

*Chroniques italiennes* web 28 (2/2014)

## HYPOTHÈSES INTERTEXTUELLES SUR GIORGIO BASSANI PROSATEUR.

### Chronotope ferrarais et figures féminines du *Jardin*

#### 1. Hypothèses intertextuelles sur le chronotope bassanien<sup>1</sup>

Au début du dix-neuvième siècle, fleurit en Europe un nouveau genre romanesque, dans le sillage des romans de l'Écossais Walter Scott : le roman historique. Bientôt imités dans tous les pays d'Europe, y compris par

---

<sup>1</sup> A propos de l'œuvre de Giorgio Bassani, voir Élisabeth KERTESZ VIAL, « A propos d'une communauté israélite... Chroniques, structure et thèmes dans Le roman de Ferrare de Giorgio Bassani », *Chroniques Italiennes*, n. 2, 1985, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/2/Kertez1.pdf> ; EADEM, « Interview de Giorgio Bassani, 15 mai 1984 », *Chroniques italiennes*, n. 2, 1985, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/2/Kertez2.pdf>. L'interview a été publiée en Italie en 2011 : *Un'intervista a Giorgio Bassani (1984)*, a cura di Elisabeth Kertesz-Vial, in *Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Giorgio Pozzi, 2011 ; EADEM, « Giorgio Bassani: entrevues et premiers essais critiques », *Chroniques italiennes*, n. 58, 2/3, 1999, <http://www.chroniquesitaliennes.fr/numeros/58.html> ; Anna DOLFI, *Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003 ; *Ritorno al Giardino. Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Roma, Bulzoni, 2006 ; *Il Romanzo di Ferrara*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani, Istituto italiano di cultura di Parigi, 2007 ; Sophie NEZRI-DUFOUR, *Il Giardino dei Finzi-Contini : Una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernandel, 2011.

les plus grands auteurs (en Italie et en France par Vigny, Manzoni, Balzac, Hugo, Mérimée...) les romans scottiens, sur le modèle d'*Ivanhoe*<sup>2</sup>, proposent une formule nouvelle et, du point de vue des historiens, audacieuse, qui consiste à mélanger la fiction et l'histoire. La grande idée de Scott, selon le critique hongrois György Lukacs, est celle de la dramatisation de l'histoire<sup>3</sup> : dans les romans de Scott, les forces historiques en conflit sont incarnées par des personnages, entre autres des personnages historiques qui présentent la particularité d'être ainsi *mis en scène* au même titre que les personnages fictifs et en leur présence.

A cette nouveauté soulignée par Lukacs, s'ajoute le rapport particulier entre l'espace et le temps. En effet, dès l'époque des romans historiques de Scott, l'espace sert de machine littéraire à voyager vers le passé, alors qu'à peine quelques décennies plus tard un tel engin serait imaginé dans les romans de science-fiction<sup>4</sup> pour voyager vers le futur et qu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, Einstein allait découvrir que la quatrième dimension de l'espace est le temps. En effet, bien des romans historiques de Scott contiennent, au début du roman, une phrase de ce type :

In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don, *there extended in ancient times a large forest*, covering the greater part of the beautiful hills and valleys which lie between Sheffield and the pleasant town of Doncaster. *The remains of this extensive wood are still to be seen* at the noble seats of Wentworth, of Warncliffe Park, and around Rotherham. [...]

Such being our chief scene, the date of our story refers to a period towards the end of the reign of Richard I., when his return from his long captivity had become an event rather wished than hoped for by his despairing subjects, who were in the meantime subjected to every species of subordinate oppression.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Le roman paraît en 1820, il est traduit en français en 1820 et Manzoni le lit dès le début de 1821.

<sup>3</sup> György LUKACS, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 31-32.

<sup>4</sup> Herbert George Wells publie en 1895 *The time machine*, dont le titre français est *La machine à explorer le temps*, en italien *La macchina del tempo*.

<sup>5</sup> Walter SCOTT, *Ivanhoe*, <http://www.gutenberg.org/files/82/82-h/82-h.html>

La structure de cette phrase sur laquelle s'ouvre le chapitre premier d'*Ivanhoe* fut abondamment imitée par bien des auteurs italiens et européens de romans historiques<sup>6</sup> et elle est fondée sur l'opposition, au sujet d'un élément spatial (ici une forêt, mais parfois une région ou très souvent un édifice, un château), entre le passé de l'action du roman (*there extended in ancient times*) et le présent de l'écriture (*are still to be seen*). Cette opposition *ieri-oggi* sert d'abord à justifier la véracité des événements racontés, puisque l'on suggère implicitement au lecteur de vérifier dans l'espace présent ce qui reste de l'élément spatial d'autrefois, comme l'exprime le verbe de perception *are still to be seen*. Sa deuxième fonction, non moins importante, est d'enclencher le voyage temporel en promenant le

---

<sup>6</sup> Vigny en 1826, comme Manzoni l'année suivante, commence son roman *Cinq-Mars* par une longue page de description d'une région, la Touraine, suivi d'un paragraphe qui s'ouvre sur une date historique. (La page de Vigny implique directement le lecteur par une apostrophe : « Connaissez-vous cette contrée que l'on a surnommée le jardin de la France [...] ? » ; « Ce fut là que, dans une matinée du mois de juin 1639 [...] » Alfred de VIGNY, *Cinq-Mars*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68870h/f17.image>, p. 11.) Chacun se souvient de la très célèbre description du lac de Côme qui ouvre le chapitre 1<sup>er</sup> des *Promessi sposi*, elle aussi suivie d'une phrase contenant une date : « Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio [...] », Alessandro MANZONI, *I promessi sposi*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, [1827], p. 11. Mais d'autres citations d'auteurs beaucoup plus obscurs pourraient être ajoutées : « Le sue mura oggi non presentano allo sguardo che un monte di rovine coperte di spini e d'edera ; ma all'epoca della nostra istoria erano in buon essere, e formavano un edificio d'aspetto severo [...] », Massimo D'AZEGLIO, *Ettore Fieramosca*, Milan, Vallardi, 1958, p. 82 ; « [...] sorgevano un tempo le mura del forte di Trezzo, di cui a' di nostri poche rovine attestano la passata esistenza. », Giambattista BAZZONI, *Il castello di Trezzo*, s. e., 1833, p. 39 ; « Ancora pochi anni sono si vedevano gli antichi avanzi delle sue fortificazioni : ora più non ne rimane vestigio, fuorchè i vasti ammassi di pietra, che, a certa profondità nel suolo incontrandosi, ancora attestano la solidità delle sue torri e delle antiche sue mura. », Giovanni CAMPIGLIO, *La figlia di un ghibellino*, Milan, Truffi, 1830, p. 17-18 ; « Sul confine tra il dominio dei monaci e il territorio di Bellaggio, segnato ancora al dì d'oggi con una pietra, sorgeva nel 1329 un vecchio castello che fu poi rovinato verso il terminer di quel secolo, e del quale non si conserva nessun avanzo. », Tommaso GROSSI, *Marco Visconti*, Florence, Le Monnier, 1849, p. 3 ; « [...] altrove maestoso innalza le torri un antico castello, i cui merli parte cadenti, e le mura screpolate e coperte di musso, procacciano testimonianza che da lontani secoli dura contro l'edacità del tempo. », Defendente SACCHI, *I Lambertazzi e i Geremei*, Milan, Stella, 1830, p. 53.

lecteur dans un temps historique passé au moyen de la description de l'espace à deux moments opposés entre eux.

