

---

« Se la guerra può darci la ragione dell'umano... »

Laurent Scotto d'Ardino

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/cei/242>

DOI : 10.4000/cei.242

ISSN : 2260-779X

**Éditeur**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 novembre 2004

Pagination : 143-173

ISBN : 978-2-84310-057-4

ISSN : 1770-9571

**Référence électronique**

Laurent Scotto d'Ardino, « « Se la guerra può darci la ragione dell'umano... » », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2006, consulté le 27 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/242> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.242>

---

« SE LA GUERRA PUÒ DARCI  
LA RAGIONE DELL'UMANO... »

*Laurent Scotto d'Ardino*  
Université Stendhal-Grenoble 3

*Se la guerra può darci la ragione dell'umano, confortiamola*<sup>1</sup>

Ce vœu déconcertant est extrait du texte intitulé *Alibi* qui conclut *Il tappeto verde*, le tout premier recueil publié par Vasco Pratolini en avril 1941. Déconcertant, il l'est d'autant plus qu'il résonne dans un contexte où il apparaît comme le souhait d'inscrire son action dans une actualité historique : Pratolini écrit *Alibi* en juin 1940, le mois de l'entrée en guerre de l'Italie.

Si l'on en croit leur auteur, les textes de la section du *Tappeto verde* intitulée *Itinerario della memoria*, à laquelle appartient *Alibi*, sont une sorte de bilan-témoignage visant à révéler le climat d'une époque, celle d'une société italienne fasciste qui s'apprête à entrer dans le dernier acte de sa tragique parabole, tout autant que le degré de maturité d'une conscience

1. Vasco Pratolini, *Romanzi*, a cura di Francesco Paolo Memmo, Milano, Mondadori, 1993, Coll. « I Meridiani », vol. I, p. 66. Toutes les citations des œuvres de Pratolini sont extraites de cet ouvrage. J'indiquerai désormais leurs références en utilisant les abréviations suivantes : *Il tappeto verde* (TV), *Diario sentimentale* (DS), *Il quartiere* (Q). Pour mon étude j'ai adopté la position de F.P. Memmo qui est de considérer que le *Diario sentimentale*, publié en volume en 1956, trouve sa place « idéale » entre *Il tappeto verde* (1941) et *Il quartiere* (1944). Ce parti pris est déjà, en soi, une proposition de lecture du projet littéraire de Pratolini. J'ajoute que les textes réunis dans le *Diario sentimentale* en 1956, pour certains écrits bien avant cette date et même avant 1945, ont été sélectionnés et agencés avec soin par Pratolini et qu'ils constituent, par cet agencement même, la reconstruction d'une identité et d'un itinéraire artistiques. Il me semble que cette reconstruction doit servir à nous éclairer sur le projet littéraire, et notamment sur la vocation narrative, de l'auteur-Pratolini. C'est ainsi que j'en ai en tout cas envisagé l'étude. Je tiens à souligner par ailleurs que ce travail constitue une première approche de l'œuvre de Pratolini, envisagée à travers seulement l'analyse de trois volumes, s'appuyant principalement sur les propositions de lecture critique de F.P. Memmo, et par le biais du motif de « la guerre » qui est un des thèmes de travail du séminaire « Novecento e dintorni » de l'université de Grenoble.

artistique: «[...] la scelta allora operata rispecchiava l'immagine che volevo dare di me a questa data (1941, infatti, in piena guerra). La più consapevole, la più matura<sup>2</sup>».

Or ce bilan fait apparaître une triple impasse. Une impasse marquée en premier lieu par la solitude humaine du narrateur, à l'image de celle de ses compatriotes, dispersés dans une collectivité atomisée, qu'il interpelle ainsi: «Io, e tu, e tu e tu – isole di noi stessi siamo diventati» (*TV*, 65). Je lis derrière ce cri l'aveu d'un repli coupable qui devient, en second lieu, responsabilité collective, déjà historique et politique, devant le drame actuel: «Siccome siamo stati costretti a non saper piangere insieme, insieme godiamo della nostra solitudine» (*TV*, 66).

On peut pour finir repérer dans le terme «isole» une impasse poétique. *Isola* est en effet le titre du premier opuscule de poésies publié en 1932 par Alfonso Gatto avec qui Pratolini fonda en 1938 la revue *Campo di Marte*, dont les colonnes accueillirent, entre autres, les principaux représentants de l'hermétisme. Les textes de la section *Itinerario della memoria* restent fortement empreints des tournures stylistiques de la prose hermétique. Ils sont d'une densité symbolique complexe, à la limite du compréhensible. Ils cherchent à témoigner d'une situation socio-historique mais ils le font de manière allusive et sybilline, en tentant de révéler le mystère douloureux d'une conscience aux prises avec une réalité où la guerre menace mais qui est ressentie comme matière «massiccia e impenetrabile<sup>3</sup>».

Le recours aux modules de l'hermétisme comme l'incapacité à clarifier cette réalité sont significatifs de l'impasse artistique où se trouve Pratolini en juin 1940. Le narrateur d'*Alibi* évoque alors la nécessité de dépasser ce qui risquerait désormais d'apparaître justement comme un alibi – un «peccato» –, un refuge dans une forme de littérature égocentrique, incapable de révéler les raisons d'un drame qui accable de douleur toute une communauté.

Cette nécessité est imposée par les circonstances mêmes de la situation extérieure. C'est l'imminence de la guerre qui révèle l'exigence du dépassement de la triple impasse – humaine, historique et poétique: «Finché non basta più il nostro nome a riconoscerci, ora che qualcosa di crudele lo sommerge, ed è un'immane cadenza di scarpe chiodate che ci ha sorpreso a colloquio con la chioma d'oro» (*TV*, 66). C'est cette triple dimension

2. Vasco Pratolini, *Il tappeto verde*, «Conversazione introduttiva a cura di Francesco Paolo Memmo», Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 15 et p. 8.

3. Vasco Pratolini, *Il Politecnico*, «Cronache fiorentine 20° secolo», n° 39, dicembre 1947, cité par Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 20.

du rapport à la guerre que l'on retrouve implicitement dans la fameuse promesse sur laquelle se termine – ou plutôt s'ouvre! – *Il tappeto verde*:

(Nulla ci sazia, nulla ci soccorre, il vizio è in noi, vizio è rinnovare la nostra quotidiana paura di vivere. Io so che bisogna liberarsi dalla nostra paura, *trovarsi*: avremo mazzi di rose, canestri di pane nel giorno della salvezza) (*TV*, 67).

«Se libérer» et «se trouver». Mais, pour le dire avec Memmo, comment se libérer? Et de quoi? Comment se trouver? Comment faire qu'advienne le jour du Salut?<sup>4</sup>

Se libérer c'est peut-être se libérer de la douleur, qu'elle soit individuelle ou collective, douleur existentielle du repli sur soi ou violence historique lorsqu'elle prend le visage de la guerre. Le rapport à la guerre devient en tout cas métaphore du rapport au réel. En s'engageant collectivement, libérés de la «peur» et de la «solitude», dans un corps-à-corps avec l'horreur du présent, il y a peut-être l'espoir (pour employer un terme cher au Pratolini du *Quartiere*) de trouver un jour, au-delà de cette souffrance, la «ragione dell'umano», autrement dit l'explication de soi et de son itinéraire personnel qui sera aussi compréhension des autres, histoire de la collectivité sociale à laquelle on appartient et qui souffre avec soi. L'espoir aussi de trouver le Salut, c'est-à-dire de se libérer de la souffrance et de la violence de cette Histoire.

Il me semble que la vocation littéraire de Pratolini trouve là son objet. Car le moyen de cette quête ce sera l'écriture, dont Pratolini fait le pari qu'elle sera susceptible de lui apporter cette compréhension, de rendre raison – individuellement et historiquement – de la douleur, à condition de sortir de l'impasse, de l'«alibi», d'arriver à «se trouver» aussi en tant que «scrittore». La guerre est ainsi le déclencheur d'un itinéraire d'éducation narrative.

En 1949, dans la *Premessa* à la deuxième édition de *Via de' magazzini*, le second ouvrage de Pratolini, écrit aussi en pleine guerre et publié pour la première fois en mars 1942, l'auteur explique à nouveau son rapport à la guerre :

No, certo, i miei pezzi non legavano con la prima pagina del quotidiano romano, ma legavano con il resto? Con gli uomini, cioè, che io mi illudevo di raggiungere? Io non ero capace di parlare a nome degli uomini, di rivelare il loro presente dolore. Girai l'ostacolo e intrapresi a nar-

4. L'allusion sybilline aux «roses» (*roses*) et au «pain» (*bread*) dans la dernière phrase d'*Alibi* est un indice textuel fort. Plus qu'une libre image poétique, ces deux éléments sont une référence implicite à la tradition anglo-saxonne, et plus particulièrement nord-américaine, du syndicalisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'appel est donc éminemment, et ce dès la rédaction et la publication du *Tappeto*, politique et idéologique. Ce qui laisse à penser d'une part, que Pratolini avait déjà été en contact à cette époque-là avec des militants proches de la gauche syndicaliste et marxiste, d'autre part, que la dimension socio-historique du projet littéraire de Pratolini est totalement présente dès ce premier volume.

rare del mio privato dolore. Ma non scrissi del mio dolore, del mio distacco e della mia solitudine attuali, bensì del mio sgomento di ragazzo : un sgomento (un dolore) che aveva avuto esso pure la sua origine nella guerra. Il rapporto guerra-sgomento-solitudine-dolore non più soltanto oggettivamente acquisito, ma riscontrato a distanza di più di vent'anni in un'esperienza tutta soggettiva, accese, per così dire la mia immaginazione. Mi inventai fatti, costellai la mia adolescenza di motivi umani, tentai di rappresentare « la storia di un'anima » che attraverso umiliazioni ed offese perviene alla liberazione e all'amore<sup>5</sup>.

La *Premessa* de 1949 est considérée à juste titre par Memmo comme une « vera e propria dichiarazione di poetica<sup>6</sup> ». Dans l'extrait que j'en donne, deux éléments apparaissent indissociables : la guerre et l'écriture. Dans leur rapport dialectique, la guerre a une double fonction. Elle est d'abord l'origine commune d'une douleur survenue à des âges différents de la vie : la première est « objectivement acquise », subie par un enfant, tandis que l'autre est subjectivement vécue en juin 1940 par un jeune adulte au seuil d'une « maturità che s'annuncia grave di doveri senza remissione » (*TV*, 61). Ensuite, la guerre enflamme « l'imagination » : elle déclenche un processus de remémoration du passé personnel qui va subir la transformation de l'invention littéraire pour se faire plus allégoriquement « storia di un'anima ».

