

Université Jean Moulin Lyon 3

École doctorale : Lettres, langues, linguistiques, arts

**Beppe Fenoglio, témoin et  
romancier de la Résistance**

Par Alessandro MARTINI

Thèse de doctorat de Cultures et Sociétés en Europe

Sous la direction de Jean GONIN

Présentée et soutenue publiquement le 17 novembre 2009

Membres du Jury :

Valter BOGGIONE, Professeur émérite, université de Turin

Brigitte URBANI, Professeur des universités, Université de Provence

Denis FERRARIS, Professeur des universités, Université Paris 3

Jean-Claude ZANCARINI, Professeur des universités, ENS-LSH Lyon

Jean GONIN, Professeur des universités, Université Lyon 3

# Remerciements

J'adresse mes remerciements les plus sincères à Monsieur le Professeur Jean Gonin, mon Directeur de Thèse, dont les orientations de recherche, toujours avisées, m'ont permis de mener à bien ce projet. Sa finesse d'analyse et sa sensibilité littéraire ont donné lieu à des réflexions constructives. Je le remercie également pour sa très grande disponibilité.

Je remercie Madame et Messieurs les Professeurs membres du jury, qui se sont intéressés à ce travail et ont bien voulu consacrer du temps et de l'attention au jury de cette Thèse.

J'ai une pensée particulière pour le regretté Professeur Alain Sarabayrouse, qui s'était montré disponible pour partager ses connaissances approfondies sur Beppe Fenoglio, et avec qui je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de travailler.

Je tiens à remercier les personnes et institutions suivantes, sans lesquelles ce travail n'aurait pas vu le jour :

le Département d'Italien de la Faculté des Langues de l'Université Jean Moulin – Lyon 3 pour son soutien et son suivi tout au long du Doctorat, pour les échanges fructueux et pour avoir facilité le déroulement de cette recherche ;

la Fondation Ferrero et tout particulièrement Monsieur Edoardo Borra, responsable de son Centre de recherches, qui a bien voulu m'ouvrir, avec une très grande disponibilité, les portes du Fonds Fenoglio, de sa riche bibliothèque et de son réseau actif dans la recherche féno glienne. Sa connaissance de l'œuvre et de la vie de Fenoglio a permis de m'orienter au cours de ce travail ;

l'Institut Claude Longeon à l'Université de Saint-Etienne, et Monsieur le Professeur Antony McKenna, directeur, qui m'a accueilli lors de ses séminaires de recherche ;

la Bibliothèque de l'Institut Piémontais pour l'histoire de la Résistance et de la société contemporaine « Giorgio Agosti » de Turin (ISTORETO) pour la mise à disposition de ses ouvrages ;

Monsieur le Professeur Luca Bufano pour les discussions féno gliennes enrichissantes ;

les personnes qui ont accepté de relire cette Thèse, pour leur attention soutenue, et plus particulièrement Aurélie pour sa patience et son soutien sans faille.

# Introduction

Il est toujours satisfaisant et rassurant pour l'esprit de situer une œuvre en la faisant entrer dans une catégorie précise, en la rattachant à un genre bien établi ou à un concept convenu. Comment situer l'œuvre de Beppe Fenoglio ? Si nous posons d'emblée cette question et de manière aussi abrupte, c'est que dans l'esprit d'une majorité de lecteurs, la réponse est immédiate et l'association se fait spontanément entre Fenoglio et ce moment de l'Histoire de l'Italie correspondant à la Seconde Guerre mondiale et plus précisément à la Résistance. Comme si la chose allait de soi. Et comme si cette « situation » était de nature à aplanir toute difficulté, à dissiper tout malentendu. Fenoglio, écrivain de la Résistance. « Le plus grand narrateur de la Résistance », comme l'affirme Romano Luperini<sup>1</sup>. C'est là, reconnaissons-le, une évidence. Mais reconnaissons aussi que cette évidence ne renseigne guère sur la nature profonde d'une œuvre. Et sans doute risque-t-elle d'occulter tout ce qui fait son originalité. Or il n'est pas difficile de trouver, dans les histoires de la littérature italienne, des définitions qui proposent des limitations de genre concernant l'œuvre du romancier d'Alba. Proposer une définition de l'œuvre de Fenoglio uniquement à partir et en fonction de la guerre de Résistance italienne veut dire cacher sa complexité. Cette œuvre échappe en effet à une définition univoque, comme le remarque fort justement Gilles de Van à propos de *Il partigiano Johnny*, première œuvre de Fenoglio traduite en français en 1973 avec le titre *La guerre sur les collines* : « Roman, autobiographie, témoignage et journal à la fois, *La guerre sur les collines* [...] échappe en réalité à toute classification, parce qu'elle est une "somme" »<sup>2</sup>. La quatrième de couverture anonyme de l'édition critique de 1978 de *Il partigiano Johnny*, parle en même temps de « grande chronique de l'expérience de résistant » et de « forme épique de la narration »<sup>3</sup>. Plusieurs formes de narration seraient donc synthétisées dans le récit posthume de Fenoglio, et contribueraient à sa construction. Les considérations des critiques à propos de cette œuvre peuvent s'étendre à l'ensemble de la vaste production du romancier. Alain Sarrabayrouse parle, à propos du rattachement de *I ventitre giorni della città di Alba* au néoréalisme, proposé par la critique, de « classement bien

---

<sup>1</sup> Romano Luperini, Pietro Cataldi (dir.), *La scrittura e l'interpretazione, Dal Naturalismo al Postmoderno*, tome 2, Palermo, Palumbo, 1999, p. 915.

<sup>2</sup> Gilles de Van, in Beppe Fenoglio, *La guerre sur les collines*, traduction française de *Il partigiano Johnny*, Paris, Gallimard, 1973, quatrième de couverture à l'édition française.

<sup>3</sup> *Il partigiano Johnny*, in Maria Corti (éd.) Beppe Fenoglio. *Opere*, volume 1, tome 2, Torino, Einaudi, 1978.

hâtif [...] dans un compartiment déterminé de la littérature italienne »<sup>4</sup>. L'œuvre du romancier d'Alba se situerait plutôt en plein cœur de ce que Pier Giorgio Zunino définit comme « la frontière indéfinissable entre les écrits de mémoire, l'enquête rétrospective, la reconstruction d'invention »<sup>5</sup>.

Une œuvre, donc, qu'il est malaisé de classer, ou de définir. Une œuvre aux confins de l'autobiographie, de la chronique et du roman, dans une zone de la littérature où les frontières entre genres sont très floues, compte tenu des contaminations entre les chroniques, les témoignages et les œuvres de fiction. En outre, au cours de cette période qui suit la Seconde Guerre mondiale, la création littéraire comme plus généralement le contexte culturel sont profondément et durablement marqués par la tragédie de l'Histoire. Comme le fait remarquer Bruno Falchetto, l'irruption de l'Histoire dans le monde de la littérature (ce n'est certainement pas la première fois que l'Histoire entre dans la littérature : ce qui est nouveau, ce sont les nombreuses œuvres – chroniques, témoignages, mémoires – écrites par les acteurs des événements) a rendu le débat encore plus complexe<sup>6</sup> : en d'autres termes, il serait de plus en plus difficile de tracer une division nette entre ce qui relève de la littérature proprement dite et ce qui constitue le caractère documentaire de l'œuvre. En effet, nous ne sommes pas face à une production de romans historiques, c'est-à-dire des œuvres situées dans une époque précise, comportant des références historiques exactes ou vraisemblables mais affirmant en priorité le caractère fictif de l'intrigue et des personnages où la part d'invention reste prédominante. Nous sommes plutôt en présence d'une production énorme, correspondant à ce que Robert Antelme a efficacement défini comme une « hémorragie d'expression »<sup>7</sup>, une « explosion de textes »<sup>8</sup> qui découle, selon Italo Calvino, d'une « explosion littéraire » qui est avant tout « un fait physiologique, existentiel, collectif » : dans l'immédiat après-guerre les gens sont poussés à écrire par une « grande envie de raconter »<sup>9</sup>. La vaste production qui naît de ce contexte est très hétérogène.

---

<sup>4</sup> Alain Sarrabayrouse, *Présentation*, in Beppe Fenoglio. *Les vingt-trois jours de la ville d'Albe*, Paris, Gérard Lebovici, 1987, p. 7.

<sup>5</sup> Pier Giorgio Zunino, *La Repubblica e il suo passato*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 218.

<sup>6</sup> Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 120.

<sup>7</sup> Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie », in *Le patriote résistant*, 23, 15 mai 1948, p. 5, cité par Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 2002 (première édition : Plon, 1998), p. 162.

<sup>8</sup> Giovanni Falaschi, « La memorialistica dalle guerre garibaldine alla guerra di liberazione », in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (dir.), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, Clueb, 1997, p. 39.

<sup>9</sup> Italo Calvino, *Prefazione 1964 à Il sentiero dei nidi di ragno*, aujourd'hui in Mario Barenghi, Bruno Falchetto (éd.), *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, p. 1185-1186.

Conscients de la difficulté qu'il y a à appliquer les critères de valeur et à porter toute appréciation qualitative, et soucieux d'éviter une simplification excessive, nous allons adopter comme gage de clarté la distinction que fait Maria Corti. Selon elle, on peut parler de *memorialistica* (le mot italien qui définit ce que l'on a appelé les « écrits de mémoire ») lorsqu'il n'y a pas d'invention mais un simple rendu documentaire d'une expérience vécue directement<sup>10</sup>. De même, Gérard Genette reconnaît que la matière qui constitue les récits de fiction est « fictive, c'est-à-dire inventée par celui qui présentement la raconte »<sup>11</sup>. Giovanni Falaschi sépare les mémorialistes (« qui se préoccupent de respecter la vérité historique ») des romanciers, qui « souvent inventent des situations et des aventures »<sup>12</sup>. La notion d'invention apparaît centrale : une distinction entre œuvres de témoignage d'un côté et œuvres d'invention de l'autre est proposée également par Mario Saccenti, qui reconnaît néanmoins que l'invention n'exclue pas l'aspect documentaire, et que par conséquent les œuvres d'invention peuvent elles aussi avoir une valeur « vivement documentaire »<sup>13</sup>. Les définitions de Maria Corti et de Gérard Genette, ainsi que les distinctions de Giovanni Falaschi et de Mario Saccenti, restent valables et claires. Mais si, comme l'affirme Pier Giorgio Zunino, « dans la meilleure historiographie il y a beaucoup d'invention, à peine moins que dans la littérature »<sup>14</sup>, nous comprenons combien il est difficile de proposer une définition univoque et définitive de la production de l'époque, et encore plus de l'œuvre de Fenoglio, liée par un double fil, comme nous le verrons, à l'historiographie.

Fenoglio propose un ensemble d'œuvres hétérogènes qui se situent à un double niveau ou, si l'on préfère, qui se structurent à partir de deux pôles distincts : d'une part celui de la chronique, du témoignage historique, et d'autre part celui de la création romanesque. La nature bipartite de la partie de l'œuvre de Fenoglio qui s'inspire de l'expérience personnelle de l'auteur dans la guérilla clandestine a été parfaitement cernée par Giovanni Falaschi, selon lequel « Fenoglio [...] arrive à respecter la vérité des faits tout en donnant à ses œuvres une structure authentiquement littéraire »<sup>15</sup>. L'œuvre possède donc une structure bipolaire : le

---

<sup>10</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 52. Les textes de la *memorialistica* se caractérisent par un engagement de véridicité. Dans ces textes, à la différence de ce qui se passe dans un récit de fiction, les événements ne sont pas inventés, et ils ont été vécus par les auteurs, qui proposent leur vision des faits. Dans notre travail, nous restons en deçà du débat théorique sur la véracité des témoignages et des questions narratologiques que pose leur statut littéraire.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 ; Paris, Seuil, 2004<sup>2</sup>, p. 143.

<sup>12</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 152.

<sup>13</sup> Mario Saccenti, « Letteratura della Resistenza », in Vittore Branca (dir.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986 ; Torino, UTET, 1994, p. 598.

<sup>14</sup> Pier Giorgio Zunino, *La Repubblica e il suo passato*, op. cit., p. 227.

<sup>15</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, op. cit., p. 152.

niveau littéraire est atteint grâce à la présence forte d'une expérience vécue dans un contexte historique précis, creuset de thèmes, de réflexions et de problématiques. En même temps, le passage du niveau de la chronique à celui de la littérature, du niveau documentaire à celui d'une exemplarité universelle, ne va pas de soi.

Il est vrai que, en théorie, ces deux niveaux se trouvent en opposition, conformément à la distinction proposée par Walter Benjamin entre information et narration<sup>16</sup>. Selon Benjamin, l'information doit être plausible et n'est pas conciliable avec l'esprit de la narration, puisqu'elle nous renseigne sur l'Histoire du monde sans présenter d'histoires singulières et significatives, à la différence de la narration. Or Fenoglio semble opérer la synthèse des deux aspects évoqués par Benjamin. À côté de la documentation des données historiques exposées en toute exactitude, Fenoglio ouvre au lecteur des espaces de liberté interprétative propres à la narration et à la création romanesque. De surcroît, et c'est là un aspect non négligeable de cette œuvre, sa dimension proprement narrative et romanesque ne s'exerce pas au détriment de la valeur documentaire, mais elle est elle-même susceptible d'intéresser les historiens.

Selon Gabriella Fenocchio, Fenoglio a ressenti et présenté avec « une clairvoyance extraordinaire » certains aspects liés à la Résistance italienne que l'historiographie n'allait prendre en considération que plusieurs décennies plus tard<sup>17</sup>. En effet, le romancier apparaît aujourd'hui comme un précurseur du débat historiographique concernant des thèmes longtemps négligés. Ces considérations soulignent l'importance de l'apport fénoglien au débat historiographique italien actuel<sup>18</sup>. En Italie, Claudio Pavone a été le premier historien à intégrer de façon systématique dans son travail des œuvres littéraires et des documents plus proprement historiques (relations militaires, bulletins de guerre, presse)<sup>19</sup>. Depuis, les œuvres littéraires sont utilisées en tant que sources historiographiques par un nombre croissant d'historiens, comme par exemple Santo Peli et Pier Giorgio Zunino. Ces historiens mettent souvent côte à côte l'œuvre de Fenoglio et des œuvres relevant plus proprement de la chronique de guerre et des écrits de mémoire (Nuto Revelli, Dante Livio Bianco, Enrico

---

<sup>16</sup> Walter Benjamin, « Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov », in Id. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962 ; Torino, Einaudi, 1995, p. 253.

<sup>17</sup> Gabriella Fenocchio, « Beppe Fenoglio », in Ezio Raimondi, Gabriella Fenocchio (dir.), *La letteratura italiana. Dal neorealismo alla globalizzazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 112.

<sup>18</sup> À ce propos, il nous semble utile de souligner que l'usage d'œuvres littéraires en tant que documents historiques devient très important à partir du travail de Paul Fussler sur la Première Guerre mondiale, *The Great War and Modern Memory*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1975. Édition italienne : *La Grande Guerra e la memoria moderna*, traduction italienne de Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 2000. Il s'agit d'un travail qui se base principalement sur des sources littéraires élaborées après les faits.

<sup>19</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Martini Mauri, Ada Gobetti), comme s'il s'agissait de documents de la même nature et du même niveau stylistique. Or la référence fréquente de la part des historiens à l'œuvre de Fenoglio souligne la présence dans celle-ci de thèmes importants liés de façon indissoluble au contexte immédiat de la Résistance. Ces thèmes concernent aussi bien l'aspect technique de la guerre que des questions d'ordre moral liées à l'engagement, à la légitimité de la lutte et aux comportements.

Le choix d'utiliser les œuvres du romancier en tant que documents historiques est ouvertement revendiqué par Santo Peli, qui juge naturel de « rapprocher des épisodes tirés des écrits de mémoire et des épisodes qui ont une origine purement littéraire, en puisant par exemple dans l'œuvre de Beppe Fenoglio ». S. Peli ne choisit pas les œuvres littéraires en raison de leur capacité à évoquer des événements de façon conforme en tout point à la réalité historique, mais parce qu'elles sont capables de restituer « les situations, le climat moral, les réactions humaines »<sup>20</sup>. Pier Giorgio Zunino, qui par ailleurs cerne avec justesse « l'heureuse union de narration libre et de chronique fidèle » dans l'œuvre de Fenoglio, arrive à affirmer que le romancier est « l'historien le plus important de la Résistance »<sup>21</sup>. De leur côté, les critiques littéraires reconnaissent eux aussi la nature documentaire d'une partie de la production de Fenoglio<sup>22</sup>. Et le fait que le recueil de nouvelles *I ventitre giorni della città di Alba* ait été accusé, lors de sa publication en 1952, de « fausser la réalité »<sup>23</sup>, en dit long sur la réception de l'œuvre de Fenoglio, qui a été d'abord jugée selon des critères de fiabilité, comme s'il s'agissait d'un des nombreux témoignages de l'époque.