Trente ans après la *ventisettana* de Manzoni, outre la distance humoristique, Nievo<sup>7</sup> complique ce dispositif littéraire dans sa description du château de Fratta :

Io vissi i miei primi anni nel Castello di Fratta, *il quale adesso è nulla più d'un mucchio di rovine donde i contadini traggono a lor grado sassi e rottami per le fonde dei gelsi* ; ma l'era a quei tempi un gran caseggiato con torri e torricelle, un gran ponte levatoio scassinato dalla vecchiaia e i più bei finestroni gotici che si potessero vedere tra il Lèmene e il Tagliamento. [...] Il castello stava sicuro a meraviglia tra profondissimi fossati dove pascevano le pecore quando non vi cantavano le rane. [...] Un'altra anomalia di quel fabbricato era la moltitudine dei fumajoli ; [...] certo se gli antichi signori contavano un solo armigero per camino, quello doveva essere il castello meglio guernito della Cristianità.<sup>8</sup>

Entre le temps médiéval de la construction du château évoqué par différents éléments de la description (*i finestroni gotici, il gran ponte levatoio, gli armigeri, gli antichi signori*) et le temps de la narration évoqué une seule fois (dans la proposition *il quale adesso è nulla più d'un mucchio di rovine donde i contadini traggono a lor grado sassi e rottami per le fonde dei gelsi*), s'insère le temps de la fiction romanesque, le dix-huitième siècle. Ainsi l'élément spatial typique du roman historique, le château, se multiplie, non plus en une opposition binaire, mais en trois époques différentes.

Or, il est frappant de constater — et c'est ce que l'on cherchera à montrer ici en premier lieu — que Giorgio Bassani, dont la volonté de réalisme historique dans la fiction romanesque est certainement inspirée de Manzoni, diversifie la symbolique des éléments de l'espace en multipliant les évocations d'un lieu grâce à la succession des époques du passé.

<sup>7</sup> À la fin de 1857, c'est-à-dire trente ans après la parution des *Promessi sposi* dans l'édition de 1827 appelée la *ventisettana*, Nievo commença le travail en vue de la rédaction des *Confessioni*.

<sup>8</sup> Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, Parme, Guanda, 1999, chap. I, p. 10-12, désormais abrégé ainsi : CI, suivi du numéro de chapitre en chiffre romain et du numéro de page en chiffres arabes.

Au chapitre premier de la première partie du *Jardin des Finzi Contini* on peut lire la phrase suivante :

[...] il giardino, o per essere più precisi *il parco sterminato che circondava casa Finzi Contini prima della guerra*, e spaziava per quasi dieci ettari fin sotto la Mura degli Angeli, da una parte, e fino alla Barriera di Porta San Benedetto, dall'altra, rappresentando di per sé qualcosa di raro, di eccezionale ([...] *oggi non esiste più*, alla lettera. [...])<sup>9</sup>

On retrouve nettement, ici, l'opposition entre le passé et le présent typique des romans historiques car les verbes à l'imparfait et l'indication *prima della guerra* s'opposent au présent de *oggi non esiste più*. L'extrait se poursuit ainsi, évoquant la destruction due à la catastrophe historique de la guerre :

Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme e eucalipti, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere [...]<sup>10</sup>

Le *tempus edax* a opéré et l'image poétique du grand parc des Finzi Contini se dissout dans la destinée prosaïque de ces magnifiques arbres, réduits à l'état de « bois de chauffage ». Le feu qui les a brûlés évoque, certes, le tragique destin des Juifs disparus dans les camps d'extermination nazis. Toutefois, il n'est pas impossible que la phrase possède également une dimension plus littéraire et intertextuelle, et qu'elle rappelle plusieurs phrases des *Confessioni d'un Italiano* évoquant la vente, non moins prosaïque, des matériaux puisés dans les ruines du château de Fratta. En voici une :

Oh se vedessi ora il castello di Fratta ! ... Le muraglie sono ancora ritte ; la torre s'innalza ancora tre il fogliame dei pioppi e dei salici che

---

<sup>9</sup> Giorgio BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in IDEM, *Il romanzo di Ferrara*, Milan, Mondadori, 1980, p. 257, désormais abrégé ainsi : GFC.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

circondano le fosse ; ma nel resto che desolazione ! [...] Tutto è solitudine, silenzio rovina. Il ponte levatoio è caduto fradicio ; e hanno empiuto la fossa con carri di rottami e di calcinacci tolti via dalla casa dell'ortolano ch'è cascata. L'erba cresce pei cortili, le finestre non sono prive d'imposte, ma gli stipiti e i davanzali si sgretolano al gocciolar continuo della pioggia. *Si dice che alcuni creditori, o ladri, o che so io, abbiano venduto perfino le travature del granajo* ; io non ne so nulla ; *veggo solamente che ci piove e nevica entro* con quanto danno degli appartamenti ve lo potete immaginare !<sup>11</sup>

Même si l'*io narrante* nievien utilise la voix de son ami Bruto, la situation est très proche de celle du roman de Bassani : un témoin, revenu sur les lieux de son enfance des années plus tard, constate qu'un lieu poétique et cher à son cœur a été, fort prosaïquement, démantelé et détruit.