Ceci nous amène à un point important. Entre 1913 et 1943 Pratolini a biographiquement parlant connu quatre guerres. Chaque fois, à ces moments historiques et collectifs tragiques ont correspondu – et parfois la guerre en était la source même – des douleurs personnelles. Chaque fois cela a consolidé le lien entre d'un côté, biographie personnelle-douleur privée, de l'autre, Histoire nationale-guerre-douleur publique. Chaque fois ce lien à la guerre a fini par se transformer en une dimension littéraire, en une étape d'un itinéraire qui est aussi un itinéraire poétique. La guerre constitue à chaque fois une rencontre décisive pour éclaircir des raisons existentielles ou plus fortement socio-historiques mais aussi, et de manière en réalité indissociable, la raison d'une vocation littéraire et d'un apprentissage narratif. Car chez Pratolini la conquête d'une maîtrise narrative, la conquête du statut de « scrittore », est inséparable de l'explication de soi et de sa compréhension du monde – de son éducation sentimentale et humaine, de sa prise de conscience historique et politique. Elle *est* son rapport au monde, dont la guerre est, à un moment donné, le révélateur.

Toutefois cette conquête devra emprunter, comme l'indique la *Premessa* de 1949, un double détour.

5. Le texte de la *Premessa* à la seconde édition de *Via de' magazzini* se trouve dans Vasco Pratolini, *Romanzi...* p. 1417-1419.

6. *Ibid.*, p. 1417.

D'abord, celui de l'écriture de sa propre histoire individuelle. En faisant référence en 1949 à sa maturité d'écrivain de 1942, Pratolini indique son incapacité à « raggiungere gli uomini », à « parler en leur nom ». C'est donc à la seule condition de commencer par creuser une mémoire personnelle douloureuse pour en extirper une connaissance sur lui-même que Pratolini nourrit l'espoir de rencontrer les autres hommes, de comprendre et de révéler les raisons collectives, donc socio-historiques, de leur douleur présente. Dans son premier grand texte narratif, *Una giornata memorabile*, le narrateur affirme : « Intanto imparavo a guardare più a fondo gli uomini e le cose, almeno fino al fondo di me stesso se non al fondo di esse cose e di essi uomini » (TV, 28).

Or, l'expérience de la guerre qu'il vit en 1942 lui en rappelle une autre, au moment d'une autre guerre, et déclenche le processus de remémoration. Pour être révélé et compris le réel doit prendre alors un second détour, celui de l'écriture de la mémoire qui fut aussi douleur intime liée à la guerre. La dialectique mémoire/réalité, dont la guerre apparaît ici comme un élément constitutif, se met alors en place. Mais encore faut-il bien s'entendre.

Le lieu de la cristallisation entre mémoire et réalité, le lieu où va pouvoir s'opérer la progressive *objectivation* et *historicisation* des souvenirs personnels, c'est l'écriture. Tout au long de l'itinéraire de la mémoire, qui est aussi apprentissage d'une vocation de « scrittore » qui se cherche, le souvenir deviendra de moins en moins élément (auto)biographique que matière retravaillée par la représentation littéraire : « Mi inventai fatti, costellai la mia adolescenza di *motivi umani*, tentai di rappresentare "la storia di un'anima" » (Je souligne). Et comme Pratolini l'ajoute un peu plus loin, toujours dans la *Premessa* : « sugli elementi autobiografici, interviene la *mistificazione* della fantasia ».

Cette « mystification » n'est ni mensonge ni fausseté. Bien au contraire, elle sert la connaissance du réel en transformant la matière d'une mémoire personnelle en « motifs humains ». Car il s'agit de représenter la « storia di un'anima », non la « storia della mia anima » : d'expliquer non seulement un parcours personnel mais plus encore, à travers ce parcours, la trajectoire d'une collectivité, à écrire en définitive – selon la formule de Memmo – la « storia di tante anime<sup>7</sup> ». Simultanément cette représentation doit permettre à l'auteur (comme à son lecteur) de « se trouver » au terme d'un itinéraire individuel devenu Histoire collective, car ce qu'écrit Pratolini c'est aussi : « la storia della propria storia nella storia degli altri<sup>8</sup> ».

7. F.P. Memmo, *Vasco Pratolini...* p. 40.

8. Vasco Pratolini, *Romanzi...* p. XVII.

Le processus de remémoration est alors véritable processus cognitif. L'écriture de la mémoire personnelle n'y est pas une fin en soi ni ne constitue ce qui serait la première période d'un parcours poétique. Elle est, dès *Il tappeto verde*, moyen de connaissance. Elle ne vise ni la pure introspection psychologique, ni l'évocation nostalgique et narcissique du passé enfantin, ni la recherche d'un temps perdu mais au contraire une connaissance de plus en plus objective et rationnelle du réel et du présent, (le sens du drame « impénétrable » de 1940, dans sa dimension sociale et historique.

Il me semble que l'on pressent ici la croyance absolue du Pratolini du début des années '40, le véritable acte de foi initial – la « speranza » – qui anime la vocation littéraire de l'auteur et qui est confiance dans le pouvoir *objectivant, réalisant* de l'écriture, c'est-à-dire dans sa capacité à représenter et à faire comprendre rationnellement et historiquement le réel.

Dans la *Premessa* de 1949, Pratolini oppose « dolore » et « narrare ». D'un côté, il y a la douleur qui renvoie au « distacco » moral et humain, à l'incompréhension et à l'impuissance devant le réel de juin 1940. De l'autre, il y a la possibilité de « raconter » une douleur qui est au départ souffrance intime et muette pour l'objectiver peu à peu dans la rencontre avec l'expérience douloureuse d'autres hommes afin qu'elle se fasse connaissance et vérité sur « ces choses et ces hommes ».

Le sens de l'itinéraire « sentimental » est ainsi posé dès le départ : le souvenir douloureux intime doit *s'expliquer* dans l'écriture, c'est-à-dire se déployer, s'arracher en quelque sorte à la seule subjectivité qui le porte pour devenir véritable « motif humain ». Autrement dit l'éducation sentimentale comme la prise de conscience historique sont inséparables chez Pratolini d'un apprentissage littéraire, de la conquête d'une forme narrative capable de transformer les souvenirs d'une mémoire individuelle en réalité socio-historique. On comprend alors pourquoi devenir « scrittore » sera pour Pratolini devenir « narratore » : car c'est bien en se narrativisant dans un récit, en s'extériorisant dans des personnages que la mémoire personnelle devient « storia di tante anime » et non plus seulement histoire intérieure, autobiographisme, réalité intime.

Mais pour l'heure, utiliser le détour de la mémoire et de la douleur qui lui est associée pour tenter de rejoindre le sens historique de celle soufferte par les autres hommes dans le présent de 1940, c'est revenir à l'origine tout intime de cette douleur, au moment d'une autre guerre, en 1917.

*Se l'immagine accadde nella vita che noi viviamo*

Se l'immagine accadde nella vita che noi viviamo, e la mamma portava ancora fra gli uomini la sua bellezza e il suo destino, io ero un bambino pallido e biondo, un buffo paggetto dalla chioma d'oro e i calzoncini di velluto (TV, 7).

Dans la phrase qui ouvre l'œuvre de Pratolini le premier «souvenir» est une image. Il s'agit d'une image enfantine: l'image de sa mère, de dos, qu'aurait vue le narrateur, un matin. Toutefois, comme le laisse supposer la construction syntaxique et temporelle déroutante de cette phrase liminaire, en particulier le passage inopiné du passé simple au présent puis à l'imparfait ainsi que l'emploi de l'hypothétique «se», il n'est pas sûr que cette image soit tout à fait de nature autobiographique, ni même qu'elle soit advenue dans l'ordre du réel. Elle renverrait alors à un temps immémorial, à une origine pré-subjective et pré-historique de la mémoire.

En s'inscrivant dans ce temps hors du temps, la figure maternelle y apparaîtrait comme une sorte d'icône intouchable: non seulement l'icône de la mère du narrateur mais plus encore une image constitutive de l'Enfance tout court, comme le suggère la suppression du possessif dans la phrase qui souligne le caractère mythique du matin où l'image est apparue et où elle a enfermé en elle comme le sens même de cette Enfance: «Tutta l'infanzia è chiusa in quella mattina» (TV, 7).

Pourtant, cette image a quelque chose à voir aussi avec un temps historique. Le titre même du texte – 1917 – laisse à penser qu'elle aurait eu lieu en pleine Première Guerre mondiale. Quant à l'expression «il babbo soldato», elle renvoie aussi, de manière encore tout enfantine, à ce contexte<sup>9</sup>. Si l'on s'attache désormais à la figure de l'image, on peut dire qu'il s'agit littéralement d'une image stupéfiante. Elle paralyse celui qui l'a devant lui, elle pétrifie ses gestes et glace son cœur. La raison est le caractère scandaleux et inexplicable d'une image qui est tout à la fois image d'amour et image de mort, figure vénérée et figure effarante.

La scène se passe donc un matin, dans l'espace domestique. La course et le cri joyeux de l'enfant viennent chercher la mère qui vit recluse et solitaire, prostrée et gardant en elle la douleur causée par l'absence insupportable du «babbo soldato». D'une certaine manière, c'est la guerre qui l'a enfermée dans cette solitude muette, sans expression, sinon celle d'une souffrance accumulée qui se fait mutisme têtue. La course se heurte à la

9. Pendant la première guerre mondiale, le père de Pratolini se trouvait au front. Vasco vivait seul avec sa mère et ses grands-parents. En 1917, son père est blessé et transporté à Bologne où sa mère lui rend visite. Elle revient enceinte du futur frère de Vasco. Elle mourra dans l'accouchement en juillet 1918.

fixité de l'image de la mère, à son regard hostile qui, en se réfléchissant sur la surface impénétrable du miroir, se pose sur l'enfant et le stupéfie à son tour :

... il suo volto m'incontrò crudele come il volto di un arcangelo. I suoi occhi mi fissarono dallo specchio, calmi e cattivi, attoniti, verdi e neri; si arrestò la mano sotto la nuca; quello sguardo mi aveva ghiacciato sulla soglia, e per istanti in cui il tempo non esisté, si fissò nello specchio verso di me (*TV*, 7).