Il n'en demeure pas moins que l'intérêt, sinon exclusif, du moins prioritaire porté à Fenoglio en tant que « narrateur » par excellence de la Résistance comporte le risque de minimiser,

---

<sup>20</sup> Santo Peli, *La Resistenza difficile*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 122. En réalité, l'œuvre de Fenoglio ne transmet pas uniquement une atmosphère : elle est valable du point de vue strictement documentaire et Santo Peli lui-même confirme cela, lorsqu'il fait référence à un épisode de *Il partigiano Johnny* pour documenter les révoltes des jeunes contre le fascisme, et qu'il évoque la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba* en tant que « témoignage » des insurrections de l'été 1944.

<sup>21</sup> Pier Giorgio Zunino, *La Repubblica e il suo passato*, op. cit., p. 219.

<sup>22</sup> Giacinto Spagnoletti parle, à propos de *Primavera di bellezza*, de « chronique nue, immobile » (*La letteratura italiana del nostro secolo*, Milano, Mondadori, 1985, p. 913). L'on a qualifié *Ur Partigiano Johnny* de « journal de chronique » (Quatrième de couverture anonyme de *Ur Partigiano Johnny*, in *Opere*, op. cit.). Dante Isella définit *Appunti partigiani '44-'45* comme une « chronique autobiographique » (*Romanzi e racconti*, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992 ; 2001<sup>2</sup>, p. 1506). Selon Guido Guglielmi la narration de *Appunti partigiani '44-'45* et de *I ventitre giorni della città di Alba* est une narration « à une seule dimension, celle de l'objectivité » (« I materiali di Beppe Fenoglio », in Id., *La prosa italiana del Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1998, p. 137). Et Lorenzo Mondo affirme que *I ventitre giorni della città di Alba* et *Primavera di bellezza* possèdent un « haut décor de chronique » (« Beppe Fenoglio », in *Dizionario critico della letteratura italiana*, op. cit., p. 235).

<sup>23</sup> Les attaques contre *I ventitre giorni della città di Alba* sont parues dans « l'Unità » du 12 août, du 3 septembre, du 13 septembre et du 29 octobre 1952. Pour un cadre complet de la réception de l'œuvre par la presse voir Luca Bufano, « Le frontiere di Valdivilla. Beppe Fenoglio e la narrativa partigiana », in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, surtout p. 60-64 et Id. (éd.), *Beppe Fenoglio. Lettere 1940-1962*, Torino, Einaudi, 2002, p. 59-61.

voire d'occulter son autre rôle : celui de témoin et mémorialiste d'une expérience plus intime et de nature existentielle. Et celle-ci exige précisément d'être appréhendée à partir et en fonction de la création romanesque. Or, c'est bien cette synthèse opérée par le romancier qui sera le sujet de notre étude. Il s'agira pour nous de voir comment s'opère l'articulation entre ces deux registres et de dégager les modalités permettant de rendre compte de la genèse de l'œuvre. Ceci dit, il convient de s'arrêter un instant sur ce rôle de témoin et de mémorialiste.

\* \* \*

Les mémorialistes sont des témoins des événements appartenant à des classes sociales très diverses (écrivains, hommes politiques, intellectuels, ouvriers, paysans, clandestins, prisonniers), qui ont en commun le fait d'avoir participé activement à la guerre, et qui transposent leur expérience dans une œuvre souvent destinée à rester unique. Contre le danger de « l'effacement de la mémoire »<sup>24</sup>, tous ceux qui ont vécu une expérience extraordinaire accomplissent ce qu'ils considèrent comme un devoir civique : dans les années qui suivent la fin de la Deuxième Guerre mondiale (un événement qui a été défini comme « une guerre contre la mémoire »<sup>25</sup>), l'écriture n'est plus l'apanage de l'élite culturelle. L'expérience personnelle semble légitimer la prise de parole publique. Naît ainsi un volume impressionnant de témoignages, chroniques, documents, journaux intimes de valeur très inégale.

Dire que Fenoglio est simplement un mémorialiste serait sans compter avec les déclarations du romancier, rares mais toujours claires<sup>26</sup>. Tout en ressentant le devoir civique de mémoire, Fenoglio craint de se noyer à l'intérieur d'une production qui semble à cette époque intarissable ; mais surtout le romancier semble percevoir de façon très nette une distinction fondamentale entre deux formes de témoignage. Cette distinction rejoint celle de Tzvetan Todorov, qui propose une séparation entre une lecture *littérale* d'un événement et une lecture *exemplaire*<sup>27</sup>. Lorsqu'un événement est relu de façon littérale, « il reste un fait intransitif, ne conduisant pas au-delà de lui-même ». En revanche, tout en reconnaissant la singularité d'une

---

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, p. 9.

<sup>25</sup> Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, cité par T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>26</sup> Fenoglio ne semble pas manifester une admiration particulière pour les œuvres des mémorialistes, et il arrive même à critiquer la démarche de témoin de Pietro Chiodi, son ami et ancien professeur de philosophie, auteur de la chronique autobiographique *Banditi* (Pietro Chiodi, *Banditi*, Alba, ANPI, 1946, puis Cuneo, Panfilo, 1961 et Torino, Einaudi, 1975. Pour cette critique voir Gabriella Fenocchio, « Beppe Fenoglio », *op. cit.*, p. 110). Les idées du romancier à propos de la production de chronique de l'époque ressortent dans la réplique agacée du résistant Jerry, un *alter ego* de Fenoglio qui note son expérience sur un cahier (comme le faisait Fenoglio), qui répond à un camarade « Ceci n'est pas un journal ! » (« Non è un diario ! ») et qui affirme que s'il ne s'agissait que de notes documentaires « cela ne vaudrait même pas la peine que je les emmène avec moi ». Beppe Fenoglio, *Opere*, *op. cit.*, p. 2283. Le passage se trouve aujourd'hui dans la nouvelle *War can't be put into a book*, in Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2007, p. 148.

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, *op. cit.*, p. 30.



expérience qui est par sa nature unique, on peut utiliser un événement vécu de façon exemplaire, « comme une instance parmi d'autres d'une catégorie plus générale ». Ce même événement peut alors ouvrir le chemin « à l'analogie et à la généralisation » et acquérir le rôle d'*exemplum*<sup>28</sup>. Dans notre travail cette distinction est centrale. Nous faisons la différence entre le témoignage d'un événement précis, lié de façon indissoluble à un contexte historique, et le témoignage qui dépasse le contexte immédiat pour exprimer une expérience plus intime et apporter un éclairage sur une réalité plus générale et universelle. Cette distinction reprend en partie le concept de double nature de l'œuvre de Fenoglio, entre rendu documentaire d'un événement historique et son utilisation littéraire. La coexistence de ces deux types de témoignage n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes et demande à être étudiée. Comme le résistant Johnny, son *alter ego* le plus célèbre qui ne regarde pas le village des Langhe en face de lui mais tourne son regard « loin au-delà »<sup>29</sup> de l'environnement immédiat, Fenoglio veut regarder au-delà des frontières limitées de son rôle de résistant pour mettre en récit son expérience intime et sa vision de l'Homme et du monde. Pour faire véritablement œuvre de romancier.

\* \* \*

Pour Fenoglio, l'aventure personnelle qu'a été la Résistance représente donc le creuset pour une autre aventure, celle du romancier. La création littéraire renvoie autant à l'Histoire qu'à l'homme, Fenoglio avec toute sa sensibilité et sa psychologie, et au romancier. C'est ainsi que l'approche critique se doit de prendre en compte un certain nombre de données qui ont trait à l'autobiographisme, au profil psychologique et éthique de l'écrivain et qui permettent d'apporter un éclairage significatif à la fois sur la problématique centrale de la quête d'un idéal et sur l'écriture ou genèse de l'œuvre.

L'écriture fénooglienne peut être reliée à un substrat psychologique très marqué, qui ressort de manière forte dans les œuvres. C'est en partie ce qu'a fait Alain Sarrabayrouse, qui a dégagé dans son travail les données psychologiques présentes dans la création de l'écrivain, et qui a procédé à l'interprétation de l'œuvre au moyen d'une lecture psychanalytique<sup>30</sup>. Dans une perspective plus large, il s'agira pour nous de rendre compte de la nature de l'expérience menée par le romancier et de ses orientations. Le processus de création romanesque se

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>29</sup> *Ur Partigiano Johnny*, p. 51.

<sup>30</sup> Alain Sarrabayrouse, *Noire ambivalence. Figures gémeilles et présence de la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio*, Thèse de doctorat, Université Paris 3, 1994. Chaque fois que nous le jugerons nécessaire, nous reprendrons les conclusions de A. Sarrabayrouse.

présente comme la recherche du cœur brûlant d'une expérience personnelle menée par un écrivain infatigable et toujours insatisfait : « la plus facile de mes pages est le résultat tranquille d'une dizaine de remaniements pénibles »<sup>31</sup>, affirme-t-il. En outre, l'expérience de la guerre, transposée sur la page, n'y est jamais figée et décrite une fois pour toutes : elle est continuellement reprise, interrogée, toujours susceptible de proposer un nouvel éclairage sur un destin. La Résistance est pour Fenoglio le creuset dans lequel il ne cesse de puiser. La guerre est en même temps l'occasion pour l'homme Beppe Fenoglio de se confronter à lui-même et le terrain d'une recherche existentielle sans fin. Elle est un moment privilégié en ce sens qu'elle marque une rupture brutale avec les conditions ordinaires d'existence, qu'elle correspond à une intensification de la vie et qu'elle permet l'observation de l'Homme dans toute son authenticité : l'Homme en général, les autres, soi-même.

C'est en partie par rapport à cette recherche que s'affirme l'exigence d'idéal, une dimension importante présente dans l'œuvre fénoglienne. Et dans notre approche critique, cette notion d'idéal n'a pas tardé à apparaître avec toute son importance, mais aussi toute sa complexité et son ambiguïté. Pour ce qui est de l'engagement de l'homme Fenoglio et de ses motivations, une fois écartés les choix politiques et idéologiques, la part d'un refus radical du fascisme est loin d'être négligeable. Est-ce que cela suffit à définir l'idéal, le rêve poursuivi ? Car c'est bien d'un rêve qu'il s'agit. Un « sogno partigiano ». Or tout se passe comme si ce rêve, ou cet idéal rêvé et héroïque, entretenait un rapport étroit avec le monde de la culture anglo-saxonne. La question posée est alors la suivante : cette donnée culturelle, cette passion de Fenoglio pour le monde anglo-saxon depuis l'époque du lycée et dont il est fait constamment état dans toutes les biographies de l'écrivain, constitue-t-elle un élément purement marginal à son œuvre ? Ou est-elle de nature à conditionner certaines de ses aspirations ? A un premier niveau qui concerne l'homme Fenoglio, tout en reconnaissant chez lui un fondamental et primordial sentiment antifasciste, c'est comme si le romancier (qui a contribué à proposer une image romantique de son expérience dans la lutte clandestine<sup>32</sup>) s'était engagé dans la Résistance avec la conviction de vivre une aventure humaine dans le prolongement de sa propre culture littéraire et historique et de sa connaissance de la littérature, en particulier la littérature anglaise. A un deuxième niveau, concernant les œuvres littéraires, nous retrouvons chez Fenoglio des personnages comme Johnny et Milton, *alter ego* évidents du romancier,

---

<sup>31</sup> Profil autobiographique de Beppe Fenoglio, in Elio Filippo Accrocca (dir.), *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, in Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Lettere, op. cit.*, p. 196.

<sup>32</sup> C'est ce qu'affirme aussi Giulia Carpignano, « Da Mango alle colline incastellate. Percorsi e incontri di Beppe Fenoglio partigiano negli ultimi due mesi della Resistenza », in *Il Platano*, XXX, 2005, p. 157.

derrière lesquels il y a le monde anglo-saxon, la culture de Fenoglio, sa passion pour la littérature anglaise : des éléments qui ont beaucoup influencé son idéal de résistant. Johnny affirme se voir comme « il protagonista sempre vagante e dimenticabile di tanti racconti non proprio omogenei »<sup>33</sup>. Tout est dans cette citation : le concept d'errance, l'oubli et la mémoire, l'hétérogénéité des différents récits liés à l'existence même. Ces personnages voient leur entrée dans la Résistance comme une quête : une quête de valeurs humaines, faisant appel à la solidarité, à l'amitié, à l'amour. Précisément à la manière des chevaliers. Mais cette perspective littéraire et idéale pose un problème : l'idéal véritable ne peut coïncider avec le monde littéraire ; son acquisition doit passer par l'abandon conscient du monde idéal de la littérature et par une connaissance directe et douloureuse de la réalité. La quête des personnages fénoqliens est indéfinie, et se transforme en pèlerinage. C'est pourquoi les images du pèlerin, du vagabond, du voyageur, du cheminement souvent harassant, qui reviennent inlassablement dans l'œuvre, revêtent une signification particulière. Mais dans ce pèlerinage, car au bout du compte la quête des personnages fénoqliens est un pèlerinage allégorique, l'idéal se transforme presque systématiquement en échec. C'est précisément l'effritement de tout idéal qui cause, pour reprendre les mots de Alberto Casadei, la « désagrégation de l'héroïsme »<sup>34</sup> : chez Fenoglio, l'idéal s'inscrit dans le cadre d'un certain héroïsme qui bascule le plus souvent dans son contraire.

L'univers fénoqlien apparaît ainsi placé sous le signe à la fois de l'ambiguïté et de la contradiction. Animé par un souffle épique qui ressort notamment dans la narration de certains épisodes de combat ou dans l'évocation remarquable de prégnance symbolique des paysages des Langhe piémontaises tourmentés par la pluie, effacés par le brouillard, plongés dans les ténèbres ou rendus irréels sous la neige, il n'en porte pas moins les stigmates de l'échec, vouant inexorablement toute quête héroïque à l'absurde, tout destin à la mort.

Ambiguïté et contradiction caractérisent pareillement l'écriture fénoqlienne. Ce qui rend les choses plus complexes, c'est incontestablement le fait qu'une partie de la production de l'auteur demeure inachevée et qu'elle ne nous est connue qu'à travers des rédactions successives ; ce qui est notamment les cas de *Il partigiano Johnny* et de *Una questione privata*. Il n'en demeure pas moins que, si cette situation ne permet guère de porter une

---

<sup>33</sup> *Il partigiano Johnny, Appendice [a]*, p. 1248 : « le protagoniste toujours errant et oublieux de nombreux récits pas vraiment homogènes ».

<sup>34</sup> Alberto Casadei, « L'epica storica di Fenoglio », in Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta, Gabriele Pedullà (dir.), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, actes du colloque « Beppe Fenoglio 1943-1963-2003. Scrittura e Resistenza » (Rome, novembre 2003), Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2006, p. 112.

appréciation définitive sur divers aspects de l'œuvre, elle n'empêche nullement de reconnaître les qualités de ce « style très personnel »<sup>35</sup> qui souvent s'impose par son « outrance expressive »<sup>36</sup> et s'accompagne d'une « recherche linguistique obsédante »<sup>37</sup>. Nous remarquons deux tendances majeures dans le style fénoglien. D'un côté, le recours à la dérision et à ce que nous pouvons appeler « expressionnisation » : le romancier recherche souvent, surtout dans *Primavera di bellezza*, des mécanismes de violence et outrance expressive, qui renvoient au cocasse, à la caricature, parfois au grotesque et au burlesque. D'un autre côté, le style fénoglien veut transposer les faits au niveau d'une « élévation épique »<sup>38</sup> qui a pour effet d'amplifier, de dilater le cadre historique de la Résistance en conférant une dimension et une signification nouvelles au témoignage. Le présent réactualise le passé, sous les événements vécus affleurent les mythes et les histoires antiques, le témoignage fait ressurgir la mémoire enfouie de l'humanité. C'est ainsi que Johnny voit dans son camarade mort la marque d'un instant éternel, « un sigillo di eternità », et il lui semble reconnaître l'image du guerrier grec tué par les Perses, « come fosse un greco ucciso dai persiani due millenni avanti »<sup>39</sup>.