Quoi qu'il en soit, cette évocation spatio-temporelle du jardin au tout début de ce roman possède bien la fonction de démarrage de la narration et de voyage dans le passé qu'elle avait déjà dans les romans historiques de l'époque romantique. Toutefois, il ne s'agit pas d'un stylème narratif limité au *Jardin des Finzi Contini* puisqu'on le retrouve dans la toute première page de *Una notte del '43* :

Il forestiero passa, e la gente seduta al caffè guarda e sogghigna. A certe ore della giornata però, gli occhi si fissano in maniera particolare, i respiri addirittura si mozzano. [...] È come infatti se la pietra del marciapiede antistante debba essere squarciata all'improvviso dall'esplosione di una mina di cui il piede del forestiero, dell'ignaro, sia in procinto di urtare inavvertitamente il detonatore. Oppure come se una rapida sventagliata della mitragliatrice fascista che sparando appunto di lì, da sotto il portico del Caffè della Borsa, in una notte di dicembre del 1943 abbatté lungo il medesimo marciapiede undici cittadini, possa far compiere all'incauto passante l'identica breve, orribile danza tutta sussulti e contorsioni che nell'attimo della morte senza dubbio compirono, prima di cadere esanimi uno sull'altro, coloro che la Storia ha da anni consacrato quali le prime vittime in ordine di tempo della guerra civile italiana.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> CI, XIX, p. 1206. Mais l'épisode de la vente des matériaux du château est répété plusieurs fois : XVIII, p. 1119 ; XXIII, p. 1405 ; XXII, p. 1415.

<sup>12</sup> Giorgio BASSANI, *Una notte del '43*, in IDEM, *Il romanzo di Ferrara, op. cit.*, p. 135, désormais abrégé ainsi : N43.

Le lieu – ici le mur de la *Fossa del Castello* – possède une valeur différente selon que l'on est ou non originaire de Ferrare et donc selon la connaissance ou l'ignorance que l'on a du massacre de la nuit du 15 décembre 1943<sup>13</sup>, lorsque les onze victimes antifascistes furent alignées devant ce mur et fusillées. Ainsi, un lieu *unique* – le mur qui longe un côté du *Corso Roma* – est évoqué selon *deux* époques : celle du sanglant événement historique (les représailles contre onze innocents en raison de la mort d'un *hiérarque* fasciste) et celle de la paix retrouvée de l'après-guerre, quand l'endroit commence à redevenir banal et quotidien. Mais l'élément spatial possède aussi une double valeur liée à la mémoire des personnages car, pour les Ferrarais qui n'ont pas oublié, le mur est encore marqué par l'événement sanglant alors que pour les étrangers (*forestieri*, touristes ou paysans) il s'agit d'un lieu neutre. La nouvelle vise, en effet, à révéler à ceux qui l'ignorent, et parmi eux, les lecteurs, le sombre passé de cette nuit de 1943.

Ainsi, pour Bassani, à la double valeur temporelle du lieu, s'ajoute la valeur mémorielle de l'oubli ou du souvenir. Il en est ainsi, également, pour la maison des Finzi Contini au début du *Jardin* puisque, juste avant la citation reportée plus haut, *l'io narrante* évoque l'oubli total de la maison, même chez les membres survivants de la « Communauté israélite » :

E tuttavia per quel che si riferisce a casa Finzi-Contini, sebbene vi si acceda anche oggi da corso Ercole I [...] sebbene essa incorpori tuttora quelle storiche rovine di un edificio cinquecentesco un tempo residenza o « delizia » estense, che furono acquistate dal solito Moisè nel 1850, e che più tardi, dagli eredi, a forza di adattamenti e restauri successivi, vennero trasformate in una specie di maniero neo-gotico, all'inglese : ad onta di

<sup>13</sup> Dans la réalité historique, le *hiérarque* fasciste Igino Ghisellini fut tué aux alentours de Ferrare à la mi-novembre de 1943 et la fusillade de représailles eut lieu le 15 novembre et non pas le 15 décembre. En effet, le 15 novembre 1943, les fascistes organisèrent une expédition punitive, arrêtèrent 74 personnes et en fusillèrent onze en guise de représailles. Les victimes étaient : Pasquale Colagrande, militant antifasciste, Mario et Vittore Hanau, commerçants juifs, Ugo Teglio, Giulio Piazza et Mario Zanatto, avocats, Alberto Vita Finzi, représentant de commerce, le sénateur Emilio Arlotti, notable fasciste qui avait ensuite refusé l'adhésion à la *République de Salò*, Gerolamo Savonuzzi, ingénieur socialiste, Arturo Torboli, fonctionnaire municipal et l'ouvrier Cinzio Belletti, un jeune homme qui n'avait jamais fait de politique.

tanti superstiti motivi d'interesse, chi ne sa niente, chi se ne ricorda più ? La guida del *Touring* non ne parla, e ciò giustifica i turisti di passaggio. Ma a Ferrara stessa, nemmeno i pochi ebrei rimasti a far parte della languente Comunità israelitica hanno l'aria di rammentarsene.<sup>14</sup>

Il est net, ici, que Bassani décuple le processus du roman historique *classique* en multipliant les époques : il commence par rappeler l'édifice du 16<sup>e</sup> siècle, en ruine au 19<sup>e</sup> siècle quand Moisé Finzi-Contini en fit l'acquisition en 1850, puis le temps intermédiaire des « héritiers ». Ainsi, un seul élément spatial est caractérisé dans la fin du chapitre 1<sup>er</sup> et dans le début du suivant par cinq époques, les trois citées ci-dessus, puis la maison au présent de l'écriture (clôture du chapitre 1<sup>er</sup>) et au début du chapitre suivant, la maison au temps de l'enfance du narrateur, pour enclencher ce voyage dans le passé récent de 1925-1939 :

Oh ci voleva ben poco per sentirsene ancora offesi ! Bastava [...] penetrare con lo sguardo attraverso l'intrico selvoso dei tronchi, dei rami, e del fogliame sottostante, fino a intravedere lo strano, aguzzo profilo della dimora padronale, con dietro, molto più in là, al margine di una radura, la macchia bigia del campo di tennis : ed ecco che l'antico sgarbo del disconoscimento e della separazione tornava ancora a far male, a bruciare quasi come da principio.<sup>15</sup>

Ici, pour démarrer le voyage vers l'autrefois, Bassani ajoute à la simple évocation spatiale – en deux temps – du roman historique, la dimension subjective du regard porté sur l'édifice par d'autres membres de la communauté juive (et, en particulier, le père du narrateur) qui se sentent « offensés », et humiliés par le mépris qu'ils croient distinguer dans l'attitude des Finzi-Contini, une humiliation évoquée *avant tout* grâce à la présentation de la maison et du jardin des Finzi-Contini. Chez Bassani les éléments de l'espace possèdent donc, en plus de la connotation d'une temporalité multiple, celle de la subjectivité : le lieu peut paraître différent selon qu'il est regardé par différents personnages.

