27 Mai 1867. En cela, l'écriture de Bassani fait se rejoindre la pré-conscience de l'enfant (« intuizione confusa »), et la théorie esthétique de Croce, où l'art s'accomplit comme intuition.

90 Jacques Derrida, « Force et Signification », *L'écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 35.

La perle modelée par l'histoire

« Les totalités ne sont transmissibles que de manière occulte⁹¹ ». Le livre commence par une forme d'invocation, et se termine sur une formule à valeur performative de sceau⁹². Ainsi, tout semble vouloir faire du récit, et de son déroulement narratif, une perle immuable, éprouvée par l'histoire, éprouvée par le temps qui, « à sa manière, ajuste tout ». Le récit cherche à se clore « *in quell'alcunché di ricco e di meraviglioso in cui si tramuta qualunque oggetto lungamente sommerso*⁹³ ».

Le livre, tout entier traversé par le souci de l'immuable⁹⁴, replie le déroulement historique sur lui-même, et offre une image lumineuse de l'enfance, ou plutôt, un récit dont le modèle est l'enfance, modelé par l'enfance, trempé dans sa masse en fusion, forme nouvelle, inconnue, étrange : *vita nova*. De la matière boueuse et pauvre de celui qui écrit sur l'enfance, matière chargée de noms et de morts, chargée de la fatalité et de la honte du langage, Bassani parvient à dégager une forme lumineuse, profonde, une langue. Comme Michel-Ange nettoie patiemment la forme du bloc de marbre qui l'emprisonne, l'écrivain se fait moine, archéologue, enfant qui caresse et filtre sans fin le sable de la mémoire⁹⁵.

Épilogue

Ainsi l'enfance peut-elle apparaître, chez Bassani, comme « cette image intérieure, extasiée, embryonnaire, prégnante de développements potentiels, qui est à l'origine de n'importe quelle création poétique⁹⁶ ». Elle implique, et c'est la leçon qu'en retire Bassani, une nouvelle perception du temps, et surtout du rapport au passé : « Au présent néantisé de la tradition métaphysique, Benjamin substitue "un présent qui n'est pas un passage, mais se tient

91 Gershom Scholem, *Dix propositions anhistoriques sur la cabale*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p. 77.

92 « [...] sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare ». Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *op. cit.*, p. 578.

93 *Ibidem*, p. 325.

94 « Niente avrebbe potuto mutarlo, sembrava, e niente infatti l'ha mutato, almeno nella memoria », *ibidem*, p. 357.

95 C'est en ce sens que Pavese peut dire que « raccontare è monotono », la matière du mythe, de l'enfance, étant pauvre et boueuse.

96 Cesare Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, traduit par Gilbert Bossetti, *op. cit.*, p. 361.

immobile sur le seuil du temps”⁹⁷ ». Les événements s’entassent et se brassent, le passé se concentre et s’écrase, les amours anciennes gardent leur lumière, leurs blessures, leur actualité plus proche que tout autre événement. Et l’âge adulte au final n’existe pas. L’adulte est un enfant triste auquel on a arraché le daemon qui est le monde⁹⁸. Ivre de joie, ivre de mélancolie, il est l’enfance, il la retrouve comme il se baignerait dans une nappe phréatique appartenant à une temporalité identique à la sienne, mais résidant simplement à un niveau différent, à une hauteur différente, pourrait-on dire, dans un sens étroitement musical. On ne sort jamais de l’enfance – mais on la retrouve à chaque respiration, jeu, rire, à chaque souffle, inspiration, dès qu’il y a joie, intuition, larme, mystique, fantasme. Alors retrouve-t-il la *nebbia d’oro* de l’enfance, bouleversante, intacte, assassine, souveraine. L’enfant est le monde : telle est notre distraction, son extase. Et l’étonnement est en lui comme une maladie qui l’use par chacune de ses déflagrations, mais qui offre la renaissance. L’écrivain, comme l’enfant, les yeux renversés, vit dans la lumière, marche dans la couleur.

De fait, Bassani, dans *Il giardino dei Finzi-Contini*, construit avec patience une ruine moderne. Transpercée, lumineuse, criblée, forme translucide dont brille avec phosphorescence le squelette ou la fumée, la cendre. Le roman, comme poème, s’accomplit comme espace de mort de l’enfance rendu à une totalité vivante et lumineuse, *intriso e tremante*. Il répond à l’appel de représentation de l’enfance qui doit obéir à une quête de simplification du langage, à un épuisement à l’épreuve de l’histoire, de toutes les histoires. Et, dans l’écriture comme pratique du mystère, comme la main du potier corrige la matière, il dépose dans la main du lecteur, la première mue lisible de l’enfance, soustraite à l’histoire, sauvegardée, l’immobilité prodigue du “vert paradis des amours enfantines”.

97 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 127.

98 Cf. Philippe Pullman, *À la croisée des mondes*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1998, p. 13, *sq.*