\* \* \*

Telles sont les pistes de réflexion qui articulent la problématique de notre thèse. Si cette problématique prend en compte, ainsi que nous l'avons souligné, la double nature d'une œuvre qui est conjointement celle d'un mémorialiste et d'un romancier, elle ne saurait se limiter à une simple confrontation de ces deux pôles, à une juxtaposition de ces deux registres : elle est axée sur la genèse de l'œuvre et vise à dégager les modalités d'un processus de création romanesque, à travers lequel l'expérience qui fut celle d'un jeune homme engagé dans la Résistance se transforme en aventure humaine remarquable par son exemplarité, au terme duquel le témoignage initialement circonscrit à des événements ponctuels revêt une dimension radicalement nouvelle en s'ouvrant sur une vision de l'Histoire et du devenir humain.

Dans quelle mesure le témoignage porté sur la Résistance et le regard porté sur l'Homme et son destins ont-ils pu se conditionner réciproquement : c'est aussi une question que l'on se doit

---

<sup>35</sup> Giacinto Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*, op. cit., p. 911.

<sup>36</sup> Dante Isella, « La lingua del *Partigiano Johnny* », in Id. (éd.), Beppe Fenoglio. *Romanzi e racconti*, op. cit., p. XV.

<sup>37</sup> Gabriella Fenocchio, « Beppe Fenoglio », op. cit., p. 117.

<sup>38</sup> Alberto Casadei, « L'épica storica di Fenoglio », op. cit., p. 109.

<sup>39</sup> *Il partigiano Johnny 1*, p. 492.

de poser. Dans une perspective d'interprétation de la quête fénoglienne et en faisant ressortir les tensions, voire les contradictions qui la sous-tendent, cette thèse se propose de montrer comment l'œuvre de Fenoglio n'est pas seulement « l'expression d'une tragédie collective » et de la violence de l'Histoire, comme le note fort justement Giorgio Bàrberi Squarotti<sup>40</sup>, mais bien plus fondamentalement l'expression d'une violence intime et d'un désarroi que porte en lui l'écrivain ainsi que de son sentiment tragique de l'existence.

\* \* \*

Dans le but de dégager des pistes d'interprétation des problématiques que nous venons d'évoquer, nous avons structuré notre thèse en trois parties. Tout d'abord, nous allons souligner la présence dans l'œuvre de Fenoglio d'éléments qui constituent ce que nous avons défini comme la dimension documentaire de son œuvre, et essayer d'en évaluer la portée. Cette dimension sera mise en lumière principalement grâce à l'apport des études historiographiques sur la période, mais aussi à travers la comparaison entre les œuvres de Fenoglio et des « écrits de mémoire ». A ce propos, il importe de préciser un point important. A l'intérieur du volume énorme d'écrits de mémoire, nous avons choisi d'utiliser pour notre travail les œuvres de mémorialistes ayant combattu comme Fenoglio en Piémont (principalement Nuto Revelli, mais aussi Pietro Chiodi, Dante Livio Bianco, Ada Gobetti), et cela en raison du lien important qu'entretiennent les résistants avec un territoire spécifique, mais aussi de la présence des mêmes événements historiques souvent vécus ou rapportés par ces mêmes témoins. Bien évidemment, le *corpus* des mémorialistes aurait pu être élargi, et d'autres rapprochements auraient pu être établis. Cependant, le but de la recherche n'étant pas celui de proposer une étude comparative entre Fenoglio et les mémorialistes, nous avons restreint le *corpus* des chroniques. L'objet de cette première partie est de montrer l'importance du travail effectué par Fenoglio et son apport sur le plan documentaire concernant la réalité de la Résistance. Celle-ci ne constitue pas simplement un décor dans lequel évoluent les personnages. Elle constitue plutôt une dimension fondamentale du récit, avec laquelle l'élaboration romanesque doit constamment se mesurer. A l'intérieur du témoignage fénoglien, dont l'intérêt peut dans certains cas être assimilé à celui d'une chronique et auquel font volontiers référence les historiens, nous allons chercher à analyser l'approche du romancier par rapport à celle des mémorialistes ordinaires, desquels le romancier n'hésite pas à s'éloigner : en d'autres termes, nous allons essayer de montrer la spécificité du témoignage fénoglien.

---

<sup>40</sup> Giorgio Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, p. 368.

La deuxième partie du travail sera consacrée plus précisément à une approche textuelle et à une réflexion sur la genèse romanesque de l'œuvre de Fenoglio. C'est dans cette partie que nous allons étudier de plus près les procédés de mise en récit permettant le dépassement du contexte immédiat de la guerre de Résistance. Cette mise en récit, d'une part, correspond à une visée qui va bien au-delà de celle proposée ordinairement par les mémorialistes ; et d'autre part, elle s'accompagne d'une stratégie, à la fois sur le plan de la création romanesque et au niveau de l'écriture et de l'élaboration stylistique, qui fait largement appel à la subjectivité et à l'imaginaire. En effet, qu'il s'agisse des faits rapportés ou de leurs acteurs, il apparaît clairement que Fenoglio tend à leur conférer une ampleur, une densité de signification et une exemplarité en fonction desquelles s'opère la structuration du récit, se crée une véritable dynamique narrative et s'édifie une typologie des personnages. Nous verrons par conséquent comment s'effectue le passage du témoignage littéral au témoignage exemplaire, de la description factuelle à l'interprétation et à la survalorisation d'événements historiques vécus directement ou entendus lors de la guerre. C'est pourquoi nous avons choisi certains éléments qui sont traités par le romancier tantôt de façon littérale, tantôt de façon exemplaire : notre choix a été dicté par la précision avec laquelle, à travers notamment la caractérisation des personnages ou le traitement des données temporelles et spatiales, nous pouvons étudier ce passage d'une expérience circonscrite à un moment de l'Histoire à une expérience de portée universelle. Nous avons pris en considération les écarts de Fenoglio par rapport aux événements historiques, ainsi que les modalités d'amplification d'un fait historique, de survalorisation des données et de surdétermination des deux grandes catégories dans lesquelles s'inscrit nécessairement tout récit : le temps et l'espace. Un autre point important auquel nous nous devons de consacrer un assez large développement concerne l'écriture fénooglienne. Et ceci d'autant plus que, pour l'ensemble de la critique, le style et le plurilinguisme de cette œuvre font problème : problème complexe pour différentes raisons qu'il conviendra d'analyser. En reprenant les expressions de Jean Ricardou, nous pouvons dire que si cette œuvre correspond bien à « l'écriture d'une aventure », elle propose conjointement et dans une large mesure « l'aventure d'une écriture ». Notre analyse portera principalement sur le problème du plurilinguisme et sur la portée de certains procédés visant à l'amplification expressionniste et à la dérision.

Dans un troisième temps, nous allons essayer de proposer une lecture critique de l'œuvre de Fenoglio capable de dégager des pistes d'interprétation des tensions qui la parcourent. Si la deuxième partie a essayé de clarifier le type d'intégration de la matière autobiographique et

historique dans une œuvre littéraire, et le traitement romanesque de cette matière, reste à présent le problème de l'influence réciproque entre la vision de l'Histoire et la vision de l'Homme proposées par Fenoglio. Comment ces deux regards s'influencent-ils ? Ne se conditionnent-ils pas mutuellement ? A ce stade de la réflexion critique intervient la notion centrale du parcours fénoglien, qui constitue le véritable enjeu de son aventure : la notion d'idéal. L'engagement dans la Résistance comme aspiration à un idéal héroïque ? Une fois posée cette interrogation, il est apparu que son examen impliquait la prise en compte, non pas des options idéologiques assez clairement récusées par Fenoglio, mais bien des données culturelles activement présentes dans la formation intellectuelle du romancier et qui ne cessent de nourrir son imaginaire. Ce point de vue constitue notre hypothèse critique : chez Fenoglio, la Résistance est présentée comme une aventure romanesque, voire chevaleresque dans le prolongement de la culture littéraire et notamment anglaise du romancier et de ses personnages. Dans les œuvres de notre *corpus*, l'on s'engage comme l'on entre en lice dans un tournoi de chevaliers : tels des paladins, les résistants fénogliens reçoivent leur investiture au nom de la Nation tout entière. Ces mêmes résistants, tout au moins les protagonistes emblématiques que sont Johnny et Milton, voient dans la Résistance l'occasion de transformer en authentique aventure ces aspirations idéales suscitées par les œuvres littéraires. Ils décident alors d'entreprendre un « pèlerinage » douloureux dans le monde réel, pour y entamer une quête capable de leur restituer la dimension idéale et la dignité humaine. Mais l'examen de cette problématique ne tarde pas à faire apparaître les limites et les contradictions inhérentes à l'engagement lui-même dans sa confrontation à la tragédie de l'Histoire et à la réalité humaine. L'aventure de la Résistance se transforme alors en expérience existentielle inexorablement vouée à l'échec et dominée par le thème obsédant de la mort. Il convient dès lors d'analyser les ressorts et les modalités d'une problématique existentielle qui, tout en étant conditionnée par une vision tragique de l'Histoire, fait appel à des données incontestablement plus profondes et plus intimes propres à la sensibilité et au psychisme du romancier. Au terme de cette analyse, il est apparu que cette nouvelle perspective était de nature à enrichir la valeur du témoignage fénoglien en conférant au parcours de ses personnages une dimension allégorique ; de surcroît, elle permet une appréciation critique plus pertinente de cette œuvre à la fois complexe et singulière.

# Note préliminaire

Compte tenu de la nature de notre *corpus*, il convient d'en rappeler les spécificités. Les œuvres de Fenoglio suivent deux axes thématiques : celles qui traitent de la Résistance, et celles qui évoquent le monde paysan<sup>1</sup>. En raison de notre problématique, nous nous intéressons principalement aux premières. Nous avons déjà souligné le sentiment constant d'insatisfaction de l'auteur, ce qui a donné lieu à un grand nombre de rédactions inachevées. L'évaluation critique des œuvres du romancier d'Alba est parfois malaisée précisément à cause de ce statut. Cependant, même inachevé, le *corpus* fénoglien est remarquable : tous les critiques ont reconnu son caractère exceptionnel même à l'état de manuscrit. Tout en étant conscients des problèmes auxquels est confrontée la démarche critique, et par conséquent de la difficulté d'émettre une appréciation définitive, nous avons décidé de les inclure dans le *corpus* tout d'abord en raison de l'importance reconnue qu'ils revêtent dans la production de Fenoglio, et aussi parce que les rédactions inachevées nous permettent de suivre au plus près les phases d'élaboration et de saisir dans toute sa spontanéité le travail de création littéraire. Un court aperçu des œuvres de Fenoglio sur la Résistance permet de clarifier la composition de notre *corpus*<sup>2</sup> :

*I ventitre giorni della città di Alba* : recueil de nouvelles publié en 1952 chez Einaudi dans la collection « I gettoni ». Il s'agit de douze nouvelles, dont six ont pour thème la guerre (la nouvelle éponyme, *L'andata*, *Il trucco*, *Gli inizi del partigiano Raoul*, *Vecchio Blister*, *Un altro muro*).

*Primavera di bellezza* : roman publié chez Garzanti en 1959. Au centre de l'intrigue se trouve l'histoire de Johnny, jeune soldat du Regio Esercito que nous suivons à l'école pour officiers d'abord à Moana

---

<sup>1</sup> Font partie ce groupe d'œuvres certaines nouvelles de *I ventitre giorni della città di Alba* (*Quell'antica ragazza*, *L'acqua verde*, *Pioggia e la sposa*), le roman *La malora*, les nouvelles du recueil d'argument paysan que Fenoglio aurait dû publier chez Einaudi (*Un giorno di fuoco*, *La sposa bambina*, *Ma il mio amore è Paco*, *Superino*, *Pioggia e la sposa*, *La novella dell'apprendista esattore*), des nouvelles éparses (*L'addio*, *Il gorgo*, *L'esattore*, *Ferragosto*, *Il paese*, *Il signor Podestà*, *L'affare dell'anima*, *L'affare Abrigo Capra*, *Dopo pioggia*, *I discorsi sulle donne* (titre éditorial), *Nessuno mai lo saprà* (titre éditorial), *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, *I penultimi*, *La licenza*, *Il mortorio Boeri*). Fenoglio a écrit également un roman (*La paga del sabato*) ainsi que des nouvelles qui traitent de la société de l'après-guerre (voir Luca Bufano, Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit. : *Ettore va al lavoro*, *Nove lune*, *L'odore della morte*, *Un matrimonio*, *Placido Taricco*, *il giovane progressista*, *Ciao old Lion* (titre éditorial), *La grande pioggia* (titre éditorial), *Figlia, figlia mia*), des nouvelles fantastiques (*Una crociera agli antipodi* (la seule avec un titre d'auteur), *Storia di Aloysius Butor*, *Il letterato Franz Laszlo Melas*, *La veridica storia della Grande Armada*), ainsi que des fables (*La favola del nonno*, *Il bambino che rubò uno scudo*) et des pièces de théâtre (*La voce nella tempesta*, *Serenate a Bretton Oaks*).

<sup>2</sup> Pour de plus amples informations concernant les œuvres de Fenoglio, voir les *Schede critiche* in Dante Isella (éd.) Beppe Fenoglio. *Romanzi e racconti*, op. cit., p.1545-1759, ainsi que la *Nota ai testi* de Luca Bufano, in Id. (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. 579-595, et la *Nota ai testi* de Elisabetta Brozzi in Id. (éd.), Beppe Fenoglio. *Teatro*, Torino, Einaudi, 2008, p. 319-325.



(en réalité, Ceva), ensuite à Rome. Après le 8 septembre 1943, Johnny parvient à quitter Rome, il rentre dans les Langhe où il rejoint la lutte armée clandestine. Le protagoniste meurt lors d'une embuscade contre les fascistes. Il existe deux rédactions de ce roman : la seconde (*Primavera di bellezza 2*) est celle qui a été publiée chez Garzanti. Dans la première rédaction (*Primavera di bellezza 1*) le romancier trace l'histoire de Johnny au Lycée, lors de sa formation prémilitaire et à l'Université. Il s'agit du premier volet du « libro grosso »<sup>3</sup> qui dans les plans de Fenoglio devait retracer l'histoire de Johnny du Lycée (*Primavera di bellezza 1*) jusqu'au printemps 1945 (*Ur Partigiano Johnny*). Avec la décision de faire mourir Johnny à la fin de *Primavera di bellezza*, la suite de l'aventure de Johnny (*Il partigiano Johnny* et *Ur Partigiano Johnny*) devient inutilisable. *Appunti partigiani '44-'45* : il s'agit du début d'une œuvre, probablement la première jamais écrite par le romancier au sujet de la Résistance, qui a été retrouvée en 1994 et publiée par Lorenzo Mondo. Nous y suivons les aventures de Beppe, jeune homme d'Alba qui s'engage dans la Résistance. La nouvelle *Novembre sulla collina di Treiso*, publiée en 1952, est la réélaboration d'une partie de *Appunti partigiani '44-'45*.

*Il partigiano Johnny* : il s'agit d'une œuvre sans titre qui n'a jamais été publiée par Fenoglio de son vivant. *Il partigiano Johnny* est le titre éditorial que Lorenzo Mondo a donné à l'œuvre lors de sa première publication en 1968 (Torino, Einaudi). Elle raconte l'histoire de Johnny, un jeune homme qui se cache sur les collines autour d'Alba et décide de s'engager dans la Résistance, d'abord avec les communistes, ensuite avec les autonomes. Johnny est le protagoniste de plusieurs événements majeurs de la Résistance dans les Langhe, comme par exemple la libération de la ville d'Alba entre octobre et novembre 1944. Deux rédactions inachevées de cette œuvre ont été retrouvées (*Il partigiano Johnny 1*, *Il partigiano Johnny 2*). L'étude critique de l'œuvre de Fenoglio a été marquée par la querelle philologique qui a comme objet la date de composition de *Il partigiano Johnny*. Notre perspective n'étant pas philologique, nous nous limiterons à rappeler que la querelle opposait ceux qui proposent une date de composition proche de la fin de la guerre, à ceux qui supposent une composition dans la deuxième moitié des années 50. La publication, en 1994, de *Appunti partigiani '44-'45*, devrait avoir dévoilé « le véritable Ur »<sup>4</sup>, la vraie origine, des œuvres de Fenoglio ; du même coup, cette publication a vraisemblablement permis de situer à la deuxième moitié des années 50 le travail sur l'œuvre centrée autour du personnage de Johnny. Il serait inutile de résumer le travail de Isella, en annexe au recueil publié par Einaudi, qui présente la querelle et prend position pour une rédaction tardive de l'œuvre<sup>5</sup>, comme l'avait déjà fait Eugenio Corsini dès 1970<sup>6</sup>. La thèse proposée

---

<sup>3</sup> Avec cette expression, Fenoglio indique la suite de textes *Primavera di bellezza – Ur Partigiano Johnny*, et il affirme qu'il ne s'agit pas d'un roman : « un romanzo propriamente non è », lettre à Italo Calvino du 21 janvier 1957, in *Lettere 1940-1962*, op. cit., p. 82.