Un autre exemple de la temporalité multiple du lieu est la maison de Geo Josz dans *Una lapide in via Mazzini*. On lit d'abord que, dans l'après-

---

<sup>14</sup> GFC, p. 257.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 259.



guerre, lorsque Geo revient d'un camp de concentration, la maison de *Via Campofranco* – qui porte le nom de son père et donc lui appartient – est occupée par les partisans. Ces derniers s'en servent comme d'une « caserne » et d'une « prison ». <sup>16</sup> Un peu plus loin, le lecteur apprend qu'elle a été achetée par le père de Geo, Angelo Josz, au Marquis Del Sale et qu'avant d'être le quartier général des partisans, les « rouges », elle avait été réquisitionnée par les fascistes, « les noirs », sans doute au moment de la république de Salò, après la déportation de la famille Josz. <sup>17</sup> En 1945, quand Geo Josz semble se contenter d'en occuper une partie, il habite en réalité la partie supérieure de la maison d'où il peut observer et d'où il semble surveiller tout le monde :

Le cantine di casa Josz, che rispondevano tutte sul giardino, fino dall'epoca della Brigata Nera erano state adattate a prigionie segrete, sul conto delle quali, anche dopo la Liberazione, si erano continuate a raccontare in città molte storie sinistre. Ma adesso, sottoposte al probabile, infido controllo dell'ospite della torre, non potevano evidentemente più servire per quegli scopi di giustizia sommaria e clandestina a cui si era pensato a un certo punto di destinarle. <sup>18</sup>

Les rôles, alors, se renversent : la victime d'hier devient celui qui surveille d'en haut – comme les nazis du haut des miradors – mais avec cette différence de taille qu'il surveille pour empêcher les bourreaux de torturer dans les caves de sa propre maison et en vient à représenter ainsi la conscience des Ferrarais.

La maison de Geo se multiplie donc en six lieux différents selon ceux qui l'ont habitée : demeure d'un marquis, maison familiale des Josz, quartier général des fascistes au moment de la terreur, quartier général des résistants après la Libération, scindée en deux lorsque Geo en occupe l'étage le plus haut – où brille toujours une lumière qui semble lancer un avertissement à l'ambitieux Nino Bottecchiari – et, enfin, vidée de ses habitants illégitimes après les élections de 1948.

---

<sup>16</sup> Giorgio BASSANI, *Una lapide in via Mazzini*, in IDEM, *Il romanzo di Ferrara, op. cit.*, p 72, désormais abrégé ainsi : LVM.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 77.

Une allusion contenue dans cette même nouvelle semble illustrer nettement cette transformation des lieux selon les temps et ce voyage à travers les époques qui rend parfois les êtres humains semblables à des caméléons peu courageux, se fondant dans l'espace différemment coloré des époques qu'ils traversent : l'allusion à la chanson *Lili Marleen*.<sup>19</sup>

La chanson, écrite au moment de la première guerre mondiale par Hans Leip, en avril 1915, fut publiée en 1937. Chantée en 1938 par la chanteuse allemande Lale Andersen, sur une première mélodie de Rudolph Zink, puis sur une seconde mélodie de Norbert Schultze, elle fut d'abord un échec. Programmée par hasard pendant l'été 1941 sur Radio Belgrade, une radio militaire allemande de propagande qui diffuse jusqu'en Afrique, elle obtient un grand succès auprès des soldats de la *Wehrmacht* et devient l'indicatif de clôture d'une émission qui diffusait des messages personnels, et que par conséquent les soldats écoutaient tous les soirs, de 21 h à 22 h. À Tobrouk, sur le front d'Afrique du Nord, en 1941, pendant plus de six mois, chaque soir, les soldats alliés se mettent à partager avec les soldats de la *Wehrmacht* l'écoute de la chanson qui devient ensuite un succès planétaire. Goebbels, qui n'aime pas cette chanson trop consensuelle, fait enregistrer à Lale Andersen une version anglaise dont les paroles visent à décourager les soldats alliés. Les *Einsatzgruppen*, ces unités d'exterminations nazies qui firent plus d'un million de morts entre 1940 et 1943, l'ont peut-être parfois écoutée en commettant leurs exactions et les nazis en font même des versions militaires. Mais en 1943, les Alliés comprennent que son succès peut les servir et la détournent pour la transformer en une chanson de propagande anti-nazie. Dans les maquis de la Résistance, on réécrit même

---

<sup>19</sup> « Secondo costoro il conte, invece che limitarsi a osservare il passeggio già quasi serale, di null'altro preoccupato tranne che di risultare perfettamente identico all'immagine che la città e lui stesso, con moto concorde di simpatia, insieme vagheggiavano, qualche cosa faceva. E questo qualcosa, del quale nessuno che fosse passato a più di due metri di distanza si sarebbe potuto accorgere (per la ragione, fra l'altro, che nonostante tutto l'eterno stuzzicadenti continuava a trasferirglisi da un angolo all'altro della bocca...) questo qualcosa consisteva in un sibilo sottile, così debole da risultare più che timido casuale : in una fischiatina oziosa e fortuita, insomma che sarebbe quasi di sicuro rimasta inavvertita se il motivo al quale accennava fosse stato diverso da quello di *Lili Marlèn*. 'Tutte le sere sotto quel fanal', fischiettava dunque piano ma con chiarezza il Conte Scocca [...] » LVM, p. 87.

des paroles sur la mélodie. Enfin l'actrice anti-nazie Marlène Dietrich se l'approprie et en fait l'hymne de la Libération.<sup>20</sup>

Ainsi, cette chanson qui change de visage selon ses commanditaires, ses interprètes et ses auditeurs, les époques traversées et les lieux où elle est écoutée, symbolise-t-elle nettement la transformation que le temps imprime à tous, choses et êtres. Fredonnée dans la nouvelle de Bassani par le conte Scocca, « informateur stipendié de l'O.V.R.A. »<sup>21</sup> (*Organizzazione di Vigilanza e Repressione dell'Antifascismo*), la police politique du régime fasciste, elle accentue les caractéristiques de caméléon de ce douteux personnage en soulignant l'adaptabilité discutable de certains individus aux temps qui changent.