L'image maternelle arrête le cours du temps dans un moment indépassable qui bloque le premier élan d'amour. L'enfant est pris alors dans le cercle de tristesse où l'enferme l'image dans le miroir: «Io ero ghiacciato sulla soglia da quello sguardo e vi volgevo i miei occhi chissà quanto immobili e rattristati» (*TV*, 7-8). Comme si, en se retournant vers lui, l'image l'avait rendu prisonnier d'elle-même, le faisant participer de sa nature butée, jusqu'à le transformer en un double de soi, jusqu'à l'identifier à elle dans l'incapacité à exprimer son amour comme sa souffrance, ou plutôt dans cette expression d'un amour trop fort («chi ha tentato invano di amare ancor più intensamente che sia concesso») devenue expression de rage et de haine («il peso di un odio invincibile»). Cette incapacité est bien ce qu'à son tour la mère reconnaît d'elle-même chez son fils: «Essa gettò con sconforto il pettine sulla toiletta, e ancor più s'incupirono d'odio e di pietà le sue pupille: «Non piange, Dio mio, *anche lui non sa piangere*», disse». (Je souligne).

Mais plus encore, l'identification à l'image maternelle devient la métaphore du rapport au réel du narrateur, comme si l'image de *1917* contenait en elle le fond originel et irréductible du rapport futur au monde et aux autres: «Nel suo cipiglio riconobbi la mia ostinazione, nel suo pugno chiuso era stretta la mia incapacità di esprimermi e d'essere inteso [...] essa sopravviveva nel mio volto» (*DS*, 101).

C'est que l'icône maternelle est pétrie de contradictions que synthétise la comparaison avec l'«archange». Tous les éléments contradictoires qui caractérisent sa figure en font quelque chose d'étrange, à la fois merveilleux, source d'amour intense, et inquiétant, puissance maléfique: en somme une figure légendaire et fantastique, qui confondrait en elle de manière incompréhensible le Bien et le Mal, l'Amour et la Mort.

Il me semble qu'en faisant resurgir cette image douloureuse et «impénétrable» de l'imaginaire enfantin, Pratolini tente deux choses complémentaires. D'une part, il cherche à comprendre les raisons du «sgomento» présent, devant la situation réelle de 1940, la nouvelle guerre qui menace. Il en trouve à ce moment-là l'origine dans un rapport intime à sa mère, fixé dans la mémoire sous la forme d'une image mythique, au

moment d'une autre guerre. D'autre part, ce rapport devient allégorie de l'Enfance, au sens étymologique du terme, incapacité de parler, état de solitude muette, de fermeture aux autres et au monde : une sorte d'enfance de la conscience, premier stade de la « storia d'un'anima » dont l'impossibilité de sortir de l'allusivité, du symbolisme condensé, du mémorialisme individuel propres à la prose empreinte des modules de l'hermétisme du *Tappeto verde* seraient l'expression. Car si l'image est reliée très allusivement à la Première Guerre mondiale, donc à un événement collectif et historique, le degré de maturité narrative du Pratolini du *Tappeto verde* ne lui permet pas d'en saisir la signification dans toute sa dimension rationnelle et historique, de la « sortir de soi » pour en rendre objectivement raison. L'image est au contraire réabsorbée dans le halo d'irréalité légendaire qui entoure son apparition comme image enfantine mythique, indépassable et strictement privée.

Cependant, l'évocation du contexte historique ouvre la possibilité de s'en libérer en cherchant à lui donner une signification extérieure, à reconnaître dans une collectivité plus vaste la même douleur liée à la même image devenue alors motif social et historique. Si l'image a aussi une racine historique – la guerre, en l'occurrence – c'est qu'on peut, à condition d'approfondir l'« itinéraire de la mémoire », c'est-à-dire d'en travailler les formes représentatives et narratives, espérer par l'écriture en comprendre les motifs non plus subjectifs et individuels mais objectifs et collectifs. Et ainsi, revenu au temps présent, comprendre et donc se libérer de la condition de solitude et de détachement devant la situation historique de 1940, matière pour l'heure tout aussi « massiccia e impenetrabile » que l'image de 1917.

Ainsi, dès le livre suivant – *Via de' magazzini* – Pratolini reprend les souvenirs liés à l'époque même du *Tappeto* mais il entame autour de ces éléments un processus d'*explicitation* narrative, visant à les *objectiver* et à les *réaliser*. Les souvenirs intimes se transforment peu à peu en faits objectifs, en « fatti memorabili », s'inscrivant dans la réalité vécue par toute une collectivité. La mémoire personnelle se transforme alors en passé collectif, l'itinéraire individuel en trajectoire générationnelle.

*Via de' magazzini* est d'ailleurs significativement le livre où, pour la première fois, le narrateur commence à parcourir la ville, à s'ouvrir au monde, et surtout où, pour la première fois, il est nommé en tant que personnage de son récit. Justement par son père, lors d'une permission :

... vedevo il babbo agitare dal tram il suo fazzoletto, chiamarmi per nome: «Valerio! Valerio!» ed anche il mio nome mi sembrò nuovo. Io dissi: «Valerio» e credetti di conoscere in questo nome un ragazzo che si chiamava Valerio, che aveva il babbo soldato che lo salutava dal tram agitando un fazzoletto (DS, 96).

C'est là un moment crucial où Valerio-personnage acquiert, par le langage, une existence extérieure à lui-même dans sa propre narration, mais surtout où s'initie, au niveau de l'instance narrative, le processus fondamental chez Pratolini qui va viser à détacher progressivement narrateur et protagoniste principal du récit, et donc à arracher les souvenirs à la seule subjectivité d'un narrateur-protagoniste pour en faire des « motifs humains » construisant peu à peu, à l'intérieur de celui du narrateur-protagoniste, le passé de toute une communauté d'autres sujets-personnages<sup>10</sup>.

Dès la première phrase de *Via de' magazzini*, qui nous ramène en amont de l'image de 1917, Valerio découvre le réel depuis le point d'observation privilégié que constitue le balcon de son appartement : « Ho imparato a distinguere gli uomini l'uno dall'altro guardando dagli interstizi di una balaustra dentro una camerata di soldati » (*DS*, 79). Même si la balustrade reste « alta e invalicabile », l'enfant apprend à distinguer les soldats les uns des autres, à les appeler par leur nom, à manifester ses premiers élans d'affection. Et c'est bien la situation extérieure – le déchaînement de la guerre – qui brise ces premiers élans. La caserne improvisée se vide en 1917, « [la] mamma era sempre più assente e distratta ». La guerre et le drame familial qui y est directement rattaché sont bien ici la cause identifiée du progressif « distacco » de la mère. Même si elle reste encore fortement attachée à des motifs familiaux, la guerre, sur le balcon, ne s'inscrit plus seulement dans le contexte intime de l'intériorité domestique. Elle fait l'objet d'une retranscription plus distanciée par une mémoire capable non pas encore d'expliquer les raisons historiques du surgissement de l'image maternelle, mais au moins d'en relier les motifs aux conditions d'une situation extérieure :

Pochi giorni dopo il babbo fu chiamato alle armi, io avevo il ghiaccio sulla testa e sul ventre, la mamma era addossata a una soglia come impietrita, la nonna piangeva su una sedia vicino al mio letto. Fu questa una scena dolorosa, vissuta e sofferta da quelle povere creature a cui debbo la vita, e rimasta come il momento esatto – lo schianto di una diga, il primo sasso che ruzzola dalla cima del monte e fa valanga – dello schianto e la dispersione della nostra famiglia [...] Essa [la madre] si disinteressò a me (*DS*, 90).

10. Certes le processus n'en est qu'à ses débuts. Le narrateur de *Via de' magazzini* reste un narrateur homodiégétique, ce qui ne modifie pas substantiellement la forme d'un mémorialisme personnel où tout passe par la conscience d'un sujet unique : « Valerio purtroppo era ancora il suo autore, non era il personaggio Valerio », affirme Pratolini dans la *Premessa* déjà évoquée. Toutefois, la narration de *Via de' magazzini* est de moins en moins autodiégétique par rapport à celle du *Tappeto*, moins absolument centrée sur le narrateur-protagoniste. Le narrateur qui dit *io* est ainsi en mesure de commencer à témoigner d'une réalité qui dépasse sa seule histoire individuelle et qui explique, générationnellement, ce qui restait jusqu'alors de l'ordre de l'exclusivement privé.

Comme il apparaît à la lecture de ce passage, véritable *explication narrative* de la scène de 1917, «il filo rosso della memoria collega e amalgama i fatti privati con quelli pubblici<sup>11</sup>». Et en effet, dans *Via de' magazzini*, apparaissent les prémisses d'un processus d'objectivation chorale de l'image intime et légendaire de 1917, comme si l'état de stupeur du narrateur de 1917 avait pu être en définitive celui de toute une génération d'enfants, marqués collectivement par une situation historique dramatique :

... il mondo era stanco e intontito di guerra, gli adulti avevano negli occhi un dolore che noi bambini non capivamo, eravamo sempre più trascurati, lasciati liberi di noi stessi e per un nonnulla redarguiti come con odio da coloro a cui volevamo più bene (DS, 87).

Le passage à la forme plurielle, la reconnaissance d'une image initialement privée dans le regard des autres (on retrouve notamment l'allusion à la haine dont était chargé le dur regard maternel), peuvent se lire comme une première tentative, sinon d'explication rationnelle et historique encore impossibles à l'âge de l'*infans* («non capivamo»), du moins comme une première extériorisation du souvenir qui commence à éclairer la signification générationnelle de l'événement.

Toute cette évocation est d'ailleurs placée par le narrateur dans une incise ouverte par une parenthèse qui découpe une brèche dans la chronologie des souvenirs. Ce procédé, utilisé à plusieurs reprises dans *Via de' magazzini*, déchire le tissu narratif en instaurant une distance entre moment de la narration et souvenir narré pour conférer aux éléments de la mémoire un surcroît d'objectivité et de recul interprétatif. C'est là le signe d'une première conquête du Pratolini – «scrittore» et Ruggero Jacobbi voit dans ces incises le lieu même du réel et de l'Histoire<sup>12</sup>.

Mais plus encore, cette représentation extérieure du souvenir personnel lié à la guerre prend la forme, dans un passage à mon avis fondamental de *Via de' magazzini*, d'une longue description de la joie qui s'empare des rues de Florence au moment de la proclamation de l'armistice de 1918, notamment chez les habitants des quartiers populaires qui seront les protagonistes des œuvres futures de l'auteur (DS, 96-97). Ce passage illustre tout à fait l'idée de Memmo selon laquelle chez Pratolini «la vicenda privata, nel momento stesso in cui si oggettivizza alla luce di una conquistata nozione di collettività, si fa automaticamente testimonianza di storia<sup>13</sup>».