<sup>4</sup> Dante Isella, *Itinerario fenogliano*, in Beppe Fenoglio. *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 1505.

<sup>5</sup> Dante Isella, in Beppe Fenoglio. *Romanzi e racconti*, op. cit., pages 1492 à 1528.

<sup>6</sup> Eugenio Corsini, dans l'article « Ricerche sul fondo Fenoglio », publié dans la revue *Sigma* en juin 1970, p. 3-17, réfute la thèse de Maria Corti (exposée dans les articles de son « Trittico per Fenoglio », d'abord parus en partie dans la revue *Strumenti critici* en 1968, puis dans le volume *Metodi e fantasmi*, 1969) selon laquelle *Il*

par Isella et sa reconstruction de la chronologie bibliographique de Fenoglio nous paraît convaincante. De plus, la recherche de Luca Bufano sur les échanges épistolaires de Fenoglio a permis d'éclaircir le processus créatif du romancier et l'ordre de rédaction des œuvres. Nous proposons donc d'accepter la thèse selon laquelle une première rédaction en anglais (dont tout ce qui reste en notre possession est *Ur Partigiano Johnny*) est hautement plausible, et constitue la base des réécritures successives qui ont donné lieu à *Primavera di bellezza 1*, *Primavera di bellezza 2*, *Il partigiano Johnny 1*, *Il partigiano Johnny 2*<sup>7</sup>. De même, il nous semble vraisemblable de situer à la fin des années 50 la rédaction de *Il partigiano Johnny*.

*Ur Partigiano Johnny* : ce texte<sup>8</sup>, un fragment rédigé en anglais, ou en fenglese selon l'heureuse définition d'Eduardo Saccone<sup>9</sup>, présente les aventures de Johnny lors des derniers mois de guerre avant la Libération, quand le protagoniste accompagne la mission anglaise dans le Roero, à Cisterna d'Asti. *Ur Partigiano Johnny* (le titre a été donné par l'équipe de recherche dirigée par Maria Corti qui a procuré l'édition complète des œuvres de Fenoglio, et fait référence à un stade de l'œuvre précédent à *Il partigiano Johnny*) est le dernier volet du « libro grosso » sur les années 1939-1945.

*Frammenti di romanzo* : roman inachevé et sans titre, écrit par Fenoglio vraisemblablement en 1959 et abandonné pour se consacrer à la rédaction de *Una questione privata*. C'est l'histoire de Milton – « une facette plus dure de Johnny, sentimental et snob »<sup>10</sup> –, un résistant qui courtise la maîtresse d'un officier fasciste dans le but de le tuer. Trahi par un camarade, qui sous la torture dévoile le plan de Milton, ce dernier est tué par les fascistes. Le roman est connu également sous le titre éditorial *L'imboscata*, choisi par Dante Isella (*Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992).

*Una questione privata* : roman au statut complexe qui existe en trois rédactions différentes. Les deux premières rédactions mêlent deux histoires : d'un côté, le protagoniste, Milton (qui n'est plus ici le guerrier impitoyable de *Frammenti di romanzo*), veut rencontrer son camarade Giorgio pour connaître la véritable nature de la relation entre ce dernier et Fulvia, une fille dont Milton est amoureux. Mais Giorgio a été capturé par les fascistes, et Milton tente de trouver un prisonnier fasciste à échanger contre son camarade. Le deuxième plan narratif met en scène les démarches de la famille de Giorgio pour le libérer. La troisième rédaction laisse de côté cette partie du récit, et se concentre sur la quête de Milton, à la recherche de la vérité concernant la relation entre Giorgio et Fulvia. Le roman se caractérise par la présence d'une intrigue principale à laquelle s'entremêlent des épisodes rapportés

---

*partigiano Johnny* serait « une fascinante rédaction à chaud, de peu de temps postérieure aux événements de la Résistance ».

<sup>7</sup> C'est Fenoglio lui-même qui affirme écrire en anglais, puis traduire en italien. Dans une note biographique, il explique que *Primavera di bellezza* a été rédigé en anglais, et que la version imprimée en 1959 n'est qu'une « simple traduction » d'un original anglais (« una mera traduzione »), in Elio Filippo Accrocca (dir.), *Ritratti su misura*, op. cit., p. 180, aujourd'hui in Luca Bufano (dir.), *Lettere*, op. cit., p. 196.

<sup>8</sup> Selon Luca Bufano, il ne s'agit pas d'un roman, mais de « matériel narratif », in *Lettere*, op. cit., p. 83.

<sup>9</sup> Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile: l'*Ur Partigiano Johnny* », in Id., *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. 60.

<sup>10</sup> Lettre du 10 mars 1959 à Livio Garzanti, in *Lettere*, op. cit., p. 104.

par d'autres résistants. *Una questione privata* entretient des rapports étroits avec *Frammenti di romanzo*, *Primavera di bellezza* et *Il partigiano Johnny*, ainsi qu'avec une tentative inachevée de roman épistolaire.

Nouvelles : Beppe Fenoglio a publié de son vivant plusieurs nouvelles ayant pour thème la guerre. *I premilitari* (1959) et *Tradotta a Roma* (1959) sont des chapitres respectivement de la première et de la deuxième rédaction de *Primavera di bellezza*, et précèdent de quelques mois la sortie du roman. *Il padrone paga male* (1959) reprend un épisode de *Frammenti di romanzo*, tout comme *Lo scambio dei prigionieri* (1959), et *L'erba brilla al sole* (1961). D'autres nouvelles ont été publiées posthumes : *Nella valle di San Benedetto*, *Golia*, *La profezia di Pablo*, *War can't be put into a book* (titre éditorial), *L'ora della messa grande* (titre éditorial), *La prigionia di Sceriffo* (titre éditorial), *Qualcosa ci hai perso* (titre éditorial).

Théâtre : Fenoglio a écrit trois pièces qui abordent le thème de la guerre : *Atto unico*, *lo sparo*, *Solitudine* (dont il existe trois rédactions différentes, *Lo sbandato 1*, *Lo sbandato 2*, *Solitudine*, ainsi qu'un prologue).

Traductions : Fenoglio est l'auteur de nombreuses traductions, principalement de poésie anglaise et américaine (voir Beppe Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, édition de Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000).

\* \* \*

Les citations des œuvres de Beppe Fenoglio sont tirées de l'édition critique de Maria Corti et son équipe, *Opere* (trois volumes en cinq tomes), Torino, Einaudi, 1978, à l'exception de *Appunti partigiani '44-'45*, que nous citons dans l'édition de Dante Isella (Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 2001).

Nous avons également utilisé les éditions de Mark Pietralunga, *Quaderno di traduzioni* (Torino, Einaudi, 2000) ; de Gabriele Pedullà, *Epigrammi* (Torino, Einaudi, 2005) ; de Luca Bufano, *Tutti i racconti* (Torino, Einaudi, 2007) ; de Elisabetta Brozzi, *Teatro* (Torino, Einaudi, 2008), ainsi que l'édition de Luca Bufano des lettres de Beppe Fenoglio, (*Lettere 1940-1962*, Torino, Einaudi, 2002).

Pour les œuvres de Beppe Fenoglio, nous avons adopté, en note uniquement, les abréviations suivantes :

VGA = I ventitre giorni della città di Alba.  
PDB1, PDB2 = Primavera di bellezza, première, deuxième rédaction.  
AP = Appunti partigiani '44-'45.  
PJ1, PJ2 = Il partigiano Johnny, première, deuxième rédaction.

UrPJ = Ur Partigiano Johnny.

FDR = Frammenti di romanzo.

QP1, QP2, QP3 = Una questione privata, première, deuxième, troisième rédaction.

Les citations de Fenoglio figurent en italien dans le corps du texte, et sont transcrites suivant les règles typographiques italiennes. Pour ce qui concerne *Ur Partigiano Johnny*, œuvre rédigée par Fenoglio en anglais, nous proposons les citations anglaises ou, dans le cas de citations dans la suite du texte, directement notre traduction en français. Les traductions sont de l'auteur de ce travail, à l'exception de celles suivies des initiales du traducteur : M. B. = Monique Baccelli ; A. S. = Alain Sarrabayrouse ; J-C. Z. = Jean-Claude Zancarini. Nous avons traduit directement les passages qui ne relèvent pas de la création littéraire (critiques, lettres).

# Première Partie

## Fenoglio témoin de la Résistance

L'œuvre de Fenoglio s'inscrit, aussi bien en raison de la matière traitée que de son contexte de composition, dans le panorama de la production littéraire ayant comme centre la thématique de la Résistance. Cette production, la « littérature de la Résistance », comprend des œuvres de témoignage d'une expérience vécue et aussi des œuvres littéraires d'invention qui proposent une relecture poétique des faits<sup>1</sup>. Fenoglio fait partie des auteurs-témoins de la guerre, et crée une œuvre qui se situe résolument dans le domaine de la littérature mais dont les rapports avec les « écrits de mémoire » – *memorialistica* en italien – sont complexes et parfois peu linéaires. Les écrits de mémoire, composés par des hommes et des femmes ayant connu la guerre directement, se proposent de fixer – principalement dans le but de ne pas oublier – une expérience fondatrice et des faits traumatisants pour celui qui les a vécus et pour la société tout entière. Ces œuvres (témoignages, journaux intimes, mémoires, autobiographies, chroniques, mais aussi biographies, récits de presse, reportages, que Gérard Genette définit comme des formes de « récit factuel »<sup>2</sup> en opposition aux récits fictionnels) visent la restitution des faits historiques vécus par l'auteur, et n'impliquent ni une construction romanesque ni l'invention d'événements vraisemblables qui n'ont pas été vécus directement. Le but des auteurs de *memorialistica* est de rendre compte d'événements qui font partie d'un vécu exceptionnel qu'ils jugent important et digne d'être connu. Le regard littéraire sur les mêmes faits dépasse en revanche la notion de fait vécu et la fonction de souvenir personnel : il tend à incorporer cette expérience pour en proposer une interprétation et créer un récit fictionnel qui se base sur un référent historique réel.

Dans cette première partie de notre travail, nous allons d'abord esquisser un panorama des écrits de mémoire. Par la suite, un détour par la biographie et la bibliographie fénooglienne nous permettra d'introduire et de mieux cerner la question du témoignage chez le romancier. Le témoignage d'un événement vécu et capital dans une existence reste une mission que

<sup>1</sup> Voir à ce propos Mario Saccenti, « Letteratura della Resistenza », in Vittore Branca (dir.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986 ; Torino, UTET, 1994<sup>2</sup>, p. 598.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 ; Paris, Seuil, 2004<sup>2</sup>, p. 142. R. Barthes, quant à lui, sépare « récit historique » et « récit fictif », in « Le discours de l'Histoire », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Fenoglio sent devoir accomplir compte tenu de son expérience et de son lien avec les autres résistants. De même, un lien fort existe entre Fenoglio et les autres anciens combattants qui écrivent leur expérience : ses écrits seront forcément passés au crible de leur regard. Et alors : quels sont les rapports de Fenoglio avec le témoignage ? Sont-ils les mêmes que ceux des écrivains faisant œuvre de mémoire, ou bien sont-ils propres à un regard littéraire sur les événements ? En d'autres mots : quelle est la motivation, spécifique au romancier, derrière la démarche fénoglienne ? Et encore : de quoi Fenoglio témoigne-t-il, quels sont les aspects qu'il prend en compte dans son approche des faits vécus ? En cherchant une réponse à ces interrogations, nous allons remarquer qu'une partie de l'œuvre du romancier se caractérise par la volonté de témoigner sur des aspects propres à la guerre de Résistance italienne de 1943-1945. Néanmoins, en même temps que ce témoignage lié à un événement précis, dans cette première partie nous verrons qu'à l'intérieur d'éléments fortement dépendants du contexte historique, Fenoglio essaie de pousser son observation au-delà d'une situation particulière, en s'intéressant à l'Homme et aux rapports qui se développent dans la société et qui régissent les relations sociales dans une situation extrême telle la guerre. Le témoignage de Fenoglio se caractérise par la recherche d'un angle d'observation personnel, où l'Homme commence à se dessiner comme le protagoniste principal.

La question du témoignage, du rapport avec l'expérience et son expression écrite sont autant de questions qui provoquent une réflexion concernant le réalisme en tant que notion esthétique et les approches choisies pour « dire » la guerre et pour exprimer une expérience personnelle. A cet égard, on ne saurait éluder le problème du rapport de Fenoglio avec le néo-réalisme qui a dominé la culture italienne dans les années d'après-guerre et qui a été pour une génération d'écrivains une sorte de passage obligé. Or, si l'on s'en tient à la problématique du néo-réalisme, il semble bien qu'un seul élément puisse être retenu pour établir un éventuel rapprochement, à savoir l'exigence de vérité documentaire et l'adhésion à la réalité d'un contexte historique. Mais on ne trouve chez Fenoglio ni l'engagement en fonction d'un choix idéologique (et aucun de ses « héros » ne meurt pour des raisons politiques) ni l'idéalisation de la Résistance ou de la classe populaire comme porteuse de valeurs éthiques. Au demeurant, il est remarquable que Fenoglio se soit tenu résolument à l'écart du débat critique autour du néoréalisme. Ceci étant, nous utilisons la notion de réalisme dans le sens de « tendance à la vraisemblance et à l'exactitude de la description »<sup>3</sup>, d'une intention de « reproduire la réalité

---

<sup>3</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four essays*, 1957 (trad. it. : *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969), p. 69.

de la manière la plus fidèle possible »<sup>4</sup>. Cependant, Fenoglio n'a jamais développé de réflexion théorique concernant des normes et des principes auxquels l'écrivain devrait se conformer face à l'Histoire. L'usage fénoglien de la matière historique est lié à la fois à l'expérience personnelle du romancier, à sa volonté de porter un témoignage, et à sa démarche romanesque qui utilise les faits historiques comme centre et base d'un récit littéraire. Fenoglio ressent une dette envers son vécu, son expérience de la Résistance et envers ses camarades. Cette dette demande à être honorée, et cette volonté de témoignage ne pose pas le problème a priori du réalisme : nous sommes de plain pied dans le domaine de la réalité historique et de l'historiographie. De là découle d'ailleurs l'intérêt croissant que les œuvres de Fenoglio suscitent chez les historiens. Ces derniers, reconnaissant la valeur cognitive et documentaire des romans de notre auteur, les utilisent en tant que sources historiographiques ayant la même dignité et valeur que des véritables documents historiques.

En d'autres termes, nous nous intéressons ici à la présence de la matière historique dans l'œuvre de Fenoglio, à sa valeur indéniable de témoignage par rapport à l'Histoire, sans nous interroger sur le « degré de réalisme », ni sur le type de sa mimésis<sup>5</sup>. Nous nous intéressons davantage à la portée d'un témoignage et d'une approche documentaire dans l'œuvre littéraire de Fenoglio, ainsi qu'à l'intégration – ses modalités, ses implications stylistiques, ses enjeux dans l'ensemble de l'œuvre – de matériel personnel et historique dans une narration littéraire, et à la genèse de cette narration.

## 1 Beppe Fenoglio et la production de chronique

*Ricordiamoci di tutti*<sup>6</sup>.

Une des raisons qui poussent le critique Giovanni Falaschi à consacrer un ouvrage à la production littéraire (presse clandestine, récits de mémoire, chroniques, témoignages, nouvelles, romans) qui a vu le jour dans les années qui ont suivi la Résistance (1945 – 1950),

---

<sup>4</sup> Roman Jakobson, « Il realismo nell'arte », in Tzvetan Todorov (dir.), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 98, cité par Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 25.

<sup>5</sup> Pour un panorama historique de l'usage du terme « mimésis » et de ses implications voir Federico Bertoni, *op. cit.*, surtout pages 37-67.