Le phénomène du voyage dans le temps grâce à l'élément spatial semble développé, voire décuplé dans la *narrativa* bassanienne où l'espace est multiplié à la fois par les époques et par la vision relative de chacun des personnages, ce qui rappelle aussi le relativisme d'Einstein. Dans le *Prologue* du *Jardin*, lorsque l'*io narrante* se trouve en promenade dominicale avec un groupe d'amis dont une fillette de 9 ans, Giannina, depuis l'autoroute, les adultes aperçoivent de loin ce qu'ils prennent pour un château médiéval. Vu de plus près, c'est-à-dire depuis la plage, l'édifice est « beaucoup moins médiéval » et ils sont déçus.<sup>22</sup> En outre, le vent glacial qui souffle sur la plage leur rend l'endroit désagréable. Du point de vue de la fillette, cependant, la promenade sur la plage est un moment très agréable où elle joue avec le vent et la mer.<sup>23</sup> Ainsi, un même lieu se décline en quatre lieux-moments ou lieux-personnage(s) : le château médiéval vu depuis la voiture, le château décevant pour les adultes, la plage glacée par le vent des adultes et la plage, aire de jeu pour la petite fille.

Toujours dans le *Prologue*, les lieux n'ont pas seulement la fonction d'enclencher le voyage dans le temps, mais aussi celle d'évoquer les êtres humains et, plus précisément, les chers disparus, comme le suggère l'image

<sup>20</sup> *Lili Marleen, hymne nazi ou chant de la liberté ?* Emission « L'ombre d'un doute », magazine historique de France 3, <https://www.youtube.com/watch?v=7SuTyDX368>

<sup>21</sup> « [...] a nessuno passò nemmeno per la testa di rimproverargli di essere stato per anni informatore stipendiato dell'O.V.R.A., o di avere diretto dal '39 al '45 la sezione cittadina dell'Istituto di Cultura italo-germanico. » LVM, p. 85.

<sup>22</sup> GFC, p. 249.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

de la nécropole étrusque, qui conduit la fillette à entreprendre une conversation avec son père au sujet des Étrusques et des Juifs.<sup>24</sup> La célébration des morts au moyen des tombes et des cimetières est au centre du *Prologue* et permet au narrateur de passer, par association d'idées, à l'évocation de la tombe imposante des Finzi-Contini.<sup>25</sup>

Bien d'autres passages bassaniens pourraient confirmer, non pas ce lien évident qui existe entre une tombe ou une nécropole et les disparus qui y reposent, mais le lien profond que le romancier établit entre les personnages et les lieux en général.

Nous n'en donnerons que deux derniers exemples. La première page de *Lida Mantovani* évoque deux lieux, en relation avec le souvenir de la naissance du fils de la protagoniste Lida, une chambre, au fond d'un couloir isolé, donnant sur un magnolia aux feuilles « noires et luisantes » dans un jardin.<sup>26</sup> Le contraste entre la chambre au fond d'un couloir et le magnolia estival évoque, de façon presque trop évidente, la sortie de l'enfant hors du ventre de sa mère et correspond ainsi à la subjectivité du souvenir de Lida.

Le deuxième exemple est celui de la nouvelle *Una lapide in via Mazzini*. En relation étroite avec la *coralità* du discours indirect libre des Ferrarais froissés par la présence gênante de Geo Josz, qui suscite en eux des sentiments de culpabilité que chacun voudrait pouvoir refouler en cette époque de l'après-guerre où tout semble inciter à l'optimisme, l'élément spatial du titre, où se déroule la scène emblématique de la gifle infligée par Geo au Comte Scocca, la *via Mazzini*, est bien un lieu collectif et important de la ville.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 250-251.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>26</sup> « Riandando agli anni lontani della giovinezza, sempre, finché visse, Lida Mantovani ricordò con emozione l'evento del parto, e in ispecie, i giorni che l'avevano immediatamente preceduto. Ogni volta ci ripensava, si commuoveva. Per oltre un mese era vissuta stesa su un letto in fondo a un corridoio, e per tutto quel tempo non aveva fatto altro che fissare attraverso la finestra di contro, in genere spalancata, le foglie della grande magnolia secolare che sorgeva giusto nel mezzo del giardino sottostante. », Giorgio BASSANI, *Lida Mantovani*, in *Il romanzo di Ferrara*, *op. cit.*, p. 9, désormais abrégé ainsi : LM.

## 2. Silhouettes féminines dans le *Jardin*

### Les figurantes du *Prologue*

Le prologue, qui se clôt sur le destin tragique de la famille Finzi Contini, permet plusieurs constatations : la première, c'est qu'il confère au roman une perspective en *flash-back* en donnant à l'ensemble un ton particulièrement nostalgique ou, en tout cas, subjectif. La seconde constatation est que, comme dans une tragédie, la destinée des personnages principaux est immédiatement connue du lecteur, si bien que sur l'ensemble du roman pèse la menace de ce destin. La majeure partie du roman se déroule autour des années-pivot 1938-1939, qui constituent une rupture brutale pour les Juifs d'Italie en raison de la promulgation par Mussolini des lois raciales qui transformait les Juifs italiens, généralement bien intégrés, en des citoyens de seconde catégorie et qui, entre autres exclusions, interdisaient les mariages dits mixtes entre Aryens et non-Aryens.

En 1957, les amis du narrateur se promènent d'abord sur une plage mais se montrent mécontents et l'unique personnage qui est satisfait de cette première promenade est une petite fille, Giannina, qui n'apparaît que dans le *Prologue*, mais dont la joie de vivre éclaire le texte et devient même, par sa sagesse enfantine, le guide des adultes lors de la visite de la nécropole de Cerveteri. La fillette demande à son père pourquoi les tombes antiques rendent moins tristes que les tombes récentes et le père répond que notre attachement pour les morts récents explique cette mélancolie. Alors, la fillette répond ceci :

Maintenant que tu dis ça, tu me fais penser que les Etrusques aussi ont été vivants, et que je les aime eux aussi, comme tous les autres.