11. F.P. Memmo, *Vasco Pratolini...* p. 38.

12. Vasco Pratolini, *Diario sentimentale*, con *Introduzione* di Ruggero Jacobbi, Milano, Mondadori, 1962, p. 8-9.

13. F.P. Memmo, *Vasco Pratolini...* p. 42.

Mais le processus ne s'arrête pas là. Il s'ajoute à la description de l'événement historique un commentaire du narrateur sur sa signification sociale et même idéologique : « Il popolo che più aveva sofferto la guerra nella sua carne e imprecato alla guerra come contro un male del suo corpo, ora s'inventava la promessa di un tempo nuovo » (*DS*, 97). Cet embryon de réflexion sur la guerre, cette amorce de jugement sur le sens politique de l'événement contribuent à éloigner dans un passé désormais dépassé l'image légendaire et inexplicable du recueil précédent, métaphore d'un rapport impossible au réel et à sa compréhension rationnelle.

Or ce commentaire est manifestement celui d'un narrateur intervenant depuis le moment de la narration et donc se détachant de manière ponctuelle mais ostensible du personnage-enfant qu'il était à ce moment-là et qui n'aurait pu formuler cette réflexion. C'est bien la preuve que l'horizon de l'itinéraire de la mémoire est avant tout narratif. L'éducation, qu'elle soit sentimentale ou politique, se gagne au fur et à mesure que, *narrativement*, les souvenirs personnels arrivent peu à peu à se détacher de soi pour être réinscrits *objectivement* dans la représentation d'une réalité collective, sociale et historique. Et cet apprentissage est en marche dès les tout premiers textes de Pratolini.

Ce passage sur l'armistice me semble fondamental également pour une autre raison, complémentaire de la précédente. Je viens d'employer la formule « passé désormais dépassé ». On voit en effet comment Pratolini procède par ce qu'on pourrait appeler des *réalisations* successives des différents moments d'une mémoire personnelle (au sens que l'on a donné à ce terme jusqu'à présent : transformation par l'écriture de souvenirs individuels en « motifs humains »). Chacun de ces moments est ainsi transformé en réalité objective, voire historique, avant que cette réalité ne soit renvoyée à sa dimension de passé et ne cède la place à un nouveau moment attaché à un nouveau souvenir personnel qui va subir le même processus. Cette technique constitue l'apprentissage du futur romancier d'une Histoire de l'Italie : « Non c'è dunque un passaggio da « scrittore della memoria » a « romanziera della vita sociale » : le due cose sono inestricabilmente avvinte fin dall'origine », peut ainsi affirmer Ruggero Jacobbi (*DS*, p. 9).

Toutefois, avec *Via de' magazzini*, « lo scrittore è riuscito a raggiungere [qui] il massimo di oggettivazione che gli poteva allora essere consentito<sup>14</sup> ». Les limites narratives de ce second volume sont évidentes. Le pro-

14. F.P. Memmo, *Vasco Pratolini...* p. 41.

cessus d'objectivation et d'historicisation des souvenirs personnels reste à approfondir.

On le voit notamment dans l'évocation d'un autre épisode avec lequel Valerio se trouve confronté lors d'une sortie autorisée de l'espace domestique<sup>15</sup>. C'est le passage, repris dans toute sa dimension historique dans les *Cronache dei poveri amanti*, de la bagarre entre chemises noires fascistes et un groupe de communistes (*DS*, 116-117). Un soir, Piazza della Signoria, Valerio aperçoit des hommes « sempre più neri e piccoli » qui finissent par se réduire à des ombres « agitantisi nell'immensità deserta degli Uffizi su cui pesava la sera », qui courent « agitando un nero drappo su cui spiccava un teschio bianco dipinto ». L'une d'elles, « in camicia nera e pantaloni grigioverdi », harangue ses acolytes mais son discours n'est pas compréhensible au narrateur qui n'entend que des « voci indistinte ».

On voit bien comment ici, dans le souvenir, cette scène concernant la réalité historique du fascisme naissant reste « impénétrable ». Elle a la dimension irréelle, étrange et inquiétante, morbide, de l'image de 1917. Le narrateur a soudain recours au symbolisme allusif des proses hermétiques du *Tappeto verde*. Même s'il pressent la signification de la scène, il reste dans l'impossibilité de sa *réalisation* : « » I fascisti » mi dissi « i fascisti e i comunisti » mi dissi nel ricordo di parole udite e rimaste inspiegate ». Dans *Via de' magazzini*, le mal et la mort, liés à la guerre, ne peuvent encore être compris par l'écriture dans toute leur dimension historique et idéologique.

Pourtant les *réalisations* successives des différents moments de la mémoire n'auront pas servi à rien. À la fin du recueil, le narrateur entre dans un nouvel âge de la « storia di un'anima ». L'Enfance s'éloigne : « Capimmo di non essere ormai più dei ragazzi, qualcosa si andava cancellando in noi » (*DS*, 147). C'est l'âge de l'adolescence, qui est l'âge d'une première libération de la fusion Amour-Mort vécue dans la fidélité absolue à l'image maternelle. Cette libération prend la forme d'une relation amoureuse avec une jeune fille, Olga, et d'un premier échange humain, d'une première extériorisation de soi dans l'autre, condition essentielle à la compréhension du réel et à l'inscription future dans une communauté humaine et sociale : « Di fronte a lei il mio turbamento si placava. Potevo finalmente rivolgermi a una creatura liberamente; con essa mi scoprovo la capacità di parlare e di ascoltare » (*DS*, 144).

15. Nous développons ici une allusion de Memmo, *Ibid.*, p. XXIX.

Mais plus encore, la découverte de soi en Olga est déjà éducation historique. Le narrateur reconnaît son propre itinéraire dans celui, historiquement et socialement semblable au sien, de la jeune fille. Olga apparaît comme la première image de cette communauté de victimes de l'Histoire dans laquelle le narrateur-personnage du *Quartiere* se reconnaîtra : « Olga mi disse della sua mamma e di sé, del babbo ch'era morto per la guerra, dell'uomo che la madre accoglieva, e cose eterne di povere creature » (*DS*, 147).

À travers l'échange avec Olga c'est donc une première compréhension de soi et de sa condition socio-historique, une première historicisation d'un itinéraire jusque-là privé qui se fait jour. Mais surtout, dans la description de l'échange avec Olga, il y a l'aboutissement de toute une éducation narrative. Pratolini concluait *Una giornata memorabile*, le seul texte narratif du *Tappeto verde*, en ces termes : « Cosa significò per me baciare Olga in riva al fiume quella sera memorabile, quanto bene ne abbia avuto e quanto dolore sofferto, lo racconterò un giorno » (*TV*, 47. Je souligne). Et il ajoutait dans une première version modifiée par la suite : « quando sarò diventato scrittore ». Il faut croire qu'il a commencé à le devenir en écrivant *Via de' magazzini*...

En tous cas, c'est bien la conquête du statut de « scrittore » qui apparaît comme la voie de la libération, de la « solitude » existentielle, d'une part, du « distacco » socio-historique, d'autre part. Or c'est à nouveau la réévo-cation d'une expérience conjointe de douleur intime et d'une autre situation de guerre qui va permettre de faire d'autres conquêtes narratives, d'approfondir le processus d'objectivation et d'historicisation de l'« itinéraire de la mémoire », qui va permettre l'élargissement de la signification de l'échange amoureux avec Olga à une communauté plus vaste, du baiser à une plus ample fraternité humaine.

### *E chi teme la morte se la porterà sulle spalle*

Entre 1935 et 1937, tandis qu'éclatent le drame national de la Guerre d'Éthiopie puis celui, international, de la Guerre d'Espagne, Pratolini fait deux séjours en sanatorium. Le sens de cette expérience dans l'éducation historique et narrative de l'auteur apparaît dans le « journal sentimental » qu'il en a laissé dans la section du *Diario sentimentale* intitulée *Gli uomini che si voltano* dont les deux derniers textes – *Taccuino del convalescente (1935-1936)* et *Marchini* – faisaient initialement partie du recueil *Le Amiche* publié en avril 1943, après *Via de' magazzini*.

À l'arrivée au sanatorium, la maladie est physique mais elle est aussi morale. On pourrait interpréter ainsi, de manière symbolique, le titre *Taccuino del convalescente*. La convalescence est une première étape vers la guérison, c'est-à-dire vers l'ouverture de soi, vers l'humanisation de soi dans la reconnaissance de sa propre douleur dans la douleur des autres malades : l'objectivation d'une souffrance au départ exclusivement intime dans une expérience chorale de la souffrance rendant alors chaque membre de la communauté souffrante solidaire de ses frères humains. Cette solidarité devrait alors permettre à chacun la libération de sa propre maladie c'est-à-dire, métaphoriquement, lorsque chacun pourra revenir dans le monde, la libération de la «solitude», du «sgomento» et du «distacco», devant une douleur historique (la guerre) qui exigera un engagement non plus seulement humain mais aussi une participation à travers des choix idéologiques et des prises de position politiques.

Or la guérison se gagne à nouveau par une maturation de la conscience narrative, rendant de plus en plus indissociables itinéraire humain individuel, prise de conscience historico-politique et approfondissement de la vocation de «scrittore». Pratolini est tout à fait conscient que l'itinéraire de la mémoire ne vise pas à une transcription littérale et autobiographique des souvenirs mais qu'il est indissociable d'un travail sur leur mise en forme, allant dans le sens d'une transformation «romanesque» (au sens de la forme «roman») de la mémoire personnelle afin d'en poursuivre le processus d'objectivation et d'historicisation.

Cette conscience apparaît dans une intervention du narrateur du *Diario di Villarosa* qui résonne comme une déclaration de poétique :

Ho stracciato tutte le pagine in cui mi lascio andare a considerazioni sulla malattia, vista attraverso il caso mio e l'altrui. Ne parliamo già abbastanza poco e molto tutti, notte e giorno, cosa serve? [...]. È un diario, questo, in cui debbo annotare i fatti memorabili di questi miei compagni e miei, per quando io sarò arrivato e stringerò la mano a chi resta. (DS, 176).

On lit ici le refus revendiqué d'un mémorialisme purement introspectif et égocentrique et l'affirmation de ce qui ressemble déjà à une *chronique* de souvenirs communs mêlant d'autres sujets-personnages que soi-même dans la réévocation d'une expérience collective. Ruggero Jacobbi parle de «caleidoscopio della vita di sanatorio<sup>16</sup>». Ainsi, la signification de l'expérience que relatent les «memorie di sanatorio» doit se constituer dans le réseau objectif de relations qui se nouent entre le narrateur et les autres malades-personnages, non pas dans la réalité subjective et intérieure du processus de remémoration mais dans son extériorisation à travers des formes de représentation appropriées.