<sup>6</sup> *PDB2*, p. 1564 : « Souvenons-nous de tous ».

est la grande quantité de matériel publié, ainsi que l'homogénéité de ce matériel<sup>7</sup>. La quantité d'œuvres qui ont pour sujet les années de cette lutte est vraiment impressionnante : il suffit pour cela d'explorer les rayons d'une librairie italienne. Un des premiers catalogages de la production de chroniques de guerre a été fait par Roberto Battaglia, en annexe à son histoire de la Résistance, en 1953<sup>8</sup>. Il s'agit souvent d'œuvres qui, dans les années suivant la Libération, ont été publiées par l'ANPI (*Associazione Nazionale Partigiani d'Italia*), l'association qui regroupe les anciens résistants, ou par des petites maisons d'édition, parfois créées par des résistants et déjà actives pendant la guerre dans la presse clandestine<sup>9</sup>. Bruno Falchetto, dans sa très intéressante et complète histoire de la littérature du néoréalisme, souligne le rapport étroit entre ces maisons d'édition et les chroniques de guerre<sup>10</sup>. Selon le critique, ce lien indique « la relation intime et précise »<sup>11</sup> qui s'est développée entre cette forme d'expression littéraire, les lieux et les protagonistes des faits racontés. L'expression écrite de l'expérience des auteurs-acteurs a également été favorisée par le travail du réseau national des Instituts historiques de la Résistance, des institutions qui ont donné en Italie une forte impulsion à la recherche historique et à la publication des récits de guerre. A l'évidence, tracer un panorama exhaustif de ce qui a été publié est donc une œuvre complexe qui nécessiterait un travail de recherche se limitant à cela. Nous allons essayer de souligner les points culminants de cette production gigantesque, que ce soit du point de vue du style ou des œuvres les plus importantes, dont la contribution est encore intéressante aujourd'hui.

Un des premiers à avoir réfléchi, avec son intelligence habituelle, à la production littéraire d'après-guerre, a été Italo Calvino, dans la célèbre préface de 1964 à son premier roman, *Il sentiero dei nidi di ragno*, publié en 1947. Selon l'écrivain ligure « avant d'être un fait artistique, l'explosion littéraire de ces années-là en Italie fut un fait physiologique, existentiel, collectif »<sup>12</sup>. En effet, tout le monde se sentait propriétaire d'une histoire qui valait la peine

---

<sup>7</sup> Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976. G. Falaschi souligne que la publication de mémoires, nouvelles, romans qui ont comme sujet la Résistance continue de façon ininterrompue depuis 1944, p. 3.

<sup>8</sup> Roberto Battaglia, *Rassegna delle fonti*, in *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1953.

<sup>9</sup> C'est le cas de la maison d'édition Panfilo, de Cuneo (Piémont), créée par Arturo Felici (nom de bataille : Panfilo), qui a publié, entre autres, *Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese*, du dirigeant de *Giustizia e Libertà* Dante Livio Bianco en 1946, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*, de Nuto Revelli en 1946, ainsi que *Banditi* de Pietro Chioldi, écrit en 1945-1946 et publié en 1961 (cette œuvre avait déjà été publiée par l'ANPI d'Alba en 1946).

<sup>10</sup> Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>12</sup> Italo Calvino, *Prefazione 1964 à Il sentiero dei nidi di ragno*, aujourd'hui in Claudio Milanini, Mario Barenghi et Bruno Falchetto (dir.), *Romanzi e racconti. Volume primo*, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 2003, p. 1186. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ce que Cesare Pavese pensait du roman de Italo Calvino : « A mon avis, il s'agit sans aucun doute de la première œuvre qui fait de la poésie à partir de l'expérience de la Résistance ». Comme nous pouvons le remarquer, Pavese, en critique avisé, sépare les deux niveaux de l'expérience et de



d'être racontée<sup>13</sup>. On était en présence d'une « voix anonyme », pour utiliser l'expression d'Italo Calvino, qui racontait des histoires, on vivait dans une période où les gens ressentaient le besoin de raconter les expériences exceptionnelles qu'ils avaient vécues. Et ce besoin était ressenti dans toutes les régions italiennes où la guerre de libération avait été menée<sup>14</sup>.

Dans la richesse et l'hétérogénéité de ce panorama, nous sommes conscients qu'il est très difficile et délicat de tracer une frontière nette entre les chroniques et la littérature. Il a souvent été dit que bon nombre de chroniques ont atteint un niveau qui permet de les situer du côté de la littérature. Nous sommes d'ailleurs d'accord avec Gabriele Pedullà lorsque, dans la riche introduction à l'anthologie *Racconti della Resistenza*, il affirme : « La classification la plus banale – celle qui sépare les auteurs de littérature des chroniqueurs, avec toutes les possibilités qu'elle implique – est aussi la plus douteuse, à cause du fait que dans l'énorme volume des comptes-rendus sur la Résistance publiés dans l'après-guerre se distinguent des textes d'une qualité qui n'est pas inférieure à celle de nombreux récits de fiction (par exemple Bilenchi, Meneghello, Fortini) »<sup>15</sup>. L'appréciation stylistique et qualitative d'une œuvre nous semble en effet très subjective et de ce fait peu fiable. Mais tandis que Gabriele Pedullà cherchait un critère pour justifier la constitution de son *corpus* de nouvelles, nous sommes en train de tracer un court panorama des chroniques italiennes sur la Deuxième Guerre mondiale. Il nous paraît donc nécessaire de choisir un critère clair de distinction, même s'il peut paraître sommaire. Nous allons donc opérer une distinction entre les écrivains faisant œuvre de mémorialistes, auteurs le plus souvent d'un témoignage littéral sur les faits, où toute invention est bannie, et les auteurs d'œuvres de fiction prenant appui sur l'expérience vécue, qui présentent les faits (vrais mais aussi vraisemblables) selon une narration fictionnelle dans le but de parvenir à une signification exemplaire que le seul rendu documentaire ne pourrait

---

l'élaboration littéraire à partir de cette expérience. Il s'agit d'une séparation pas toujours facile à cerner, centrale dans le contexte littéraire de l'époque et dans notre travail.

<sup>13</sup> *Ibid.* p 1186 : « Si era [...] carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare [...] ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle "mense del popolo", ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie ».

<sup>14</sup> Le phénomène de la littérature et des écrits sur la Résistance se développe dans les régions qui ont connu la guerre clandestine : Giovanni Falaschi cite ce critère de distribution géographique comme un des facteurs qui différencient la littérature de la Deuxième Guerre mondiale de celle de la Grande Guerre et du *Risorgimento*, en même temps que le volume des écrits et leur distribution temporelle, Giovanni Falaschi, « La memorialistica dalle guerre garibaldine alla guerra di liberazione », in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (dir.), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, CLUEB, 1997, p. 25-42.

<sup>15</sup> Gabriele Pedullà, *Una lieve colomba*, in Id. (éd.), *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005, p. IX.

atteindre. Cette simplification, dont nous sommes conscients, nous semble être un gage de clarté pour le développement de notre travail.

## **1.1 Les chroniques de guerre en Italie et en Piémont : auteurs et caractéristiques principales**

A présent, nous nous intéressons aux œuvres des écrivains faisant œuvre de mémoire. Il s'agit de résistants ayant participé aux faits de guerre, qui décident de relater leur expérience. Souvent, nous sommes en présence d'auteurs qui n'ont écrit qu'un seul livre, car ils ont épuisé avec cet essai la matière exceptionnelle et digne d'être connue. Même si les publications attribuables à des auteurs-acteurs des événements sont encore courantes, il faut préciser que l'âge d'or pour les chroniques de guerre est compris entre 1945 et 1947, avant la défaite de la gauche italienne aux élections de 1948<sup>16</sup>.

Nous devons les chroniques à des auteurs qui appartiennent à des milieux différents : cette diversité souligne la valeur universelle ainsi que la transversalité de cette expérience à l'intérieur de la société italienne. Souvent, les chroniques que nous lisons avec intérêt encore aujourd'hui ont été écrites par des auteurs qui avaient un rapport avec le monde intellectuel. C'est par exemple le cas de Roberto Battaglia, l'historien à qui on doit une des premières histoires de la Résistance. En 1945 il publie aux éditions U *Un uomo, un partigiano*<sup>17</sup>, journal de son expérience de commandant d'une brigade du *Partito d'Azione* (PdA), écrit dans les derniers mois de guerre. Toujours parmi les intellectuels, nous pouvons citer le cas de Pietro Chiodi, de Ada Gobetti, ou encore de Franco Fortini et d'Emanuele Artom (cf. *infra*) ou de Giacomo Debenedetti<sup>18</sup>.

Mais ce ne sont pas seulement les hommes de lettres qui racontent leur expérience. Nous avons souligné le caractère universel de cette volonté de faire connaître sa propre expérience. Tout le monde se sentait dépositaire d'une expérience extraordinaire. Nous pouvons porter l'exemple de Nuto Revelli (qui appartient à la même aire géographique que Beppe Fenoglio), militaire de formation, historien, écrivain, dont nous parlerons plus tard. Et nous pouvons aussi rappeler les cas de Federico del Boca<sup>19</sup>, ouvrier et résistant à l'âge de dix-huit ans ; de

---

<sup>16</sup> Voir Roberto Battaglia, *Rassegna delle fonti*, op. cit.

<sup>17</sup> Roberto Battaglia, *Un uomo, un partigiano*, Roma-Firenze-Milano, Edizioni U, 1945.

<sup>18</sup> Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, in *Il Mercurio*, 1944, relate le ratissage des juifs du ghetto de Rome.

<sup>19</sup> Federico del Boca, *Il freddo, la paura e la fame*, Milano, Mursia, 1966.

Giorgio Bocca, résistant dans les montagnes de Cuneo<sup>20</sup>, et de Emilio Sarzi Amadé, résistant dans la zone de Belluno<sup>21</sup>. Nardo Dunchi, militaire dans les chasseurs alpins, laisse un témoignage de la lutte dans les montagnes<sup>22</sup>, alors que la Résistance des GAP (*Gruppi di Azione Patriottica*) en ville (Turin et Milan) est racontée par Giovanni Pesce<sup>23</sup>. La Résistance à Rome est relatée par Pino Levi Cavaglione<sup>24</sup>, et l'expérience de l'emprisonnement et de la torture de la part des fascistes par Luciano Bolis<sup>25</sup>. Un bon nombre des œuvres que nous venons de citer sont aujourd'hui encore, ou à nouveau, dans le catalogue des maisons d'éditions. Au-delà des raisons économiques dont nous sommes conscients, on peut voir dans la réédition de ces œuvres une confirmation de leur valeur.

Le rapport entre le résistant et le territoire dans lequel il évolue est très important. Maria Corti insiste sur les différences entre les témoignages provenant des différentes régions italiennes, à partir d'une analyse de la presse clandestine éditée pendant la guerre<sup>26</sup>. Cette différence est due en partie à l'hétérogénéité de l'expérience de la Résistance en Italie. Selon Gabriele Pedullà, « chaque colline possède son *genius loci*, et le combattant irrégulier doit apprendre à le connaître, il doit le flatter et doit devenir son ami »<sup>27</sup>. La Résistance est une expérience fortement liée à un territoire. C'est pourquoi, après un court panorama des chroniques en Italie, nous pensons pouvoir nous concentrer sur la région de notre auteur, le Piémont, une région qui, selon Giovanni Falaschi, possède une forte identité culturelle<sup>28</sup>. Ce sont ces raisons qui nous permettent de regrouper la production littéraire de la région.

\* \* \*

Parmi les figures de la chronique de guerre en Piémont, nous pensons d'abord aux mémoires des dirigeants politiques qui ont combattu dans la Résistance. Dante Livio Bianco,

---

<sup>20</sup> Giorgio Bocca, *Partigiani della montagna*, Borgo S. Dalmazzo, Bertello, 1945.

<sup>21</sup> Emilio Sarzi Amadé, *Polenta e sassi*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>22</sup> Nardo Dunchi, *Memorie partigiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1957. Dunchi a combattu d'abord en Piémont (Cuneo) ensuite en Toscane (Alpi Apuane).

<sup>23</sup> Giovanni Pesce, *Soldati senza uniforme*, Roma, Edizioni di Cultura sociale, 1950, réécrit en republié en 1967, *Senza tregua. La guerra dei GAP*, Milano, Feltrinelli. Les résistants de Milan ont été décrits aussi dans le célèbre roman d'Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945.

<sup>24</sup> Pino Levi Cavaglione, *Guerriglia nei castelli romani*, Roma, Einaudi, 1945. Il vaut la peine de rappeler le jugement positif de Cesare Pavese, collaborateur d'Einaudi. Pavese écrit sa critique le 18 janvier 1946 et la publie dans « La Nuova Europa » du 10 février de la même année. Il définit l'œuvre de Cavaglione comme « une synthèse d'intégrité humaine et de style authentique ». Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1973, p. 241-244. Ce recueil d'articles de Pavese avait été publié par Einaudi en 1951 sous le titre *La letteratura americana e altri saggi* (avec une préface d'Italo Calvino).

<sup>25</sup> Luciano Bolis, *Il mio granello di sabbia*, Torino, Einaudi, 1946.

<sup>26</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978 : « La lecture des journaux clandestins permet de souligner la différence profonde entre les témoignages des différentes régions ».

<sup>27</sup> Gabriele Pedullà, *Una lieve colomba*, op. cit., p. X.

<sup>28</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata*, op. cit., p. 12.

responsable régional de *Giustizia e Libertà* (Gl) après la mort de Duccio Galimberti, est l'auteur de *Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese*<sup>29</sup>, chronique de son expérience de résistant. Il s'agit d'un livre dont l'importance est reconnue : selon Norberto Bobbio « très peu de livres [...] comme celui-ci arrivent à nous offrir une représentation efficace et en même temps authentique de la guerre de Résistance »<sup>30</sup>. Les échanges épistolaires entre Dante Livio Bianco et Giorgio Agosti, commissaire régional des formations Gl, éclairent de nombreux aspects de la guerre clandestine<sup>31</sup>. La chronique de Dante Livio Bianco trouve son pendant dans l'œuvre de son ami Nuto Revelli, ancien officier de l'armée royale – *Regio Esercito* –, rescapé de Russie et commandant d'une bande *Giustizia e Libertà* en Piémont (Cuneo) aux côtés de Bianco. Revelli a relaté son expérience dans plusieurs ouvrages, parmi lesquels nous citons *La guerra dei poveri* et *Le due guerre*<sup>32</sup>.

En déplaçant notre regard vers l'est, en direction de la plaine d'Alba et des Langhe, nous devons signaler la chronique de Pietro Chiodi, professeur de philosophie de Beppe Fenoglio au Lycée Govone d'Alba. Son œuvre, *Banditi*<sup>33</sup>, a été définie par Franco Fortini « presque un chef-d'œuvre que je voudrais que tout le monde lise », un livre qui possède « des caractéristiques extraordinaires, aussi bien dans les registre du tragique que du comique »<sup>34</sup>.

Parmi les représentants du monde culturel, politique et militaire ayant participé à la Résistance en Piémont, nous pouvons citer Ada Gobetti, veuve de l'intellectuel antifasciste Piero Gobetti, mort en exil à Paris en 1926 suite à une attaque fasciste, qui a publié *Diario partigiano*, chronique du maquis de la Vallée Susa, en 1956 chez Einaudi. Le commandant Enrico Martini Mauri, le commandant Lampus de *Il partigiano Johnny* de Fenoglio, publie son témoignage *Con la libertà, per la libertà* en 1947<sup>35</sup>. La chronique de Mauri est caractérisée par une forte vision idéologique et par une finalité assez claire : le militaire se sert

---

<sup>29</sup> Maintenant, on retrouve l'œuvre de Dante Livio Bianco sous le titre de *Guerra partigiana*, Torino, Einaudi, 1973. L'histoire éditoriale de l'œuvre est retracée par Norberto Bobbio dans la *Premessa* à l'édition de 1973. *Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese* a vu le jour tout d'abord dans « Nuovi quaderni di Giustizia e Libertà », Milano, La Fiaccola, janvier – août 1945. Il a été ensuite publié par la maison d'édition Panfilo de Cuneo en 1946. Une nouvelle édition comprenant également le *Diario* de Dante Livio Bianco a suivi en 1954. La dernière édition, celle disponible aujourd'hui, a paru chez Einaudi en 1973 (vingt ans après la mort de Bianco) avec la *Premessa* de Bobbio et une introduction de Nuto Revelli.

<sup>30</sup> Norberto Bobbio, *Premessa*, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>31</sup> Giorgio Agosti, Dante Livio Bianco, *Un'amicizia partigiana. Lettere 1943-1945*, sous la direction de Giovanni De Luna, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (première édition, Torino, Albert Meynier Editore, 1990).

<sup>32</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, Torino, Einaudi, 1962 et *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Torino, Einaudi, 2003. Revelli a rappelé également son expérience dans *Il disperso di Marburg*, Torino, Einaudi, 1994. Écrivain et historien prolifique, une partie de son travail est consacrée au monde paysan. Revelli est l'auteur de précieuses recherches sur l'abandon de la montagne dans les années Soixante et Soixante-dix (*Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1977) et sur le rôle de la femme dans la société paysanne (*L'anello forte*, Torino, Einaudi, 1985).