Le narrateur souligne, alors, que leur visite de la nécropole s'est déroulée « sous le signe de l'extraordinaire tendresse de cette phrase » ; Giannina les a ainsi « disposés à comprendre ».<sup>27</sup>

En plaçant ainsi dans son *Prologue* une fillette sensible, pleine de vitalité et de joie, l'auteur désire anticiper l'image de l'inoubliable Micòl. Cependant un autre élément du *Prologue* tend à convaincre le lecteur de

---

<sup>27</sup> GFC, p. 251.

l'importance des personnages féminins. Sur le trajet de la nécropole étrusque, au moment de la conversation entre Giannina et son père sur les Étrusques et les Juifs, apparaissent des grappes de jeunes filles qui se donnent le bras et arrêtent les voitures de ces promeneurs du dimanche :

Nell'attimo che le incrociavamo, scrutavano attraverso i cristalli coi loro occhi ridenti, nei quali la curiosità si mescolava a una specie di bizzarro orgoglio, di disprezzo appena dissimulato. Davvero strane. Belle e libere.<sup>28</sup>

Que peuvent bien symboliser ces jeunes femmes ? Outre qu'elles annoncent, très probablement, le personnage de Micòl jeune fille, elle aussi qualifiée par le même adjectif « libre » (p. 338, III, 2), la réponse à cette question se trouve dans *Una lapide in via Mazzini* :

Il piccolo palcoscenico di via Mazzini presentava da una parte, provenienti contro sole, i ranghi serrati e luminosi delle ragazze in bicicletta, e dalla parte opposta, grigio come l'antico stipite a cui si addossava, il conte Lionello Scocca. Ebbene – pensarono tutti – per quale motivo uno avrebbe dovuto rifiutare di commuoversi all'esibizione concreta di una simile allegoria : l'angoscioso atroce ieri, con l'oggi tanto più sereno e ricco di promesse.<sup>29</sup>

Les jeunes filles du *Prologue* pourraient donc être une « allégorie » du présent, si bien que la petite Giannina, fillette à la sagesse insouciant, représente implicitement le futur. Les deux images annoncent le personnage féminin auquel le roman doit une grande partie de son charme : Micòl Finzi-Contini enfant, puis jeune femme. Notons aussi que le *Prologue* a la particularité de donner un relief particulier aux personnages féminins, une fillette vive et intelligente, ou des jeunes filles, « belles et libres », des figures féminines qui placent les femmes dans une position plutôt triomphante.

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> LVM, p. 85.

### Une Eve très aryenne

Deux personnages féminins jeunes sont importants dans le roman : Adriana Trentini et, bien sûr, Micòl Finzi Contini. Adriana Trentini appartient à la bourgeoisie non juive du roman. Elle est d'abord évoquée, du point de vue du narrateur, par trois détails de son physique :

Guardavo l'Adriana Trentini, i suoi bei capelli biondissimi, le sue gambe lunghe, affusolate : magnifiche, senza dubbio, ma dalla pelle troppo bianca sparsa delle strane chiazze rosse che sempre le venivano quando era accaldata [...]<sup>30</sup>

La description du physique de la jeune fille souligne le contraste avec celui du garçon que le récit désigne comme son petit ami, Bruno Lattes, un jeune homme juif « grand et sec » :

E guardavo infine Bruno, lì davanti, sempre più alto e secco, sempre più simile, di carnagione scura come era, a un giovane negro vibrante e apprensivo, e in preda anche quel giorno a una tale agitazione nervosa da riuscire a trasmettermela [...]<sup>31</sup>

Deux constatations : il s'agit d'une jeune fille, d'abord caractérisée par la beauté de son corps : une sorte de séductrice sexy ; et le détail du teint des deux jeunes personnages, souligné en ce moment crucial de la promulgation des lois raciales, marque, comme le dira Micòl, l'impossibilité de leur mariage en raison du type aryen d'Adriana, dont le prénom est révélateur. En effet, si l'on supprime le « D », Adriana devient *ariana*, « aryenne » en italien. Il faut ajouter qu'elle est caractérisée par son manque de finesse : racontant au narrateur qu'on leur a interdit, à Bruno et à elle, de terminer un tournoi de tennis alors qu'ils étaient gagnants, elle n'attache d'importance qu'à son dépit de ne pas avoir obtenu la victoire et semble oublier que l'empêchement provient de la discrimination dont les autorités usent envers son presque fiancé juif, Bruno.

---

<sup>30</sup> GFC, p. 298-299.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

### Jardins et enchanteresses de 1857 à 1957

Si beaucoup de critiques<sup>32</sup> des *Confessioni d'un Italiano* ont jugé la première partie du roman supérieure à la seconde, c'est bien parce qu'ils ont considéré comme inoubliable la relation des deux enfants évoqués, Carlino et Pisana – *le vert paradis des amours enfantines*, dira Micòl<sup>33</sup> – dans les premiers chapitres du roman. Nous allons tenter de montrer, ici, que les ressemblances troublantes du *Jardin* bassanien avec ce roman italien du 19<sup>e</sup> siècle que Bassani connaissait certainement ne se limitent pas à l'évocation chronotopique.

La petite Giannina du *Prologue* annonce, en effet, une autre fillette, Micòl Finzi-Contini, évoquée dès le début du roman comme une petite fille de la bourgeoisie juive, rencontrée par le narrateur enfant à la synagogue. Les différences entre les deux familles sont importantes. Le père du narrateur appartient à une bourgeoisie aisée, sans plus : par sentiment patriotique, il a pris la carte du parti fasciste dès 1919. En somme, son fils le présente comme « un Juif moderne », libre penseur et passionné de sport<sup>34</sup>. Le professeur Ermanno Finzi-Contini, pratiquant et croyant, est riche, cultive des manières aristocratiques et refuse la carte du parti fasciste, ce qui isolera de plus en plus la famille du reste de la communauté. En outre, la mort par maladie de Guido Finzi-Contini, un garçon né avant Alberto et Micòl, génère chez la mère Olga une obsession de la contagion qui accentue cet isolement puisque les enfants ne suivent pas les cours de l'école publique et sont instruits dans la grande maison des Finzi-Contini, entourée d'un parc « d'environ dix hectares » pourvu d'un terrain de tennis.

<sup>32</sup> Les critiques qui ont précédé 1950 ont, en général, déclaré que la deuxième partie du roman était inférieure à la première. A partir de 1950 et surtout des années 90, la critique des *Confessioni* de Nievo a trouvé de nouvelles pistes.

<sup>33</sup> « Un terzo pellegrinaggio fu dedicato ai luoghi sacri al « *vert paradis des amours enfantines* », GFC, p. 322.

<sup>34</sup> « E mio padre ? Di fronte alla parete di vetro di là dalla quale i Finzi-Contini e gli Herrera, gentili sempre ma distanti, continuavano in fondo a ignorarlo, si comportava in maniera opposta alla mia. Invece di tentare degli approcci, le vedevo esagerare per reazione – lui laureato in medicina e libero pensatore, lui volontario di guerra, lui fascista con tessera del '19, lui appassionato di sport, lui ebreo moderno, insomma – la propria sana insofferenza davanti a qualsiasi troppo pedissequa o smaccata esibizione di fede. » GFC, p 271.