16. *Ibid.*, p. 12.

Ce projet narratif doit permettre le dépassement de la dimension intime de la douleur pour l'inscrire dans une réalité, certes non encore totalement historicisée, mais déjà chorale où les souvenirs personnels de cette souffrance prennent peu à peu la dimension de « faits humains », « dove *raccontare* significa anche, in senso lato, uscire dalla propria prigione di dolore per raccontare il dolore degli altri, le giornate, memorabili e non, degli altri<sup>17</sup> ». Comme si à partir de ce moment-là Pratolini commençait à « se trouver » en allant chercher au fond des « choses et des hommes », dans la petite communauté d'hommes exclus et souffrants comme lui au fond du sanatorium.

Ainsi, même si dans les « *memorie di sanatorio* » les différents épisodes évoqués, les « *fatti memorabili* » des uns et des autres, ne sont pas encore reliés entre eux de manière articulée, même si toutes les rencontres entre les personnages sont encore centrées exclusivement autour de la figure du diariste, si tout passe exclusivement par son regard et sa conscience, si la structure du « journal » ou du « carnet » reste encore fragmentaire et décousue, comme l'est la structure de tout le *Diario sentimentale*, c'est bien à travers ces rencontres que la réalité intérieure, celle de la conscience du diariste, tend à s'objectiver. De ce point de vue, l'expérience du sanatorium est une véritable conquête – *humaine et narrative* – de l'Autre.

Dès le *Diario di Villarosa*, le narrateur *réalise* par personnage interposé l'expérience de la mort (mais aussi tout le prix de la vie humaine) à travers la réévocation de celle d'un ami. Paris – c'est le nom de ce malade – rend son dernier souffle dans ses bras en lui adressant ses dernières paroles : « Non aver paura » (*DS*, 174). Ces mots font écho à la dernière phrase d'*Alibi* lorsque le narrateur, tétanisé par sa propre solitude et par l'indifférence collective devant l'expérience impénétrable de la guerre, proclamait : « il vizio è in noi, vizio è rinnovare la nostra quotidiana *paura* di vivere ».

Plus encore, juste après cette phrase au discours direct, le narrateur, revenu au temps de la narration, exhibant la distance qui le sépare désormais de l'événement et qui lui permet d'en révéler toute la signification, fait ce commentaire : « Devo ricordarmi che piangevo ! » (*DS*, 174). On ne peut pas ne pas penser à la sentence de la mère qui avait fixé le rapport au monde de son fils, entièrement façonné sur le sien et sur son incapacité à partager toute émotion humaine : « Anche lui non sa piangere » (*TV*, 8).

Or, physiquement, Paris « era un angiolo » (*DS*, 174) et rappelle la figure maternelle de l'« archange ». Quant à son regard, il vient explicite-

17. F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*... p. 32-33.

ment se superposer au regard de la mère mais pour en délivrer le narrateur. Dans le dernier récit de la section celui-ci se souviendra de Paris: «Era un giovinetto gracile e biondo, con gli occhi grandi e pietosi, neri, aiutatemi a dirlo, *neri*» (*DS*, 183). Comme ceux, cruels et froids, de l'icône maternelle mourante, les yeux de Paris sont noirs. Ce détail, souligné par l'italique, bouleverse tellement le narrateur que, submergé par l'émotion, il a recours à une brusque métalepse («aiutatemi») dans laquelle il réclame l'aide du narrataire pour trouver la force d'écrire la suite de sa phrase!

Il est clair qu'avec la mort de Paris le narrateur rejoue mais en la *réalisant* l'expérience imposée, subie – «oggettivamente acquisita» – de la mort qu'il avait eue au moment de l'agonie de sa mère. Dans le texte *1917*, la représentation de cette expérience avait un caractère impénétrable, la figure maternelle y apparaissait comme une icône intouchable et légendaire qui dévorait son spectateur, le faisait participer de sa nature en raison de l'incapacité où il se trouvait d'expliquer une image qui finissait par être constitutive de lui. Ici au contraire le narrateur fait une expérience interpersonnelle de la mort dans la représentation de sa propre expérience dans l'expérience d'un autre personnage: il la vit dans les yeux «neri» mais «*pietosi*» du jeune Paris.

Cet itinéraire d'initiation à la compréhension de la réalité de sa propre expérience dans la rencontre avec celle d'autres personnages est parachevé dans le dernier récit de la section intitulé *Marchini*.

Marchini est un nouveau venu au sanatorium. C'est un peintre allemand qui ne parle pas l'italien. La relation entre les deux hommes se noue significativement autour de l'apprentissage linguistique. D'un côté, le narrateur enseigne l'italien à son ami: il lui apprend à nommer le réel. De l'autre, Marchini apprend au narrateur à être plus précis dans sa description des nuances d'une couleur, donc aussi dans sa connaissance du réel. Mais surtout, à travers les récits qu'il lui fait de sa vie, Marchini permet au narrateur de «placare la [sua] attesa del mondo» (*DS*, 185). La rencontre avec Marchini a donc la valeur d'une «attente du monde», c'est-à-dire d'une première découverte du réel dans l'échange avec autrui, d'une première initiation à la connaissance du réel dans la projection de soi dans l'histoire d'autrui. Ce qui est l'apprentissage même de tout romancier...

Dans le *Taccuino del convalescente*, le narrateur avait fait la connaissance d'un nouvel ami nommé Papparella. C'est de nouveau à travers l'objectivation de soi dans ce personnage que le narrateur découvre la beauté vibrante et immédiate du réel, au-delà de la solitude de la douleur: «Io trepido della sua ingenuità, vedo con lui certe cose per la prima volta» (*DS*, 181). Comme si, pour reprendre les termes de Ruggero Jacobbi,

dans le journal du sanatorium, « ogni volto, ogni oggetto [dovessero] compiere, nel quotidiano, il miracolo di una presa di coscienza, [dovessero] – di là dallo sfarfallio macchiaiolo delle sensazioni – *chiarirsi come presenza* » (DS, 12. Je souligne).

Avec Marchini, cette objectivation du monde dans le regard de l'autre ressemble aussi à une enfance retrouvée du regard : « Felice era il suo sguardo, di un'allegrezza di bambino » (DS, 184). Cette même virginité enfantine du regard découvrant le monde qui était celle du narrateur de *Via de' magazzini* sur son balcon, en 1915, avant que le voile de la mort, causée par l'impression dans ses pupilles de l'image maternelle, ne recouvre sa vue.

L'évocation de la rencontre avec Marchini est une étape fondamentale dans l'itinéraire de prise de conscience humaine du narrateur mais aussi non seulement pour la conquête narrative que va représenter *Il quartiere* et dont on a ici, dans le « kaléidoscope » des personnages qui peuplent les mémoires du sanatorium, comme une propédeutique : « nel silenzio della sera e dell'ambiente le parole ci fiorivano semplici e vere, accadeva fra lui e me qualcosa di eterno che ci legava oltre il luogo e l'ora » (DS, 185). Ce « quelque chose d'éternel », c'est bien cet ineffable d'une communion humaine, d'un lien interpersonnel enfin noué par le narrateur avec un semblable, comme il l'avait fait pour la première fois avec Olga, comme il tente de le faire dans *Le amiche*, comme il l'approfondira jusqu'à la prise de conscience politique dans *Il quartiere*. Lien encore ténu certes, mais qui est le premier pas – « l'attente » – d'une inscription au monde à travers la projection par l'écriture dans une communauté, dans l'histoire des membres de cette communauté, qui est son histoire et qui est aussi l'Histoire tout court.

Mais l'amitié avec Marchini se brise lorsque les médecins leur proposent un nouveau traitement. Chacun se met à guetter chez l'autre les signes d'une dégradation, espérant vaincre la peur de sa propre mort dans la mort de l'autre. De fait, le narrateur guérit alors que l'état de Marchini empire. Mais le narrateur ressent l'absence de son ancien ami et décide de lui rendre visite. Là encore, la scène rappelle celle du premier élan d'amour vers la mère. À ceci près qu'ici l'élan aboutit dans la rencontre fraternelle : « Fermo sulla soglia, un suo sguardo, disumano, di odio, mi trattene dal gesto affettuoso a cui m'ero disposto. Ma improvvisamente, prodigiosamente, qualcosa si sciolse nei suoi occhi... » (DS, 187).

Ce « qualcosa », c'est ce qui, par un excès d'amour et une rage butée, ne s'était pas dénoué dans le regard maternel. C'est bien la Douleur sous ses différentes formes : la solitude, la souffrance, la Mort. Non pas que la mort

et la douleur n'existent pas dans le réel – au contraire l'expérience du sanatorium en procure une connaissance aiguë comme « *esperienza tutta soggettiva* » – mais cette connaissance même conduit à la connaissance de son contraire : la puissance de la solidarité et de la fraternité humaines, la possibilité à travers elles de se libérer du détachement et de la souffrance en les transformant en *pietas* humaine.

Il ne reste plus à la leçon morale et humaine qu'à revêtir une signification historique et à prendre une forme politique. Car le contrepoint permanent de la douleur à l'intérieur du sanatorium, c'est la guerre – la guerre d'Éthiopie – autrement dit la maladie extérieure, « publique » (Memmo) et historique, celle qui touche tous les Italiens, et en particulier les jeunes Italiens de la génération du narrateur. Cette dimension historique du journal du sanatorium est fondamentale. Car, de la même façon que le souvenir de la douleur intime devient réalité chorale et exigence de solidarité humaine, de même l'évocation de la guerre se fait progressivement révélation d'une réalité historique collective douloureuse, exigence de compréhension de cette réalité et de cette douleur et nécessité de participation fraternelle et solidaire à cette réalité pour lutter contre la souffrance qu'elle renferme.

Ainsi, certaines des dates d'entrée du journal de *Villarosa*, comme celle du 4 octobre 1935, sont directement associées à des événements historiques impliquant la collectivité nationale : « Ieri l'Italia ha dichiarato guerra all'Abissinia » (*DS*, 173). À partir de là, naît l'exigence d'inscrire la signification du parcours douloureux de la mémoire non seulement dans l'expérience chorale de la « petite histoire » de la communauté d'exclus du sanatorium mais aussi dans la grande Histoire de la collectivité nationale.