<sup>33</sup> Pietro Chiodi, *Banditi*, Alba, ANPI, 1946, puis Cuneo, Panfilo, 1961 et enfin Torino, Einaudi, 1975.

<sup>34</sup> Franco Fortini, « Letteratura e Resistenza », in *Conoscere la Resistenza*, Unicopli, Milano, 1994, p. 129 – 141.

de ses mémoires pour justifier sa conduite de guerre. Il utilise le point de vue du commandant militaire, et sa position idéologique de *badogliano* monarchiste est souvent reconnaissable. *Il voltagabbana*<sup>36</sup>, œuvre de Davide Lajolo, ancien officier de l'armée, soldat en Grèce et en Albanie, raconte le choix de l'auteur de changer de camp (*voltare gabbana*) et d'organiser la lutte clandestine en Piémont. Enfin, nous pouvons rappeler la chronique de Franco Fortini. Bien qu'il ne soit pas piémontais (comme Chiodi, d'ailleurs), nous incluons Franco Fortini dans cette partie car il a combattu en Piémont, en Val d'Ossola plus précisément. Il a relaté son expérience résistante dans *Sere in Valdossola* publié par Mondadori en 1963<sup>37</sup>. Dans le panorama des chroniques sur la guerre en Piémont, nous devons signaler le journal d'Emanuele Artom<sup>38</sup>. Intellectuel et résistant d'origine juive, Artom fut capturé en mars 1944 et mourut des suites de tortures le 7 avril de la même année.

\* \* \*

Les caractéristiques de cette production ont été étudiées en profondeur par Giovanni Falaschi dans son ouvrage de 1976<sup>39</sup> et par Bruno Falchetto<sup>40</sup> en 1992. Il nous semble utile de rappeler les points essentiels évoqués par les deux critiques. L'auteur d'une chronique de guerre ne présente dans son œuvre que les faits qu'il a vécus. Les lecteurs, donc, suivent uniquement le protagoniste. Le résultat est un récit « linéaire » (pour utiliser une expression de Vladimir Nabokov, citée par Bruno Falchetto). L'expérience personnelle, tout comme l'importance du référent historique, sont considérées comme les premières garanties de la valeur du récit. C'est souvent l'auteur lui-même qui revendique la valeur de chronique de son ouvrage, comme c'est le cas de Pietro Chiodi, qui n'hésite pas à écrire en exergue à son œuvre : « Ce livre n'est pas un roman, ni une histoire romancée. C'est un document historique, dans le sens que les personnages, les faits et les émotions ont vraiment existé. L'auteur en prend la pleine

<sup>35</sup> Enrico Martini Mauri, *Con la libertà e per la libertà*, Torino, SET, 1947. La chronique de Martini Mauri sera republiée avec un autre titre, *Partigiani penne nere. Boves Val Maudagna Val Casotto Le Langhe* en 1968 par Mondadori. Le changement de titre souligne la filiation militaire de l'expérience de résistant de Mauri (*penne nere* = *alpini*) et spécifie les zones géographiques de la lutte.

<sup>36</sup> Davide Lajolo, *Il voltagabbana*, Il Saggiatore, Milano, 1963. Lajolo parle de son parcours également dans *Classe 1912*, livre de 1945, réédité en 1975 et 1995 avec le titre *A conquistar la rossa primavera*.

<sup>37</sup> L'œuvre de Franco Fortini est parue d'abord, en version non intégrale, dans « La Gazzetta del Nord » avec le titre *Una conversazione in Valdossola*, en 1946. Dans ce texte, une chronique de l'expérience de Franco Fortini, l'auteur concentre son attention sur le problème du choix de s'engager dans la lutte clandestine, point crucial pour tout résistant. Franco Fortini propose une réflexion sur l'hésitation et l'incertitude d'un jeune réfugié en Suisse qui décide de s'engager dans la lutte clandestine.

<sup>38</sup> Emanuele Artom, *Diari, gennaio 1940 – febbraio 1944*, Milano, Centro di documentazione ebraica contemporanea, 1966.

<sup>39</sup> Giovanni Falaschi, *La resistenza armata*, op. cit., surtout p. 25-53.

<sup>40</sup> Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, op. cit. De même, il ne faut pas oublier le travail de Marina Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, in *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1983. L'auteur dresse un tableau synthétique et clair sur les différents genres littéraires utilisés pour représenter la guerre de Résistance.

responsabilité »<sup>41</sup>. Il n'y a pas lieu ici de commenter d'un point de vue narratologique ce genre de mise au point. Ce qui nous intéresse, c'est avant tout l'attitude des chroniqueurs, qui se méfient de l'expression proprement romanesque et littéraire et qui proposent une opposition nette entre leur œuvre et les œuvres de fiction qui parlent de la Résistance. Cet avertissement, énoncé également par d'autres auteurs, permet à Giovanni Falaschi de conclure que la chronique pourrait être considérée, dans certains cas où ce sont les auteurs qui le revendiquent, et non pas du point de vue strictement narratologique, comme une forme littéraire antithétique du roman<sup>42</sup>.

Ce sont donc parfois les auteurs qui souhaitent se situer en-deçà de la littérature ; cette volonté pourrait s'expliquer par leur désir d'être le plus possible fidèles aux faits, puisque, comme le rappelle Giovanni Falaschi, le lecteur aussi était souvent acteur des mêmes épisodes<sup>43</sup> : la littérature, avec ses manipulations et ses inventions, est en effet perçue comme un moyen d'expression qui trahit l'expérience, en donnant une vision interprétée des faits. L'auteur-acteur est conscient du regard du lecteur-acteur, et il est obligé d'en tenir compte lors de la rédaction de son œuvre : le choix de se situer en deçà de la littérature est pour lui un gage de véracité, grâce auquel il donne l'impression de ne pas s'éloigner des faits purs et simples. La chronique de guerre concerne des faits connus par les lecteurs : se manifeste alors la portée de témoignage de cette œuvre, qui implique nécessairement une dimension éthique, puisque l'auteur-témoin souvent ne juge pas les faits mais laisse son lecteur juger. Le témoignage peut dans certains cas acquérir une valeur plus ample : malgré le caractère local des faits relatés, les mémorialistes écrivent pour la société tout entière, et non seulement pour les anciens compagnons, sûrs que leur expérience pourra devenir représentative de la réalité nationale.

Si nous prenons en compte le style de ces chroniques, il nous semble pouvoir partager le jugement de Giovanni Falaschi. Selon le critique, les chroniques de guerre sont caractérisées par des notes brèves et sèches, qui ne rapportent que les faits. Aucune attention n'est accordée à l'introspection : nous ne suivons que le protagoniste dans ses actions, au jour le jour, ou lors d'événements notables<sup>44</sup>. De même, une place importante est accordée à l'enregistrement des sensations physiques de l'auteur : faim, froid, peur, excitation, angoisse. Quelques exemples

---

<sup>41</sup> Pietro Chiodi, *op. cit.*, p. V. Nous citons la note à la première édition, reprise par l'auteur dans les éditions suivantes.

<sup>42</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata*, *op. cit.*, p. 28 : le critique parle de « anti-roman ».

<sup>43</sup> Giovanni Falaschi, « Autobiografie e memorie », in Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo (dir.), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi. IV: dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 733 – 764.

<sup>44</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata*, *op. cit.*, p. 43.

pourraient aider à clarifier nos propos. Notre attention se concentre sur l'*incipit* de différents récits de guerre. Il s'agit d'un moment délicat qui donne le ton au reste de la narration, et qui souvent concentre les éléments que l'on retrouve dans la suite de l'œuvre :

*Credo di dover incominciare il mio racconto da quel momento – verso le 4 del pomeriggio del 10 settembre 1943 – in cui, mentre con Paolo, Ettore e Lisetta stavo distribuendo manifestini all'angolo di via Cernaia e corso Galileo Ferraris, vidi, con occhi increduli, passare una fila d'automobili tedesche*<sup>45</sup>.

Dans ce passage, nous remarquons plusieurs choses. Tout d'abord la date. Dans sa chronique, Ada Gobetti écrit ses considérations sur chacune des journées. Nous avons affaire à la forme typique du journal (comme le spécifie d'ailleurs le titre : *Diario partigiano*)<sup>46</sup>. L'indication de la date va de pair avec la précision temporelle, « verso le 4 del pomeriggio », et spatiale : « all'angolo di via Cernaia e corso Galileo Ferraris » ; il est important de rappeler l'heure et le lieu de l'événement, dont ont été témoins d'autres personnes que l'auteur. De plus, la précision se veut un signe de fidélité à la réalité et d'objectivité, une façon de rester en contact avec le contexte. Le journal démarre *in medias res*, deux jours après l'armistice, avec l'arrivée des troupes d'occupation allemandes à Turin. L'auteur nous plonge immédiatement au cœur de l'action. Ce qui s'est passé avant cet événement n'a pas d'intérêt : nous apprenons à connaître l'auteur à travers ses actions au cours de la guerre contre fascistes et nazis<sup>47</sup>.

S'agissant d'un journal de guerre, et non pas d'un journal intime, peu de place est laissée à la réflexion sur soi<sup>48</sup> ou à la réflexion sur la narration : Gobetti commence par le simple mot « Credo », et elle ne présente que des actions – « stavo distribuendo », « vidi passare ». L'intérêt se concentrant sur les faits, peu de place est laissée aux autres personnages, qui pourtant apparaissent dans le passage cité. Paolo, Ettore et Lisetta, bien que présents tout le

---

<sup>45</sup> Ada Gobetti, *Diario partigiano*, Torino, Einaudi, 1996 (première édition : 1956), p. 17 : « Je crois devoir commencer mon récit à ce moment-là – vers 4 heures de l'après-midi du 10 septembre 1943 – lorsque, alors que j'étais en compagnie de Paolo, Ettore et Lisetta et que je distribuais des tracts à l'angle entre la rue Cernaia et le cours Galileo Ferraris, je vis passer, sous mes yeux incrédules, une file de voitures allemandes ».

<sup>46</sup> Il faut préciser le concept de journal. Dans le passage consacré aux journaux intimes dans l'histoire de la littérature italienne Bollati Boringhieri (*op. cit.*, 1996, p. 765-773), Giovanni Falaschi explique que tous les textes qui rangent leur matière par date ne sont pas de journaux. Nous utilisons le terme « journal » pour parler des œuvres d'Ada Gobetti, de Nuto Revelli et de Pietro Chiodi, dans le sillage de G. Falaschi, même s'il est difficile de tracer une frontière entre autobiographie et journal, surtout journal de guerre. Souvent, en effet, à cause du rapport particulier entre protagoniste et Histoire, journal de guerre et autobiographie ne sont qu'une seule chose.

<sup>47</sup> Il s'agit d'une caractéristique pointée par Bruno Falchetto, *op. cit.*, 1992. Selon la critique, l'action de ces œuvres est concentrée dans une période bien précise, et ce qui se passe avant et après dans la vie de l'auteur souvent n'apparaît pas.

<sup>48</sup> En général, dans les chroniques, l'auteur ne s'attarde pas sur sa propre psychologie. C'est une caractéristique qui avait déjà été signalée par Cesare Pavese lors de son jugement sur l'œuvre de P. L. Cavaglione : « [P. L. Cavaglione] réduit la vie intérieure du protagoniste au minimum indispensable », Cesare Pavese, *op. cit.*, 1973, p. 242, cité par Bruno Falchetto, *op. cit.*, p. 146. Selon B. Falchetto, la vie personnelle du protagoniste n'est pas au centre de l'intrigue, puisque c'est le regard de l'auteur sur le monde qui prévaut.

long de l'œuvre, ne vont pas acquérir davantage de profondeur psychologique. De façon générale, dans les chroniques les personnages secondaires apparaissent et disparaissent sans laisser de trace : le protagoniste croise énormément d'hommes et de femmes, mais aucune véritable interaction ne se crée entre eux. Bruno Falchetto parle de *coralità*, mais dans un sens qui n'est pas celui du vérisme de Verga : l'auteur présente un grand nombre de personnages, mais un niveau très bas d'interaction entre eux. Le protagoniste n'a pas d'adjuvant ni d'antagoniste<sup>49</sup>.

Pietro Chiodi présente, lui aussi, la date précise des événements, comme dans un journal :

*15 settembre 1939. Ho cacciato tutto il giorno tra il Padrio e il Mortirolo. A mezzogiorno ho trovato Leone con due fagiani. Abbiamo mangiato assieme*<sup>50</sup>.

A la différence de A. Gobetti, Chiodi parle de ce qui s'est passé entre le début de la guerre et le 8 septembre 1943. Toutefois, il ne consacre que quatre pages (sur 157 dans l'édition de 2002) à la période 1939-1942. L'action démarre avec une scène de chasse : même si nous ne sommes pas tout de suite plongés dans l'action de la guerre de Résistance, cette scène est riche de significations. Le Padrio et le Mortirolo ne sont pas les lieux de la guerre pour Chiodi, mais nous comprenons à travers sa remarque initiale que Chiodi entretient un lien fort avec eux. La scène de chasse, où prévaut l'action (« ho cacciato », « ho trovato », « abbiamo mangiato »), sert à introduire ce qui sera la matière principale de l'œuvre, à savoir la chasse entre résistants et fascistes. En même temps, elle introduit le thème de l'amitié entre l'auteur et Leone. *Banditi*, qui s'ouvre avec une partie de chasse entre les deux amis, se termine avec l'annonce de la mort de Leone, selon une structure fermée. De façon générale, *Banditi* est caractérisé par un style sec et des phrases courtes qui insistent sur l'action (nous avons souligné par l'italique les verbes d'action) :

*16 luglio. Stamane sono andato da Marco. Stavano seppellendo il morto di ieri. Marco mi dice che ci debbono essere delle spie che segnalano tutti i suoi spostamenti. Quattro uomini passano portando sulle spalle il feretro*<sup>51</sup>.

L'incipit du journal de Dante Livio Bianco propose une approche plus analytique des faits par rapport à ce que nous venons de voir. Le premier chapitre s'intitule « Partenza per la

---

<sup>49</sup> Voir, *infra*, partie 2, la notion d'adjuvant (tirée des théories de Vladimir Propp) et son rôle dans l'œuvre de Fenoglio.

<sup>50</sup> Pietro Chiodi, *Banditi*, *op. cit.*, p. 5 : « 15 settembre 1939. J'ai chassé toute la journée entre le Padrio et le Mortirolo. A midi, j'ai retrouvé Leone avec deux faisans. Nous avons déjeuné ensemble ».

<sup>51</sup> Pietro Chiodi, *Banditi*, *op. cit.*, p. 30 : « 16 juillet. Aujourd'hui je suis allé chez Marco. Ils étaient en train d'enterrer le mort d'hier. Marco me dit qu'il doit y avoir des espions qui signalent tous ses déplacements. Quatre hommes passent en transportant le cercueil ».



montagna » (« Départ pour la montagne »). D'entrée de jeu, l'attention du lecteur est portée sur l'engagement dans les bandes clandestines et le départ pour la montagne afin de les rejoindre. L'incipit présente l'indication précise de la date – « il 9 settembre 1943 » – et insiste sur l'animation en ville ; ville traversée par la quatrième armée qui rentre de France – « Cuneo presentava un aspetto di estrema animazione »<sup>52</sup>.

Nuto Revelli, dans sa chronique *La guerra dei poveri*, traite dans sa première partie de l'ARMIR, le corps d'armée italien en Russie pendant la Deuxième Guerre mondiale. La deuxième partie est consacrée à la Résistance. Revelli aussi introduit le chapitre par l'indication de la date :

*8 settembre. La notizia dell'armistizio mi entra in casa dalla strada. Gridano che la guerra è finita, che Badoglio sta parlando. Con Anna scendo in via Roma, quasi di corsa, perché sento che un'altra guerra sta incominciando*<sup>53</sup>.

A nouveau, l'action et la précision de l'indication temporelle sont les éléments caractérisant la citation. L'indication de la date est suivie par une suite de nouvelles et d'informations, qui entraîne une volonté de comprendre ce qui se passe et de descendre sans attendre dans la rue. Une atmosphère de mouvement et d'excitation angoissée caractérise le passage. Tout cela est exprimé au présent factuel, le temps verbal en prise directe avec les événements, qui permet de les présenter en privilégiant l'immédiateté.