Deux très belles scènes sont décrites dans la première partie du roman, autour de 1929, alors que les enfants ont entre 10 et 13 ans. La première est la scène de la bénédiction, quand le narrateur enfant décrit les jeunes Finzi-Contini regroupés sous le *taled*, le châle de prière de leur père :

Lo guardavo. Sotto di lui per tutto il tempo che durava la benedizione, Alberto e Micòl non smettevano di esplorare anche essi fra gli spiragli della loro tenda. E mi sorridevano e mi ammiccavano, ambedue curiosamente invitanti : specie Micòl.<sup>35</sup>

L'image protectrice du châle est poignante car elle suggère que cette protection paternelle et cette bénédiction ont été totalement inefficaces face aux tempêtes de l'histoire.

L'autre scène est celle où le jeune narrateur, âgé de treize ans et habituellement très bon élève, ne peut passer dans l'année supérieure et doit, selon l'expression italienne, *présenter une matière* en septembre. Blessé dans sa vanité, il erre dans Ferrare au lieu de rentrer chez lui et se trouve sous le mur d'enceinte du grand parc des Finzi-Contini. Micòl, perchée sur une échelle, l'aperçoit et lui propose de le rejoindre en grim pant sur le mur où elle lui montre des points d'appui. Elle ne se prive pas d'ironiser sur l'insuccès scolaire du garçon. Le jeune narrateur, déjà charmé par la beauté de Micòl, blonde aux yeux clairs et « magnétiques »<sup>36</sup>, prend conscience de sa vanité infantile. Déconcerté et effrayé par l'ascension du mur que lui propose Micòl, il prend comme prétexte pour éviter de monter l'impossibilité de laisser son vélo sans surveillance. Alors Micòl enfourche le mur et descend dans la rue de l'autre côté du mur, avec assurance.

Ce couple enfantin, dont la fillette, intrépide et résolue, occupe une position dominante par rapport à un jeune garçon un peu gauche fait irrésistiblement penser à celui, si célèbre, des *Confessioni*, où la fillette, plus jeune de trois ou quatre ans, et qui provient, comme Micòl, d'une famille légèrement supérieure socialement à celle du garçon, parvient à imposer ses volontés. Ainsi, dans les deux romans, les rôles traditionnels attribués aux

<sup>35</sup> GFC, p. 273.

<sup>36</sup> « Quanti anni sono passati da quel remoto pomeriggio di giugno ? Più di trenta. Eppure, se chiudo gli occhi, Micòl Finzi-Contini sta ancora là, affacciata al muro di cinta del suo giardino, che mi guarda e mi parla. Nel 1929, Micòl era poco più che una bambina, una tredicenne magra e bionda con grandi occhi chiari e magnetici [...] » GFC, p. 280.

genres sont quelque peu bousculés : le courage, vertu masculine, est du côté de la fille et la timidité gauche, facilement attribuée à la féminité, est du côté du garçon. Il s'agit, sans aucun doute, d'un élément de la modernité de ces romans qui rend inoubliables ces couples enfantins. Cependant, chez Bassani, la supériorité de la fillette est aussi liée à sa profondeur psychologique : Micòl possède spontanément une sorte de gravité qui lui permet de hiérarchiser les événements de la vie et de faire comprendre au jeune garçon que son échec à l'école est sans importance.

La première partie est séparée de la suite du roman par une ellipse de dix ans. Dix ans plus tard, il est donné au narrateur de pénétrer dans le fameux jardin des Finzi-Contini. A l'automne 1938, lorsque la promulgation des lois raciales interdit aux jeunes Juifs de jouer sur les terrains de tennis publics de la ville, les jeunes Finzi-Contini invitent leurs amis et connaissances à profiter de leur terrain de tennis privé.

Micòl est alors présentée comme une jeune fille dont les caractéristiques principales sont, en premier lieu, sa vitalité, qu'elle a incontestablement en commun avec la Pisana de Nievo et qui s'exprime par une sorte d'amour profond pour les plaisirs de la vie, sensible par exemple dans sa passion pour cette boisson autrichienne à base de sirop de framboise qu'elle décrit avec emphase et boit en abondance. Micòl est profondément liée à Ferrare qu'elle déteste quitter et, bien sûr, à son jardin. Elle se montre particulièrement attachée aux arbres du jardin pour lesquels elle professe une affection profonde qui s'exprime par des images anthropomorphiques :

[...] Micòl aveva per il gruppo solitario delle *Washingtoniae* sempre nuove parole di tenerezza.

« Ecco là i miei sette vecchioni », poteva dire. « Guarda che barbe venerande hanno ! »

Sul serio, insisteva, non parevano anche a me sette eremiti della Tebaide, asciugati dal sole e dai digiuni ? Quanta eleganza, quanta *santità* in quei loro tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi ! Assomigliavano ad altrettanti San Giovanni Battista, veramente, nutriti di sole locuste.<sup>37</sup>

En hiver, alors qu'elle est enfermée dans sa chambre, l'affection de Micòl se reporte sur les verreries qu'elle collectionne, « bouteilles, flacons,

---

<sup>37</sup> GFC, p. 320.

fioles, verres, et coupes »<sup>38</sup>. Comme les arbres qui s'enracinent dans le sol et s'envolent vers le ciel, elles sont posées sur une étagère où elles absorbent la lumière. Leur fragilité, ainsi que celle des arbres, bientôt arrachés et brûlés, figure celle des êtres humains qui seront, sous peu, emportés par l'ouragan de l'histoire.

L'autre caractéristique de Micòl est son intelligence qui s'exprime, le plus souvent, à travers son maniement de l'ironie et son sens de l'humour. On pourrait multiplier les exemples. Notons que cette ironie s'exprime dès l'enfance lorsque la fillette, du haut de son mur, adresse au jeune narrateur ses « condoléances » pour la *matière* qu'il doit *repasser* en septembre<sup>39</sup>. Elle peut prendre la forme de l'autodérision : au moment de l'invitation à jouer au tennis dans le jardin, elle parle au téléphone avec le narrateur qu'elle n'a pas encore revu et dit d'elle-même qu'elle est devenue « une vieille fille au nez rouge »<sup>40</sup>. Enfin, ce sens de l'humour lui permettra de mettre à distance la cruauté de l'époque historique lorsqu'elle raconte, « en riant, très joyeuse »<sup>41</sup>, la discrimination dont elle a fait l'objet lors de la soutenance de sa *laurea*, quand un professeur s'est opposé à ce qu'elle obtienne la mention maximum parce qu'elle était juive.