Tout au long des récits de la section, on entend l'écho de la guerre qui gronde au-delà de l'enceinte du sanatorium. Bien qu'encore indirecte, l'évocation de la guerre a ici complètement changé. Les annotations concernant l'événement sont très précises, ancrées dans un contexte historique réel. On trouve des dates, le nom de Mussolini apparaît, ainsi que l'allusion à ses discours radiophoniques ; sont évoquées aussi les sanctions imposées par la SDN et les sacrifices consentis par les Italiens pour y remédier. Mais plus encore, c'est la nature même du rapport du narrateur à la guerre, donc au réel et à l'Histoire, qui évolue parallèlement à l'expérience du sanatorium. En effet, dans le *Diario di Villarosa*, on trouve un désir de participation à la guerre sous la forme d'une volonté de confrontation brutale avec le monde, de désir de corps-à-corps avec le réel. Cette forme d'aspiration volontariste et vitaliste à la confrontation avec le réel n'est pas étrangère à Pratolini.

Dans *Via de' magazzini*, avant même le baiser à Olga, la première modalité de participation au réel, à l'adolescence, avait été d'éprouver sa présence au monde dans la confrontation avec les amis du quartier :

Nella piazza, compagni della mia nuova scuola e improvvisati compagni sapevano distrarmi dall'incubo della casa: felici serate dell'adolescenza, giochi violenti di ragazzi in cui saggiavo per la prima volta la mia forza, orgoglioso di riconoscermi una resistenza, la possibilità di un'offesa, la nobiltà di una sottomissione (*DS*, 124).

La violence – la guerre elle-même – apparaît à l'adolescence comme un moyen de participation au réel pour y éprouver objectivement son existence, un moyen d'échapper à l'emprise de l'autre pôle de la personnalité, celle d'un trop grand amour non satisfait qui s'est fait solitude, mutisme et mort. S'arracher à la fusion mortifère avec l'image maternelle, c'est se confronter au réel sous la forme du refoulement de cet amour trop grand dans une rage vitaliste, dans un volontarisme agressif. Il me semble que l'on commence à comprendre pourquoi Pratolini parle de « confortare » la guerre : ce serait pour s'y *confronter*, seul moyen d'échapper à la solitude, seul moyen de participer au réel, seul moyen de s'arracher à l'amour synonyme de mort.

Mais à l'adolescence cet élan vers la guerre n'est pas raisonné. C'est un moyen instinctif d'inscription au réel. Dans les mémoires du sanatorium, en dehors de toute initiation historique et politique, cette impulsivité adolescente prend la forme d'un désir de participation à la guerre fasciste ! Ainsi, lorsque le régime de Mussolini impose des sacrifices alimentaires pour pallier les sanctions de la SDN le narrateur et ses amis répondent aussitôt présents en proposant qu'on leur donne au contraire une double ration de viande afin d'accélérer leur guérison et permettre leur engagement dans les volontaires de la mort ! À plusieurs reprises ils se sentent humiliés de se voir exclus de la confrontation militaire, donc du réel et de la vie : « [...] giungeva fino a noi la voce della radio... Io pensavo alle piazze che dovevano essere piene di gente, *di vita* » (*DS*, 173. Je souligne).

Toutefois cet élan vers une inscription au monde à travers la guerre déclenche les sarcasmes d'un malade, C., un « perugino », « gelataio ambulante al suo paese ». Or, C. est « intelligent » et lorsqu'il parle « sembra che ogni parola sia il frutto di una riflessione ». Et, à propos de la guerre en Afrique, C. déclare : « Roma quando diventò impero cominciò a decadere ; poi, la Rivoluzione francese la fregò Napoleone diventando Console e Imperatore. E allora, ci può essere impero prima ancora di esserci stata la rivoluzione ? » (*DS*, 172). Ce personnage constituerait une première esquisse de conscience politique, dénonçant les pièges d'une guerre entreprise par un régime faussement révolutionnaire.

Par la suite, au fur et à mesure que se déploie l'itinéraire humain à l'intérieur du sanatorium, il semble que le rapport au monde et aux autres se constitue non plus dans cette aspiration impulsive au corps-à-corps violent avec le réel mais au contraire qu'il suive l'évolution du rapport aux autres membres de la communauté. Ce rapport évolue dans le sens d'une prise de conscience de la valeur de la vie humaine à travers la communion avec l'autre, dans la transformation de l'expérience de la douleur en fraternité humaine.

Certes, le désir de participation au réel reste fort mais la violence n'est plus considérée en tant que telle comme le moyen de cette inscription. En effet, l'initiation humaine du sanatorium change les modalités d'expression de la confrontation au réel. La douleur intime ne se transforme plus en violence envers les autres pour éprouver la résistance du réel et sa propre existence à travers cette résistance. Au contraire, elle devient solidarité humaine, communion avec d'autres hommes dans l'espoir d'éradiquer la souffrance, qui n'est plus seulement maladie intime mais douleur chorale et même, avec la présence de la guerre, douleur collective et historique. Avant que cette solidarité humaine ne trouve complètement dans *Il quartiere* sa dimension sociale, sa traduction politique...

En faisant l'expérience d'abord personnelle de la maladie, puis en trouvant, dans l'objectivation par l'écriture de cette expérience, sa signification profondément humaine, le narrateur éprouve le réel dans ce qu'il a de plus intense : la souffrance et la mort. La confrontation avec le monde n'est plus alors élan impulsif vers la violence pour exorciser la solitude et la mort mais au contraire « *esperienza tutta soggettiva* », compréhension de la douleur et de la mort, lutte de tous les instants avec le réel, avec la nécessité d'en sortir vainqueur pour « [stringere] la mano con chi resta ». Le narrateur a alors une formule qui dit la nature de cette participation nouvelle à la réalité, au mal qu'elle contient et contre lequel il faut lutter dans le dépassement collectif de l'épreuve commune : « *La nostra gioventù lottava al coltello con un cattivo male* » (*DS*, 183).

La signification de cette expérience de la souffrance comme métaphore d'un rapport nouveau au réel où la douleur et la mort se dépassent par la solidarité, source de compréhension des exigences morales et humaines, mais aussi historiques, qu'impose une réalité à nouveau marquée par la guerre, est soulignée *a contrario* par l'histoire d'un personnage appelé Mast. Au début de sa maladie, Mast. avait de grandes chances de survie mais, préférant se dissiper dans une vie dissolue pour éviter la confrontation avec la réalité de son mal, il s'est perdu : il est mort, tout seul, au lieu de « se libérer » et de « se trouver » dans la reconnaissance chorale de sa

douleur qui lui aurait permis d'en comprendre la signification profondément humaine et collective et d'en guérir. Car, reprenant une parole du poète Garcia Lorca, le narrateur du *Tappeto* prévenait : « chi teme la morte se la porterà sulla spalle » (*TV*, 58).

On peut voir déjà dans le comportement de ce personnage une accusation de la part du narrateur vis-à-vis d'une attitude qui a aussi une dimension sociale (Mast « appartiene alla media borghesia napoletana » *DS*, 176) mais surtout politique et idéologique : Mast. « era persona colta, il suo poeta era Carducci, il suo filosofo Croce e il suo ideale, si capiva, liberalismo e democrazia... » (*DS*, 178).

À la fin de la section *Gli uomini che si voltano*, il reste à guérir physiquement pour « sauter le mur » et prendre le train qui reconduit dans le monde :

Sembra che tutto debba finire qui, con noi. Eppure io so che a un quarto d'ora di treno c'è il lago. E a un'ora di treno è la città, coi cinematografi le case la gente che cammina nella neve. Se poi porto lontano il mio treno, io sul treno ore ed ore, è il mio paese. Io so che il mio paese vive ancora (*DS*, 180).

Mais en 1942-1943, au moment où Pratolini écrit ce « libro segreto della primissima giovinezza » (*DS*, 11), le monde est accablé de douleur par une autre guerre, celle-là même qui a révélé en juin 1940 le « sgomento », la « solitudine » et le « distacco ». C'est pourtant la confrontation à cette souffrance qui va obliger Pratolini à poursuivre « l'itinéraire de la mémoire », à l'approfondir encore par une nouvelle conquête narrative. C'est ainsi, à travers cette nouvelle forme de représentation, toujours par l'écriture donc, que va pouvoir s'élargir l'expérience de la solidarité humaine faite à l'intérieur de la petite communauté souffrante du sanatorium à la découverte d'une solidarité, d'une appartenance de classe. C'est cette conquête narrative qui va permettre de passer de la compassion, de la *pietas*, à une prise de conscience de la signification historique et idéologique de la douleur et à un *engagement* politique.

... *fino al giorno in cui avessimo conquistata la ragione*

*Il quartiere* est écrit en 1943. Pratolini y conquiert la maîtrise d'un dispositif narratif qui n'était encore qu'ébauché dans les mémoires du sanatorium. Cette nouvelle conquête formelle – le passage du « diario » à la « chronique » – va permettre d'approfondir le processus d'objectivation et d'historicisation d'un itinéraire personnel qui devient désormais socio-historique.

Dans *Il quartiere* Pratolini met en place en effet un véritable système d'interrelations entre les personnages. Ce système devient le moteur narratif de tout le récit, ce qui en détermine la progression jusqu'à la prise de conscience finale du narrateur-personnage. Ainsi, non seulement le récit est choral mais c'est à partir des fils entrecroisés des multiples histoires individuelles et sentimentales qui se nouent entre les co-protagonistes que se construit le sens d'un itinéraire commun : une histoire collective. Dépassant la forme du mémorialisme personnel, Pratolini tente ainsi d'éclairer les multiples aspects d'une réalité socio-historique à travers une véritable « dialettica interpersonale<sup>18</sup> ». On peut alors considérer cette remarque du narrateur comme une déclaration de poétique :

I nostri sogni sono stati quasi uguali che per formare diverse le nostre storie abbiamo dovuto dividerci le occasioni, come da fanciulli si prendeva ciascuno una qualità diversa di gelato per assaggiarle tutte (Q, 351-352).

Cette maîtrise narrative d'une choralité articulée de personnages permet au narrateur de *réaliser socialement et historiquement* un itinéraire individuel. S'arrachant au caractère intime de l'image de 1917, il arrive à en inscrire narrativement, c'est-à-dire *objectivement*, les raisons à l'intérieur de l'itinéraire de toute une collectivité générationnelle et sociale de personnages, dans la découverte de son appartenance au *popolino minuto* de Florence. Il prend alors conscience à travers la « storia degli altri » (Memmo) du sens collectif de sa propre souffrance, de son propre sentiment d'exclusion, de l'origine en réalité socio-historique de sa « solitude » et de son « distacco », envisagés initialement à travers une image réductible, appartenant au mythe personnel et existentiel de l'enfance.