Les chroniques essaient d'éviter l'élaboration littéraire. Les *incipit in medias res*, les notations dans un style direct, au présent, concentrées sur l'action, l'absence d'introspection sont autant de techniques soulignant tout d'abord l'importance des faits, rien que les faits, et qui se veulent en-deçà de toute médiation littéraire où pourrait prévaloir une interprétation des faits qui éloignerait de la véracité historique. Ces considérations seront utiles lors de l'étude du style fénozien. A présent, avant de passer à l'analyse des œuvres de Fenoglio, il nous semble intéressant de proposer une courte biographie du romancier, avec les textes à l'appui, pour éclaircir le statut et le contexte de composition de ses œuvres.

---

<sup>52</sup> Dante Livio Bianco, *op. cit.*, p. 3 : « Cuneo avait l'air extrêmement animé ».

<sup>53</sup> Nuto Revelli, *op. cit.*, 1962, p. 116 : « 8 settembre. La nouvelle de l'armistice entre chez moi depuis la rue. Des gens crient que la guerre est finie, que Badoglio est en train de parler. Je descends avec Anna dans la rue Roma, presque au pas de course, parce que je sens qu'une autre guerre est sur le point de commencer ».

## 1.2 Beppe Fenoglio : formation intellectuelle, expérience de guerre

Le profil biographique de Fenoglio que nous allons proposer retrace le parcours du romancier à partir des années de formation du romancier<sup>54</sup>. Nous nous efforcerons de fournir l'essentiel des informations sur la vie de Beppe Fenoglio, ainsi que sur ses œuvres, à partir de passages de ces dernières et des lettres. Cela nous paraît possible compte tenu du haut degré d'autobiographisme d'une grande partie de sa production écrite.

Fils d'Amilcare Fenoglio, boucher qui a pignon sur rue, place de la cathédrale d'Alba, piazza Rossetti, et de Margherita Faccenda, femme énergique employée dans le magasin du mari, Giuseppe (Beppe) Fenoglio naît, premier de trois enfants, le premier mars 1922, année de la marche sur Rome des chemises noires de Mussolini. Comme son frère Walter, d'un an plus jeune, Beppe se distingue à l'école par ses bons résultats. Les parents l'envoient donc au collège-lycée (1932-1940), et ensuite à l'Université (1940-1942). A cause du service militaire et de son engagement dans la Résistance, il n'obtiendra jamais la *laurea*. En 1943, Fenoglio fréquente le cours pour officier du Regio Esercito, d'abord à Ceva (Cuneo), ensuite à Pietralata (Rome). Fenoglio vit dans les rangs de l'armée royale deux événements cruciaux de l'Histoire d'Italie. Le 25 juillet 1943, jour de la chute de Mussolini, il se trouve à Rome, et le 8 septembre de la même année, jour de l'annonce de l'armistice signé avec les Alliés anglo-américains, il commence un voyage aventureux en direction de sa ville natale. Entre décembre 1943 et mai 1945, Beppe Fenoglio participe à deux expériences distinctes dans les rangs de la Résistance italienne. En janvier 1944 il intègre une formation communiste. Après la bataille de Carrù (3 mars 1944) et le ratissage allemand qui s'ensuit, Fenoglio quitte le maquis jusqu'en septembre 1944. C'est à ce moment-là qu'il intègre à nouveau la Résistance, cette fois-ci avec une formation autonome *badogliana*. Il fait partie de la garnison de Mango, un

---

<sup>54</sup> Un travail dans ce sens a été fait, très récemment, par Piero Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006. Mais d'autres ouvrages importants avaient déjà tracé la biographie du romancier et le parcours de sa formation. Nous pensons au travail de Francesco De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, Roma, Argileto Editori, 1976, à celui de Franco Vaccaneo, *Beppe Fenoglio, una biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1990, qui intègre des photographies et des interviews avec les amis et les gens qui ont côtoyé Fenoglio, et à celui de Luca Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Longo, Ravenna, 1999. D'importantes informations sur la période avril-mai 1945, ainsi que sur le rôle de Fenoglio dans le Monferrato, se retrouvent dans les travaux de Delmo Maestri, « Invenzione e realtà nell' *Ur Partigiano Johnny* », in *Proteo*, 2/96, maintenant in *Asti contemporanea*, 7, juillet 2000, que nous citons, et de Giulia Carpignano, « Da Mango alle colline incastellate. Percorsi e incontri di Beppe Fenoglio partigiano negli ultimi due mesi della Resistenza », in *Il Platano*, anno XXX, 2005, p. 139-160. Nous rappelons également le témoignage de Piero Ghiacci, camarade de maquis de Fenoglio, *Atti del convegno nazionale di studi fenogliani* (Alba, 7-8 aprile 1973), in *Nuovi Argomenti*, n. 35-36, settembre-dicembre 1973.

village des Langhe au sud-est d'Alba. Il passe l'hiver 1944-1945 à Cascina Langa. La fin de son expérience de guerre le verra occupé en tant qu'officier de liaison auprès de la mission anglaise qui avait été parachutée dans le Monferrato, entre Piémont et Lombardie. A l'issue de la Libération, Fenoglio vote pour la Monarchie lors du référendum du 2 juin 1946. Après la guerre, il travaille en tant que correspondant avec l'étranger et puis fondé de pouvoir pour une entreprise vinicole d'Alba (Marenco) jusqu'à sa mort précoce, à 41 ans en 1963.

Fenoglio était un homme réservé, qui est toujours resté à l'écart des modes littéraires et du monde éditorial et culturel national. Il n'a jamais entretenu de rapports avec le monde des lettres ; il n'a de véritables relations qu'avec ses amis d'Alba, comme Aldo Agnelli, à qui l'on doit les photographies que l'on possède de Fenoglio, Ugo Cerrato, ami d'une vie et gardien jaloux de la mémoire de l'écrivain, ou encore Pietro Chiodi, son ancien professeur au lycée. Physiquement aussi, Fenoglio n'est jamais parti d'Alba, demeurant à l'écart des villes des grandes maisons d'édition. Il a passé toute sa vie dans les Langhe, et dans les Langhe, comme le dit Gina Lagorio, « il y naquit, il y fit ses études, il y combattit pendant la Résistance, il y travailla, il y mourut »<sup>55</sup>. La société paysanne de ces collines et l'expérience de la Résistance constituent les deux axes de l'œuvre littéraire de Beppe Fenoglio, « le chantre des Langhe, en temps de paix comme de guerre »<sup>56</sup>.

A l'instar de son ami Italo Calvino, le seul écrivain avec lequel Fenoglio a entretenu des liens, Fenoglio n'aimait pas donner de précisions sur sa vie privée<sup>57</sup>. En 1952 (lettre du 6 février<sup>58</sup>) Italo Calvino demande à Fenoglio une photo et un profil biographique pour une publicité de la nouvelle collection dirigée par Elio Vittorini chez Einaudi, « I gettoni »<sup>59</sup>. En date du 9 février de la même année, Fenoglio répond qu'il ne possède qu'une seule photographie qui ne marchera pas, et, à propos de sa biographie, il affirme :

---

<sup>55</sup> Gina Lagorio, *Beppe Fenoglio*, Padova, Edizioni del Noce, 1983, p. 5.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>57</sup> Le rapport entre les deux hommes est documenté par les lettres qu'ils se sont échangées entre le 10 novembre 1950 et le 15 octobre 1962. Les lettres de Fenoglio sont aujourd'hui regroupées dans le volume de Luca Bufano (éd.), *Beppe Fenoglio. Lettere 1940 – 1962*, Torino, Einaudi – Fondazione Ferrero, 2002. Le volume, très complet par ailleurs, n'est pas exhaustif : manquent à l'appel des lettres qui, dans l'état actuel de la recherche, ne sont pas disponibles. L'échantillon proposé permet toutefois de poser un regard plus que satisfaisant sur les échanges épistolaires de Fenoglio, mais surtout de reconstruire ou de confirmer certaines intuitions philologiques sur l'œuvre du romancier.

<sup>58</sup> Luca Bufano, *op. cit.*, p. 51.

<sup>59</sup> Il s'agit de la collection consacrée aux jeunes écrivains, qui publia, entre autres, *Fausto e Anna* et *I vecchi compagni* de Carlo Cassola, *Il visconte dimezzato* et *L'entrata in guerra* de Italo Calvino, *Il sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia* de Mario Rigoni Stern outre, évidemment, les œuvres de Fenoglio dont nous parlerons plus tard. Pour une liste complète des titres édités dans cette collection, voir Luca Bufano, *op. cit.*, *Appendice 4*, p. 190.

*Circa i dati biografici, è dettaglio che posso brigare in un baleno. Nato trent'anni fa ad Alba (1 marzo 1922) – studente (Ginnasio-Liceo, indi Università, ma naturalmente non mi sono laureato) – soldato nel Regio e poi partigiano: oggi, purtroppo, uno dei procuratori di una nota Ditta enologica. Credo che sia tutto qui. Ti basta, no?*<sup>60</sup>

La méfiance de Fenoglio à propos de la biographie se concrétise dans l'apostrophe finale n'admettant pas de réplique – *ti basta, no?* Mais, en effet, toute sa vie y est résumée. A quoi bon donner plus de précisions, du moment qu'il en donnait dans ses œuvres ? L'écriture compte davantage que les données biographiques. Dans un profil biographique pour Elio Filippo Accrocca, Fenoglio consacre un paragraphe entier aux motivations qui le poussent à écrire : le romancier explique la fatigue que lui coûte une page et affirme qu'il écrit, selon une formule devenue célèbre, « with a deep distrust and a deeper faith » (« avec une profonde méfiance et une foi encore plus profonde »). Il s'agit du passage le plus long de ce profil. En revanche, très peu de lignes sont consacrées à la biographie :

*Sono nato in Alba il 1 marzo 1922 e in Alba vivo da sempre, a parte le lunghe assenze impostemi dal servizio militare e dalla lotta partigiana*<sup>61</sup>.

Compte tenu de l'importance de l'écriture pour Fenoglio, notre profil va prendre appui sur les textes. Cette démarche nous amènera par conséquent à nous pencher sur l'autobiographisme dans l'œuvre fenoglienne.

Fenoglio fréquente le collège-lycée *Govone* d'Alba entre 1935 et 1939. Le romancier fut envoyé au Lycée (les *scuole alte*) sur le conseil de l'instituteur Chiaffredo Cesana et de père Virgilio Vigolungo, comme nous l'apprend sa sœur Marisa dans son livre autobiographique *Casa Fenoglio*<sup>62</sup>. Le lycée d'Alba est le lieu où Fenoglio a rencontré trois personnages d'exception, qui ont marqué à jamais l'esprit du jeune garçon.

C'est au lycée *Govone* que Fenoglio rencontre Maria Lucia Marchiaro. Cette jeune enseignante d'anglais introduit Fenoglio « to England and things English ». Nous savons quel poids aura le monde anglais pour Fenoglio, à partir des noms de ses héros (Johnny, Milton, Heathcliff), jusqu'à la langue choisie pour l'écriture, un mélange d'italien et d'anglais qui a

---

<sup>60</sup> Luca Bufano (éd.), *Lettere, op. cit.*, p. 50 : « La question de mes données biographiques peut être traitée très rapidement. Je suis né il y a trente ans de cela à Alba (1<sup>er</sup> mars 1922) – j'ai été étudiant (collège-Lycée, puis université, mais naturellement je n'ai jamais décroché mon diplôme) – puis soldat dans l'armée royale, et ensuite résistant : aujourd'hui, malheureusement, je suis l'un des fondés de pouvoir d'une importante entreprise vinicole. Je pense que c'est tout. Ça te suffit, n'est-ce pas ? ».

<sup>61</sup> Elio Filippo Accrocca (dir.), *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 180-181. Le texte écrit par Fenoglio est aujourd'hui disponible in Luca Bufano, *Lettere, op. cit.*, *Appendice 8*, p. 196 : « Je suis né à Alba le 1<sup>er</sup> mars 1922, et je vis à Alba depuis toujours, à l'exception des longues périodes d'absence qui m'ont été imposées par le service militaire et par la lutte partisane ».

<sup>62</sup> Marisa Fenoglio, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 32.

été baptisé avec succès *fenglese*<sup>63</sup>, en passant par les nombreuses références à la littérature anglaise présentes dans les œuvres. Fenoglio développe un véritable mythe de l'Angleterre et de sa civilisation, et nous retrouvons cette passion chez les protagonistes *alter ego* du romancier. Par exemple, Johnny convainc ses camarades de lycée de la supériorité militaire de l'Angleterre :

*Tutta la classe [era] schierata con Johnny, antifascista e tedescofoba. Il professor Monti, il nuovo insegnante di filosofia, in capo a una settimana aveva preso Johnny in disparte. – Sei stato abilissimo, hai compiuto un vero miracolo. Perché è incontestabilmente un miracolo creare una maggioranza anglofila*<sup>64</sup>.

Johnny est d'ailleurs défini « anglo-maniaque », le mot « anglophile » étant trop faible pour décrire son dévouement<sup>65</sup>. Dans *Ur Partigiano Johnny*, le protagoniste, auprès de la mission anglaise, fait preuve d'une connaissance de l'Histoire et de la littérature anglaise supérieure à celle des britanniques eux-mêmes.

Cette familiarité avec l'anglais nous amène à parler de la langue d'écriture de Fenoglio. Tout d'abord, il est nécessaire de séparer les œuvres publiées de celles inachevées. Les premières ne contiennent pas d'apports anglais, alors que dans les dernières, destinées à une révision de la part de l'auteur, la place de l'anglais est importante : le *fenglese*, sorte d'hybride linguistique italo-anglais, n'était pas destiné à la publication. Il s'agit d'une langue utilisée par le romancier lors des premiers jets de ses œuvres, une langue que nous avons pu connaître en raison des péripéties éditoriales de ces dernières. L'anglais représentait pour Fenoglio un espace de l'esprit, un lieu littéraire où il pouvait échapper à la morosité ambiante de son quotidien. Maria Corti parle d'une « langue privée » qui avait pour le romancier un rôle de « médiation avec la création »<sup>66</sup>. Calvino définit la langue de Fenoglio comme une « langue mentale »<sup>67</sup>. La connaissance de l'anglais de Fenoglio n'est pas un fait superficiel : il apparaît, à la lumière de certaines déclarations de l'auteur, que ses œuvres étaient rédigées d'abord en

---

<sup>63</sup> Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile: l'Ur Partigiano Johnny », in Id., *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. 60.

<sup>64</sup> *PDB1*, p. 1488 : « Toute la classe [était] avec Johnny, antifasciste et germanophobe. M. Monti, le nouveau professeur de philosophie, au bout d'une semaine l'avait pris à part. – Tu as été extrêmement habile, tu as accompli un véritable miracle. Car créer une majorité anglophile relève incontestablement du miracle ».

<sup>65</sup> *PDB1*, p. 1278 : « Per te, Johnny, anglomania è un termine ridicolmente inadeguato. Tu, tu sei più inglese d'un inglese, ecco ».

<sup>66</sup> Maria Corti, « Per una cronologia delle opere di Beppe Fenoglio », in *Nuovi argomenti*, n.s., 35-36, 1973, p. 121.

<sup>67</sup> Italo Calvino, « Fenoglio. Dieci anni dalla morte », in Mario Miccinesi (dir.), *Uomini e libri*, 40, 1972, p. 24-25, cité par Marialuigia Sipione, « Con la Pamela nello zaino e il fucile a tracolla: frammenti di un romanzo epistolare di Beppe Fenoglio », in *Studi novecenteschi*, 35, 79, juillet-décembre 2008, p. 436-464.

anglais. Nous ne possédons aucune rédaction anglaise, à l'exception de celle de *Ur Partigiano Johnny*. Dans son portrait biographique pour E. F. Accrocca, Fenoglio déclare :

*Potrà forse interessare questa piccola rivelazione: Primavera di bellezza venne concepito e steso in lingua inglese. Il testo quale lo conoscono i lettori italiani è quindi una mera traduzione*<sup>68</sup>.

Nous remarquons, à l'instar d'Eduardo Saccone, le mot « traduction ». Le critique apporte des arguments en faveur d'une traduction d'un original anglais pour expliquer la présence, par exemple dans *Il partigiano Johnny 1*, de pans entiers de phrase écrits en *fenglese*<sup>69</sup>. Il semble plausible de croire qu'une grande partie de sa production en anglais se trouvait dans ce que l'on connaît, officieusement, comme *Fondo Tanaro*<sup>70</sup>. C'est d'ailleurs son éditeur, Livio Garzanti, qui demande à Fenoglio d'utiliser dans les œuvres en italien un style plus direct et plus proche de l'original anglais<sup>71</sup>. Le but de notre recherche n'étant pas d'établir une édition de l'œuvre anglaise de Fenoglio, nous nous limiterons à souligner l'existence des rédactions en anglais de Fenoglio. Mais au-delà du simple amour pour une langue et une culture étrangère, nous pouvons essayer de fournir une explication à ce choix. Il faut, pour cela, rappeler le contexte de la jeunesse de Fenoglio.