*Le jardin des Finzi Contini* possède une structure et un mode narratif particulier que le film de Vittorio De Sica n'a pas repris. Divisé en quatre parties elles-mêmes distribuées en 28 chapitres, assorties, en plus, d'un *Prologue* et d'un *Épilogue*, le roman est entièrement rédigé selon le point de vue, en focalisation interne fixe, du narrateur en *je*, le personnage qui dans le film est appelé Giorgio, parce qu'il possède certains points communs avec l'auteur. Une telle construction narrative a pour conséquence, puisque le point de vue adopté est celui d'un des personnages, de limiter les savoirs qui sont transmis au lecteur, laissant dans l'ombre une partie des motivations psychologiques des autres personnages, ce qui les rend plus ambigus et produit une forte impression de réalisme psychologique.

Or, l'idée d'évoquer une jeune fille bien-aimée à travers le regard du jeune homme qui est fou amoureux d'elle, fondait déjà la narration des

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 379.

*Confessioni d'un Italiano* de Nievo. Ce dernier l'avait lui-même trouvée dans un autre roman du 19<sup>e</sup> siècle, un très beau roman injustement méconnu de George Sand, intitulé *Mauprat* : Bernard de Mauprat, octogénaire, y racontait ses amours avec la belle Edmée, sa cousine, sur fond de révolution américaine. Cette idée géniale d'une subjectivité masculine racontant sa bien-aimée produit, dans ces trois romans, des zones d'ombre qui entourent la protagoniste féminine d'un halo de mystère et la rendent d'autant plus attachante. Comme Edmée et comme Pisana, Micòl est évoquée par un *io narrante* à la personnalité plus ou moins chancelante (un anti-héros, peut-être ?<sup>42</sup>). Bernard de Mauprat est une brute mal dégrossie qui se raffine au contact d'Edmée, Carlino, un garçon toujours hésitant et quelque peu craintif face à des filles déterminées et courageuses comme Clara, Pisana ou Aglaura, et l'*io narrante* jamais nommé du *Jardin* est un jeune homme qui ne sait pas aimer Micòl, ni se faire aimer d'elle.

Penchons-nous sur les *zones d'ombre* : Pisana a-t-elle eu ou non d'autres amants que Carlino (en dehors de Carafa) ? Mendiait-elle à Londres, comme l'affirme Lucilio, ou vendait-elle ses charmes pour faire vivre son amant, comme cette mauvaise langue de Raimondo Venchieredo le colporte ? Les soupçons de Carlino ne sont-ils qu'un effet de sa jalousie ? Nul ne peut être sûr de ses réponses.

Il en va de même pour Micòl. A propos d'elle, en réponse à la manzonienne question « *Ma che sa il cuore ?* » on peut bien répondre : « *Appena un poco di quello che è già accaduto* ». Pourquoi se refuse-t-elle à répondre à l'amour du narrateur ? Pourquoi s'enfuit-elle à Venise au moment où leurs relations se font plus intimes ? Qui sont les cinq *flirts* qu'elle prétend avoir eus à Venise ? Existente-t-ils vraiment ? A-t-elle vraiment eu, comme le narrateur le soupçonne sans jamais en avoir la certitude, une relation avec Giampiero Malnate, l'ami communiste, mort sur le front russe, de son frère Alberto ? Ce soupçon jaloux du narrateur n'est-il pas simplement l'effet de sa subjectivité d'amoureux transi ? Micòl est-elle du côté de la vie, comme l'affirment certains critiques<sup>43</sup>, ou son refus de l'amour pourrait-il suggérer qu'elle est résignée à son sinistre destin ? En

<sup>42</sup> Denis FERRARIS, *La figure de l'anti-héros dans l'œuvre de Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara*, Atti del Convegno internazionale..., *op. cit.*, p. 17-37.

<sup>43</sup> Mario BARENGHI, *Lo sguardo di Jor. Per una rilettura del Giardino dei Finzi-Contini*, in *Il romanzo di Ferrara*, Atti del Convegno internazionale..., *op. cit.*, p. 89-100.

refermant le livre, le lecteur n'en sait rien et c'est précisément ce qui rend attachante l'histoire d'amour de ce roman, comme l'était celle de Carlino avec Pisana et pour les mêmes motifs : la mystérieuse dimension de l'altérité qui ne s'épuise pas, même en amour. En donnant une réponse précise à plusieurs de ces questions, Vittorio De Sica a réduit cette fascinante histoire d'amour à un vaudeville un peu vulgaire.

### Conclusion

Par rapport à l'opposition binaire entre le passé et le présent que l'on rencontre dans les romans historiques du début du dix-neuvième siècle, Bassani suit plutôt la voie indiquée par le roman de Nievo où, déjà, les lieux évoquent plus de deux temps historiques — au moins ce que Nievo appelait « la triade du temps » : le passé, le présent et le futur. Bassani, romancier du 20<sup>e</sup> siècle, va plus loin. L'espace ne sert pas seulement, comme dans le roman historique, à enclencher la narration, d'abord parce que les éléments spatiaux sont nombreux et prégnants et ensuite parce que Bassani les multiplie par les époques évoquées et par les appropriations subjectives divergentes des différents personnages.

L'ambiguïté et les zones d'ombre des personnages, rendues par une technique littéraire bien précise, la focalisation interne fixe et le discours indirect libre, ainsi que la dimension mythique des thématiques — la vierge dans un jardin, le jardin en tant que refuge momentané contre la cruauté de l'histoire — est certainement ce qui rend envoûtante l'atmosphère si particulière de ce roman.

Ainsi, bien que la fiction se déroule avant l'émancipation des femmes, à une période historique plutôt marquée par le machisme du fascisme, le roman propose, principalement grâce au personnage de Micòl, des personnages féminins évoquant la liberté, comme le suggèrent, dans le *Prologue*, au moment de la visite de la nécropole de Cerveteri, les grappes de jeunes filles qui empêchent les voitures d'avancer, les obligeant à faire une pause, là où s'insèrent les questions dérangeantes de la fillette, « belles et libres », comme les définit l'auteur. Micòl est aussi, dans un sens, « belle et libre », même si sa liberté est enfermée dans un jardin mythique dont elle ne pourra sortir que pour mourir, affrontant avec le courage qui la caractérise son tragique destin. Belle, elle l'est par la supériorité de son esprit et par sa profondeur morale, ainsi que par son intelligence et sa

finesse, à laquelle la relative grossièreté d'Adriana, l'aryenne sexy, sert de faire valoir. Micòl, bien qu'elle soit vaincue par l'histoire, propose en tout cas, comme Pisana un siècle plus tôt, une version de la féminité qui sort des schémas traditionnels de la domination masculine.

**Elsa CHAARANI LESOURD**  
Université de Lorraine (Nancy, LIS)