Réciproquement, ce processus d'objectivation et d'historicisation d'un parcours privé peut faire prendre conscience au lecteur (à toute une génération de lecteurs) de sa propre condition : c'est, en 1943, toute l'« espérance » – que l'on peut qualifier de « néo-réaliste », si cet adjectif a un sens – que Pratolini met dans l'écriture, dans son métier d'écrivain : « Io debbo chiamare più gente possibile attorno a quel mucchietto di terra-Italia che noi eravamo », dira le narrateur de *Lungo viaggio di Natale*, l'ultime récit du *Diario sentimentale* (DS, 269).

Or cette conquête est symptomatique du traitement qui est fait de la représentation de la guerre. Face à cet événement, chacun des personnages, appartenant au même milieu social et à la même génération, objective dans sa relation aux autres un positionnement. Je pense en particulier

18. Vasco Pratolini, *Romanzi...* p. XXIV.

au narrateur-personnage Valerio hésitant entre la position de Carlo et celle de Giorgio :

Io avvertivo nelle parole di Carlo una verità da meditare. Sentivo il sangue battermi nelle vene quando Carlo parlava di gioventù e di guerra, eppure nella voce di Giorgio risuonava l'eco di una speranza che mi turbava allorché diceva che anche sotto questa guerra doveva esserci qualcosa che non era fatto a nostro vantaggio, se dopo guerre e guerre eravamo rimasti gli stessi poveri di prima (Q, 399).

Alors que Giorgio anticipe la future prise de conscience politique de Valerio, Carlo *réalise* une trajectoire historique dont le noyau pourrait être justement l'image légendaire du *Tappeto verde* et qui fait de Carlo, à un moment donné (avant justement que Valerio n'en prenne conscience grâce à Giorgio), un double possible de Valerio.

Tout le drame de Carlo vient de ce que sa mère a perdu son mari lors de la première guerre mondiale: «Un giorno si trovò vedova, coi due ragazzi, Olga al petto. Il marito morì in guerra, una lontana guerra, chi si ricorda quale? Una canzone forse: *Il Piave mormorava...* Cose di mille anni fa» (Q, 327). Depuis lors, elle vit dans la prostitution, dans une relation sentimentale viciée aux autres, dont Carlo pâtit: «Una muta avversità si generò fra madre e figlio, chiuso ciascuno nella propria ostinazione, nel proprio silenzio». Mais comme le narrateur de *1917*, Carlo ne peut que reproduire ce type de relation à travers les brutalités sexuelles qu'il commet sur sa fiancée Marisa: «Penetrato il senso delle cose egli trascorrevla la notte in ascolto: riversò sul proprio corpo l'angoscia che lo sconvolgeva, all'unisono coi convulsi e i sussurri della madre e dell'uomo» (Q, 329).

Or c'est dans la section VII du *Quartiere*, consacrée aux «vices» des habitants, que le narrateur place la biographie du personnage Carlo comme pour bien montrer que, même si la mère de Carlo avait sans doute une faiblesse *naturelle* que n'aurait peut-être pas eue une autre mère du quartier, autrement conformée, devant la même situation, même si ces choses-là sont «aussi anciennes que l'*Illiade* d'Homère», la racine de cette faiblesse est *aussi* socio-historique: «La madre di Carlo era più calda, ecco; forse minata da più secoli di disperazione, senza più speranza» (Q, 327-28).

Plus largement, si tous les jeunes gens du *Quartiere*, à l'image de Carlo, furent des enfants malheureux c'est parce qu'ils constituent tous ensemble une génération historique, celle des victimes de la première guerre mondiale :

Sapete? I padri tornavano in licenza dalle trincee di quella antica guerra per la quale si cantava: *E se ti nasce un figlio mio – Trento e Trieste lo devi battezzar*, fatti dell'età della pietra. E tornando in licenza dalle trincee, i fanti abbracciavano le proprie mogli frenetici di desiderio, con lo struggimento in cuore di abbracciarle forse per l'ultima volta. Come accadde al babbo di Carlo... (Q, 364).

L'image légendaire et intime de 1917 commence ainsi à trouver une explication rationnelle, collective et socio-historique, mais aussi politique et idéologique.

C'est cette origine désormais historicisée qui va expliquer de bout en bout l'itinéraire de Carlo (qui est jusqu'à un certain point celui de Valerio lui-même), notamment sa totale adhésion aux idéaux mensongers du fascisme, son élan volontariste dans la guerre jusqu'à sa mort sans gloire dans une guerre qui n'aurait pas dû être la sienne. Une mort qui cependant va servir de contre-exemple et de prise de conscience politique pour Valerio lors de son dernier dialogue avec Marisa, l'épouse posthume de Carlo : « Non sono morti per nulla » risposi “dal loro esempio noi dovremo imparare a lottare per non essere più traditi” » (Q, 470). Même lorsqu'elle se présente sous la forme d'une confrontation erronée au réel, comme chez Carlo, la guerre peut, au moins *a contrario*, éclairer la *raison* historique des hommes. En tout cas, à la fin de *Il quartiere*, grâce à la trajectoire socio-historique absurde de Carlo, la Mort et la Douleur commencent à avoir un nom et un visage politiques.

Le moment le plus significatif de l'itinéraire de Carlo c'est, à la section XXII, lorsque, imbibé de rhétorique fasciste, celui-ci se lance à corps perdu dans la guerre d'Afrique. On voit combien cet élan impulsif correspond à un âge encore adolescent du rapport au réel, celui-là même que l'on avait identifié chez le narrateur des mémoires du sanatorium. Carlo se lance dans la guerre par rage, autrement dit par amour mauvais pour Marisa : « Poi si profilò la possibilità della guerra e mi ci buttai ad invocarla come un disperato. Io credo alle ragioni che portavo [...] ma non sarei stato così accanito per la guerra se non avessi avuto questa piaga che mi bruciava » (Q, 432). Et de la même façon qu'il n'arrive pas à dépasser l'élan brutal qui le pousse vers Marisa et lui fait abuser d'elle, projeter sur elle sa rage au lieu de « se trouver » en elle, dans une relation d'amour fondée sur une compréhension des raisons de l'autre, qui sont les raisons de l'humain qui est en soi (comme Maria s'est trouvée en se donnant à Giorgio), il n'arrive pas non plus à *raisonner* sa participation au réel et à l'Histoire – à la guerre – pour la transformer en acte d'Amour<sup>19</sup>, en « raison de l'humain », en source du Bien, de transformation des injustices historiques et sociales dont il est victime avec tous ses amis du quartier.

19. Le thème de l'Amour, à la jonction entre motif sentimental (communion avec l'Autre) et motif socio-politique (solidarité de classe), est fondamental chez Pratolini. Sur ce point, voir la section 38 de la *Cronaca familiare*, p. 562.

Au contraire, en participant à cette guerre, il trahit les siens. Ainsi, à l'âge encore adolescent de l'éducation sentimentale où se trouve Carlo, la violence sexuelle comme amour aveugle et narcissique et la volonté de participation à la guerre fasciste comme participation irraisonnée et erronée au réel et à l'Histoire sont une seule et même chose. Valerio n'a-t-il pas lui aussi, à l'instigation de Carlo, abusé de Marisa ? Valerio n'est-il pas aussi fortement séduit, comme Carlo, par l'idée d'aller se battre en Afrique ? Le père de Valerio ne fait-il pas le lien entre les deux motifs, la mauvaise relation amoureuse et le mauvais combat historique : « Ma se la tua speranza era questa ! [...] Ti sei lasciato con Marisa, ora ti scalmani per la guerra. Hai imboccato una bella strada, non c'è che dire » (*Q*, 397) ?<sup>20</sup>

Il y a plus grave : tout comme l'amour refoulé en violence isole celui qui le manifeste, de même la confrontation au monde sous la forme d'une volonté rageuse de participation à la guerre fasciste brise la communauté et la socialité avec les autres membres du quartier. La guerre fasciste est en effet un leurre inventé pour briser les solidarités affectives et sociales de la communauté populaire du quartier et conduire ses fils à une trahison de leur propre milieu. À la fin du *Quartiere*, le plan de « risanamento », qui est « uno dei primi risultati della guerra », détruit matériellement le lieu de la communauté et de ses solidarités, même si celle-ci reste néanmoins toujours vivante et toujours debout, toujours prête à faire valoir son « espérance ». Ainsi, la guerre fasciste est-elle l'anti-amour, l'anti-*speranza*, le mauvais engagement humain et politique par excellence.

C'est en méditant les paroles de Giorgio, en *raisonnant* son rapport à la guerre, c'est-à-dire au réel et à l'Histoire, en devenant *cosciente* que le narrateur s'éloignera définitivement de la position de Carlo pour mûrir à la fin du livre une autre « espérance », une autre « raison » de la lutte armée.

Mais cette révélation de la signification socio-historique d'un itinéraire initialement privé est permise avant tout grâce à la principale conquête narrative du Pratolini – « scrittore » du *Quartiere*. Celle-ci tient dans la position inédite qu'y prend l'instance narrative. Le narrateur y conquiert définitivement sa place, celle de scripteur des événements du récit, et par là devient aussi son propre personnage, l'un des acteurs, parmi d'autres, des événements retranscrits.

En effet, dès la célèbre phrase liminaire : « Noi eravamo contenti del nostro quartiere » (*Q*, 299), ce qui frappe aussitôt c'est l'apparition, qui

20. *Il quartiere* dirait alors en filigrane la conquête du détachement d'une première inscription « adolescente » au monde ainsi que le détachement des premières adhésions politiques, au « fascisme de gauche » notamment.

sera systématique tout au long du récit, d'un « noi » collectif et inclusif mais aussi la double impression que l'on ressent immédiatement : celle de la présence-absence du narrateur, la double tension qui l'anime, celle d'être à part entière un personnage du monde représenté, inclus dans ce « noi », mais aussi d'être *ailleurs*, de s'octroyer une place singulière en tant que narrateur chargé de raconter ce monde, en tant que celui qui dit « noi », et donc de conquérir cette distance objective avec lui-même comme personnage de sa narration.

À travers ce « noi », le narrateur est dès le départ totalement plongé dans l'univers du quartier et de ses « creature » et, comme le souligne Memmo, il est le « personnage » Valerio : « si colloca non più come « persona » e protagonista ma come personaggio tra gli altri personaggi, non più voce solista ma elemento di un coro<sup>21</sup> ». Mais il peut être son propre personnage justement parce qu'il parvient à devenir « narratore », à se détacher en partie de lui-même en tant qu'acteur des événements remémorés. Les différents épisodes du *Quartiere* ne constituent plus alors seulement les souvenirs personnels d'un *io*-narrateur-personnage mais la chronique de « fatti memorabili », autrement dit de « motifs humains », objectifs, pris dans une réalité socio-historique concernant certes le personnage-narrateur mais aussi, avec lui, tout un quartier populaire de Florence.

Le narrateur lui-même insiste sur la conquête de sa position singulière de « scrittore », de témoin-*cronista* d'événements dans une perspective déjà (néo-)réaliste visant à rapporter tous les menus événements d'une communauté dont par ailleurs il fait partie (Q, 364.). Et tout au long du récit on retrouve même une série d'expédients permettant au narrateur de rapporter des événements dont il n'a pu être personnellement témoin, et encore moins protagoniste. Le narrateur du *Quartiere* devient pour ainsi dire une sorte de narrateur hétérodiégétique, disparaissant presque (si ce n'était l'exhibition des expédients) de sa chronique!<sup>22</sup>

Recueillant ainsi les témoignages pour reconstituer la chronique la plus objective et la plus exhaustive possible de la vie des habitants d'un quartier populaire de Florence entre 1932 et 1936, le narrateur du *Quartiere* dépasse le mémorialisme exclusivement subjectif pour décrire les « raisons » des autres grâce à une plus grande ubiquité et à une connaissance élargie des faits et gestes de chacun. Même si cette connaissance reste encore, en raison de la forme de la chronique, extérieure, descriptive, *testimoniale* et n'est pas toujours en mesure d'approfondir jusqu'au bout les

21. Vasco Pratolini, *Romanzi...* p. XVIII.

22. Voir par exemple le début et toute la section IV.

mécanismes sous-jacents de ces comportements individuels et collectifs à travers une forme de récit encore plus structurée.

Il n'en reste pas moins que cette position double du narrateur-personnage est aussi doublement avantageuse. D'un côté, la présence du narrateur dans un « noi » inclusif rend la fiction de la chronique plus naturelle, plus immédiate, plus véridique. De l'autre, l'éloignement du narrateur donne à la chronique une nature plus construite de représentation et autorise les commentaires généralisants (souvent au présent de narration) sur cet univers populaire, qui apparaissent alors comme des vérités fortes, notamment dans les sections VII et XVI consacrées aux « vizi » et aux « affetti » des habitants du quartier. La double position du narrateur, partie intégrante de ce monde mais aussi sa conscience narrative et morale, rend ainsi le lecteur naturellement prompt à adhérer aux vérités que celui-ci assène sur le quartier et ses habitants, à épouser moralement les valeurs du *popolino* florentin, à comprendre et à se reconnaître dans les injustices historiques dont il est la victime.

Or ces vérités concernent à nouveau la guerre, en particulier la Première Guerre mondiale puis la guerre d'Afrique, désormais reliées l'une à l'autre. Rendue à une réflexion sur l'Histoire comme répétition sans fin d'un même passé de douleur et d'oppression, la guerre est désormais identifiée comme douleur qui habille différemment la douleur quotidienne et ancestrale de ce monde populaire, comme anti-*speranza*, emprisonnement social et historique :

Così era passata una generazione sui lastrici del *quartiere*, annerendo dal contatto la cordicella che serviva da guida per le scale buie delle case, di canzone in canzone, dal *Piave* a *Faccetta nera*. Vent'anni – e uno stesso cognome, con uno stesso cognome, veste il grigioverde di soldato, fa la sua guerra per cui gli hanno inventato un ideale. Di padre in figlio si tace per una lunga parentesi l'oscura balbettata speranza. Fanno la guerra, si dannano in essa (ci muoiono) come in una spensierata vacanza che gli offre diverso il quotidiano dolore. E se non muoiono (se ci si dannano) la speranza gli si è aperta e svelata, sempre troppo tardi. (Q. 398)

C'est ce passé fait de guerres qui apparaît désormais dans toute sa dimension historique mais aussi idéologique, qui explique le sens du présent et fait naître l'exigence d'une participation. À la fin, le récit s'ouvrira sur la prise de conscience de classe, sur la découverte par Valerio de la dimension historique, sociale et politique des histoires simples de ses jeunes amis et de lui-même.

Au début du *Quartiere*, à la section V, on lit : « Dietro le finestre illuminate dalla luna, la nostra povertà diventava davvero un segreto inconfessato, una speranza da custodire *fino al giorno in cui avessimo conquistata la ragione* » (Q. 317. Je souligne).

Le passé, la première guerre mondiale, la guerre d'Afrique, font partie désormais de cette « ragione acquisita ». L'image de *1917* a trouvé dans la progressive objectivation d'une mémoire douloureuse une raison historique. Cette raison est explication de soi, de son histoire personnelle qui ne se comprend désormais complètement qu'à l'intérieur d'une plus vaste Histoire. Grâce à l'apprentissage de sa vocation d'écrivain, le « scrittore » – Pratolini commence (ce qu'il continuera d'approfondir par la suite) à se lire « au fond des hommes », il apprend à « rejoindre les hommes », leur histoire, qui est aussi la sienne, et celle de son lecteur. Il a appris à *raccontare*, c'est-à-dire à « raggiungere il più possibile il [suo] prossimo per via di fatti che lo riguardavano<sup>23</sup> ». C'est tout le quartier qui est le sujet choral du récit, la victime séculaire d'une violence orchestrée par les puissants pour briser les solidarités naturelles, sentimentales et affectives, sur lesquelles il s'arc-boute pour résister.

Et ce sont les paroles de Giorgio, véritable figure de Christ marxiste, qui font prendre conscience au narrateur de la jonction nécessaire entre motif sentimental (fraternité et solidarité humaines) et motif historique (traduction idéologique et politique de cet Amour). Car c'est une conquête que va faire Valerio grâce à Giorgio. Tout peut être corrigé et transformé par une éducation sociale et politique, alors que Carlo pense justement le contraire comme le lui reproche Giorgio :

Secondo te, gli altri è come se non esistessero? La società non può entrarci in nulla? Né a migliorarci né a darci un'educazione? [...] se vuoi dir questo sei in contraddizione con te stesso, e non credi nemmeno in quello che stai per fare. Cosa ci vai a fare in Abissinia se non ci vai per civilizzare i mori e per dare più pane agli italiani? (Q, 407-408).

Chez quelqu'un qui fait vocation d'écrivain, l'éducation humaine sociale et politique passe avant tout par un apprentissage narratif, dans la conquête progressive d'une *forme* susceptible d'apporter une compréhension aux itinéraires personnels. À travers les conquêtes du Pratolini-« scrittore », l'objectivation de la mémoire intime devient affirmation d'une identité sociale et historique. Par la suite sans doute faudra-t-il trouver une forme encore plus « adulte », plus mûre – c'est-à-dire plus « romanesque »? – pour expliquer aussi la vérité des structures, des mécanismes historiques, sociaux, psychologiques sous-jacents qui façonnent cette identité?

En tout cas, à la fin du *Quartiere* le mur qu'il faut franchir a désormais une dimension nettement politique. C'est une barricade : « Anche l'aria e

23. *La fiera Letteraria*, « Pratolini a Roma sogna Parigi », intervista a Giannantonio Cibotto, 13 aprile 1952, cité dans Pratolini Vasco, *Romanzi...* p. 1452.

il sole sono cose da conquistare dietro le barricate» (*Q*, 471). Avec cette phrase finale le motif de la « speranza » qui traverse tout le récit se concrétise dans le dialogue entre Marisa et Valerio. Celui-ci prend conscience de la nécessité de s'inscrire politiquement dans le réel pour accomplir la « speranza » : c'est-à-dire se libérer du Mal, de la douleur, qu'elle soit intime et existentielle, morale et humaine, ou, comme elle l'est désormais (et n'a peut-être jamais finalement cessé de l'être), socio-historique.

*Il quartiere* est écrit – faut-il le rappeler ? – au moment où l'auteur Pratolini se retrouve aux prises avec une nouvelle guerre, celle-là même qui avait révélé le « distacco » et la « solitudine » en juin 1940. Celle-là même qui avait déclenché l'itinéraire de la mémoire, parcouru entre 1941 et 1943, entre la publication du *Tappeto verde* et la rédaction du *Quartiere*. Depuis, la triple impasse – humaine, historique et artistique – dans laquelle se trouvait plongé le narrateur d'*Alibi* s'est ouverte dans l'accomplissement d'une vocation narrative pour s'achever dans une participation concrète au monde et à l'Histoire douloureuse des hommes afin d'y faire triompher sa « ragione acquisita ».

Tout en poursuivant la rédaction du *Quartiere* Pratolini-Rodolfo Casati (c'est son nom « historique ») se lance dans la Résistance en juillet 1943, dans la résistance aux forces de Mal, de Douleur et de Mort, dans les rangs du Parti communiste, expérience dont la section *Il mio cuore a Ponte Milvio* du *Diario sentimentale* rendra compte, quelques mois plus tard, lorsque l'itinéraire de la mémoire aura rejoint l'actualité, le reportage, la chronique du temps présent.

Mais cette participation à la guerre ne trouve son sens que dans le lien qui unit les « partisans » à la communauté populaire de Ponte Milvio qui rappelle celle du *Quartiere* : « avevano la gente di Ponte Milvio dietro di loro. Il suo cuore li proteggeva » (*DS*, 247). C'est cela qui donne sa « raison » profondément « humaine » à la participation de Valerio-Rodolfo-Vasco à la lutte armée.

Pour finir sans doute faut-il réaffirmer que tout cela, c'est l'espérance dans la force de l'écriture qui l'a permis : la foi en une écriture source de raison et de compréhension, de libération socio-historique, de Salut pouvant éradiquer la Douleur et la Mort du monde : « Io so che bisogna liberarsi dalla nostra paura, trovarsi : avremo mazzi di rose, canestri di pane nel giorno della salvazione ». Au lendemain de la guerre, cet espoir, contenu implicitement en 1940 dans l'allusion aux « roses » et au « pain », a désormais un nom. Dans la *Cronaca familiare*, l'écriture de la confession se fait compré-

hension totale de l'autre, libération suprême : libération de la Mort. C'est pourquoi cette parole libératrice n'est peut-être pas innocemment lancée à la toute fin de la *Cronaca*, au moment où la guerre s'achève, au moment surtout où les deux frères trouvent leur Salut, la source de la Vie de l'un dans l'autre. Cette parole apparaît alors comme « una speranza » immense, comme une foi totale de l'Homme en l'Homme, dans la « ragione dell'umano » : « È questo il comunismo ? » demande Ferruccio à son frère, « Anche questo » lui répond ce dernier (CF, 581).