Né la même année que la marche sur Rome, Fenoglio évolue dans un environnement complètement dominé par le régime. L'anglophilie constituait une sorte d'échappatoire, et l'écriture en anglais pourrait être vue comme un moyen de ne pas se laisser emprisonner par une langue italienne qui avait perdu sa force expressive à cause des doses massives de rhétorique fasciste. L'anglais est vécu comme libération, donc, et aussi comme ressource pour insuffler une force nouvelle à l'italien. De manière plus générale – sans nous limiter à l'usage de la langue anglaise – nous pouvons souligner la valeur idéale de l'attachement de Fenoglio pour l'Angleterre, comme nous l'explique son professeur de philosophie, Pietro Chiodi :

*Fenoglio, fin dagli anni del ginnasio ad Alba, si era immerso [...] nel mondo della letteratura inglese, nella vita, nel costume, nella lingua, particolarmente dell'Inghilterra elisabettiana e rivoluzionaria:*

---

<sup>68</sup> E. F. Accrocca (dir.), *Ritratti su misura, op. cit.*, in Luca Bufano (éd.) Beppe Fenoglio. *Lettere, op. cit.*, p. 196 : « Une petite révélation pourra sans doute s'avérer intéressante : *Primavera di bellezza* a été conçu et rédigé en anglais. Le texte que les lecteurs italiens connaissent n'est par conséquent qu'une simple traduction ».

<sup>69</sup> Eduardo Saccone, *op. cit.*, p. 59-60. Saccone cite également les témoignages de Pietro Citati (*Inesplicabili le condanne di Fenoglio al suo libro*, « Il Giorno », 29 janvier 1980, p. 4) et de Piero Ghiacci (*Non ci sono due Johnny*, interview avec P. M. Paoletti, « Il Giorno », 23 février 1969), auxquels Fenoglio a déclaré écrire en anglais et laisser, lors de la version italienne, le mot anglais là où l'italien serait trop faible.

<sup>70</sup> Beppe Fenoglio avait rangé bon nombre de ses premières versions dans des cartons qui se trouvaient dans le grenier de l'appartement de Piazza Rossetti à Alba. Après le déménagement de la famille Fenoglio et la mort soudaine de Beppe Fenoglio, ces cartons, oubliés, ont été jetés sur les bords du Tanaro par les nouveaux locataires de l'appartement. C'est là que Giancarlo Molino a trouvé, et sauvé de la disparition, les cahiers contenant *AP*. Tout le reste, semble-t-il, a été définitivement englouti par les eaux du Tanaro.

<sup>71</sup> Lettre de Livio Garzanti à Beppe Fenoglio du 5 septembre 59, in Luca Bufano (éd.), *Lettere, op. cit.*, p. 93.

viveva in questo mondo, fantasticamente ma fermamente rivissuto, per cercarvi la propria «formazione», in una lontananza metafisica dallo squallido fascismo provinciale che lo circondava. Più volte mi disse che da adolescente aveva spesso sognato di essere un soldato dell'esercito di Cromwell, « con la Bibbia nello zaino e il fucile a tracolla »<sup>72</sup>.

Cette citation, longue mais riche, explique en partie les raisons de l'anglais chez Fenoglio, qui cherchait une voie pour s'abstraire de la réalité morne du régime fasciste. L'anglais est alors quelque chose de plus qu'une simple langue : il permet de voyager loin des Langhe, tout en y restant physiquement. A travers cette langue et cette culture, Fenoglio tisse des liens avec un autre monde, l'Angleterre élisabéthaine, qu'il sent proche et qui lui permet de fuir la morosité de son présent, autrement plus étouffant.

La dernière citation nous conduit à évoquer un autre personnage extrêmement important dans la formation de Fenoglio, son professeur de philosophie du lycée, Pietro Chiodi. Ce dernier arriva au lycée d'Alba en 1939<sup>73</sup>. Ici, il rencontre Leonardo Cocito, professeur d'italien. Chiodi et Cocito sont deux figures fondamentales pour la formation de Beppe Fenoglio. Antifascistes, tous les deux résistants (Cocito meurt pendu par les allemands le 7 septembre 1944, Chiodi parvient jusqu'à la Libération), ils seront des maîtres pour Fenoglio. Le communiste Cocito<sup>74</sup> et le spécialiste de Kierkegaard et de l'existentialisme Chiodi<sup>75</sup> trouvent leur place dans l'œuvre de Fenoglio, d'abord en qualité d'enseignants, ensuite comme résistants. Dans *Primavera di bellezza* nous avons déjà vu que Chiodi (Monti dans la fiction littéraire) félicite Johnny d'avoir créé dans la classe une majorité pro anglaise. Cocito

---

<sup>72</sup> Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile*, «La cultura», III, gennaio 1965, p. 1-7, maintenant in Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Lettere, op. cit.*, p. 197-202 : « Depuis les années du lycée, Fenoglio avait plongé [...] dans le monde de la littérature anglaise, dans la vie, les mœurs, la langue de l'Angleterre élisabéthaine et révolutionnaire : il vivait dans ce monde, qui était revêtu fantastiquement mais avec vigueur, pour y chercher sa propre "formation", dans un éloignement métaphysique du sinistre fascisme de province qui l'entourait. Plusieurs fois il me dit que, adolescent, il avait rêvé d'être un soldat de l'armée de Cromwell, "avec la Bible dans le sac à dos et le fusil en bandoulière" ».

<sup>73</sup> Pietro Chiodi, *Banditi*, *op. cit.*, p. 5-6 : « 15 septembre 1939. [...] Je reçois un télégramme. Je lis : "En tant que titulaire de la chaire d'histoire et philosophie vous êtes affecté au lycée d'Alba" ». Et puis : « 5 octobre. Je suis à Alba depuis quelques jours. Je connais déjà presque tous mes collègues. Le collègue d'italien et latin a à peu près mon âge. Il s'appelle Leonardo Cocito. Il est très vif et intelligent ».

<sup>74</sup> *PJI*, p. 406-407 : « – Il est vraiment communiste ? Il l'a toujours été [...] A l'Université on l'appelait Cocitoff ». Cocito a combattu en Yougoslavie, où il y a observé avec admiration la résistance communiste : « "Tu devrais voir le lycée de Zagreb ! Tous dans la nature, proviseur, professeurs, élèves et appariteurs, tous résistants !" » *PJI*, p. 407. Pour une analyse du rapport entre Fenoglio et Cocito, et l'influence intellectuelle du professeur sur le jeune élève, voir Livio Berardo, « Per un antifascismo dei "distinti": dal "cinismo intellettuale" di Cocito all'ironia di Fenoglio », in *Alba libera*, Actes du colloque « La libera repubblica partigiana di Alba, 10 ottobre – 2 novembre 1944 », 26-27 octobre 1984, Alba, Tipografia L'artigiana, 1985, p. 229-236.

<sup>75</sup> Pietro Chiodi, parmi les figures les plus importantes de la philosophie italienne de la deuxième moitié du XXe siècle, a traduit en italien l'œuvre de Martin Heidegger (*Seine und Zeit, Essere e tempo* en 1953 et *Holzwege, Sentieri interrotti* en 1968), auquel il consacra les ouvrages *L'esistenzialismo di Heidegger* (1947, 1955) et *L'ultimo Heidegger* (1952, 1960). Il est également l'auteur de *Il pensiero esistenzialista* (1959, 1960), *La deduzione nell'opera di Kant* (1961), *Esistenzialismo e fenomenologia* (1963), de *Sartre e il marxismo* (1965), ainsi que de nombreux essais sur existentialisme, phénoménologie et marxisme.

(Corradi dans le roman) est le professeur d'italien qui prend des libertés, dangereuses pour l'époque, avec le programme d'italien, en décidant de réduire considérablement la place consacrée à D'Annunzio<sup>76</sup>.

Chiodi e Cocito ont joué un rôle important dans la formation de Beppe Fenoglio, et dans son œuvre ils constituent des figures majeures pour Johnny et pour les jeunes de sa génération lorsqu'il s'agit de choisir, de passer à l'action dans les rangs des résistants. Dans la fiction romanesque, ce sont Chiodi et Cocito qui se chargent de tester la motivation des jeunes gens qui aspirent à s'engager dans la Résistance, en rappelant, comme le fait Cocito, que « la vie du partisan est entièrement et seulement faite de cas limites ». C'est Chiodi qui donne la seule définition du résistant qui comparait dans l'œuvre de Fenoglio : « Partigiano è, sarà chiunque combatterà i fascisti »<sup>77</sup>. Cette définition est testée, peu de lignes après, par le collègue d'italien. Dans un long passage qui ne se prête pas à une citation satisfaisante, Cocito pose une série de questions sur la motivation du choix (voir *infra* 3.1). Le professeur demande jusqu'à quel point les aspirants résistants sont prêts à aller dans la lutte armée : tueraient-ils leur père si ce dernier était un danger pour les résistants ? Les questions de Cocito sont l'expression d'une vision idéologique, éthique et morale de la lutte. Cette vision en dit long sur l'ambiance dans laquelle s'est formé Fenoglio, et nous aide à comprendre sa conception rigoureusement morale de la Résistance. Au lycée, Fenoglio reçoit une éducation qui, avant d'être scolaire, est civique et citoyenne, au nom de la lutte contre le régime et pour la liberté.

En revanche, Fenoglio n'est pas marqué par l'Université, où il s'inscrit à la faculté de Lettres modernes en 1940<sup>78</sup>. L'ambiance y était plus impersonnelle qu'au lycée *Govone*, où il avait acquis une certaine réputation, et où s'était créé « le mythe de Beppe Fenoglio chevaleresque et supérieur, tourmenté et troublant »<sup>79</sup>. Ses problèmes de bégaiement ressortent lors des premiers examens. Si la période du lycée est très présente dans l'œuvre du romancier (voir *PDB*), il en va autrement pour l'université. Cette période de la vie de Fenoglio ne trouve de place que dans une comédie théâtrale écrite par Fenoglio qui a comme protagonistes les jeunes étudiants qui font les trajets entre Alba et Turin, et qui se passe dans le train que Fenoglio prenait avec ses amis pour se rendre dans la capitale piémontaise.

---

<sup>76</sup> *PDB1*, p. 1307.

<sup>77</sup> *PJ1*, p. 409 : « Quiconque combat ou combattrà les fascistes est un partisan » (traduction G. d. V.).

<sup>78</sup> Fenoglio ne parviendra jamais au diplôme de *Laurea* (voir profil biographique pour Italo Calvino, cité). Fenoglio avait l'habitude de répondre à sa mère, désespérée pour cet échec, qu'on lui amènera le diplôme à domicile (« madre, la laurea me la porteranno a casa »). Il avait raison : l'Université de Turin a décidé de lui conférer une *Laurea honoris causa ad memoriam* le 10 mars 2005.

<sup>79</sup> Lettre à Piercesare Bertolino (*Rhine*), mai 1943, in Luca Bufano (éd.), *Lettere, op. cit.*, p. 11.



\* \* \*

La jeunesse de Fenoglio est caractérisée par les rituels du fascisme. Comme tous les jeunes hommes de son âge, il est obligé de participer au système de protection antiaérienne ainsi qu'à la formation paramilitaire. Pour faire face à d'éventuelles attaques aériennes et apporter de l'aide aux victimes des bombardements, le régime fasciste avait créé l'UNPA (*Unione Nazionale Protezione Antiaerea*) en 1936<sup>80</sup>. Fenoglio faisait partie de l'UNPA, tout comme Johnny dans *Primavera di bellezza*, dont la première rédaction s'ouvre sur une alarme aérienne :

*Dall'alto della torre medievale la sirena ululò nella notte di giugno. Subito la madre lo chiamò con la sua voce imperterrita: – Johnny ? L'UNPA –. Johnny rotolò da un ciglio all'altro del letto, sospirando vestì una parte dei suoi leggeri indumenti estivi*<sup>81</sup>.

Outre la protection contre les attaques aériennes, le régime de Mussolini avait institué l'obligation, pour tous les jeunes, de participer, le samedi et les jours fériés, à des exercices militaires suivis par une messe, « la santa messa inclusa nel servizio premilitare obbligatorio »<sup>82</sup>. Il s'agissait d'une formation qui précédait l'entrée dans l'armée. Ces exercices étaient organisés par la milice fasciste (*Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*, MVSN). Fenoglio, en raison de son âge, avait l'obligation d'y participer<sup>83</sup>. Le passage de cette expérience dans le roman devient pour le romancier un excellent moyen de ridiculiser le régime fasciste<sup>84</sup> : il crée une galerie de personnages (*vicecomandante Goghi, maggiore Borgna, istruttore Castellengo, cadetto Giacosa...*) qui, dans leur grotesque, soulignent l'inutilité du service et le ridicule du système mis en place par le régime dans sa tentative de rivaliser avec l'armée.

En février 1943, Fenoglio commence son service militaire, et suit le cours pour les élèves officiers qui se tient à Ceva (Cuneo). En raison de sa taille, il est affecté au groupe des

---

<sup>80</sup> Nous pouvons rappeler que Italo Calvino consacre une nouvelle à l'UNPA, *Le notti dell'UNPA*, qui fait partie de *L'entrata in guerra*, trilogie sur l'entrée de l'Italie dans la Deuxième Guerre mondiale, *Romanzi e racconti*, volume I, *op. cit.*, p. 483-545. Il est intéressant de remarquer que Calvino considérait cette œuvre comme une incursion dans la « littérature de mémoire ».

<sup>81</sup> *PDB1*, p. 1259 : « Du haut de la tour médiévale la sirène hulula dans la nuit de juin. La mère l'appela immédiatement avec sa voix imperturbable : – Johnny ? L'UNPA –. Johnny roula d'un côté à l'autre du lit, et tout en soupirant il enfila une partie de ses légers vêtements d'été ».

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 1299 : « la sainte messe incluse dans le service prémilitaire obligatoire ».

<sup>83</sup> Fenoglio consacre un chapitre entier de *Primavera di bellezza 1* à cette expérience. Il s'agit du chapitre IV, qui, suite à l'abandon de cette première rédaction, sera publié dans une revue en guise d'anticipation du roman. Le chapitre IV (*Opere*, I.2, p. 1290-1300) devient la nouvelle *I premilitari* (*Opere* II, p. 531-40), publiée dans le numéro 9 de *Palatina*, (janvier-mars 1959).

<sup>84</sup> Pour un autre point de vue interne à la formation paramilitaire et sportive mise en place par le régime, voir Nuto Revelli, *Le due guerre*, *op. cit.*, surtout p. 11-16. Revelli décrit sa participation aux formations de la milice et sa participation aux camps sportifs, insistant sur le côté dramatique de cette expérience.

mortiers (5<sup>e</sup> peloton)<sup>85</sup>. Ici, en compagnie de jeunes en provenance de toute l'Italie, il suit la formation pour être officier du *Regio Esercito*<sup>86</sup>. Après le cours de Ceva, son peloton est transféré à Rome (8 juillet 1943)<sup>87</sup>, où Fenoglio apprend la nouvelle de la chute de Mussolini le 25 juillet<sup>88</sup> et vit la débandade de l'armée italienne le 8 septembre<sup>89</sup>. Peu de jours après, il rentre à Alba en train, et arrive à éviter la déportation en Allemagne<sup>90</sup>. A la différence de ce qui se passe dans *Primavera di bellezza*, où Johnny s'engage directement dans la première bande partisane qu'il rencontre une fois arrivé dans les Langhe, Fenoglio rentre chez ses parents et passe quelques mois à Alba, en attendant les événements.

Nous allons à présent tracer un court profil de la lutte clandestine de Fenoglio, en mettant l'accent sur les personnages que l'auteur rencontre et les faits de guerre qui trouvent une place dans son œuvre, après avoir rappelé d'abord les principaux événements de guerre en Piémont. Cela nous servira dans la suite du travail pour voir comment personnages et faits historiques sont intégrés dans la narration.

Immédiatement après l'armistice, et suite à la désagrégation de l'armée, le Piémont accueille les militaires italiens de la IV<sup>e</sup> armée, qui se trouvaient en France lors de la signature de l'armistice de Cassibile<sup>91</sup>. Dans la zone de Boves (près de Cuneo) des militaires et des civils

---

<sup>85</sup> Lettres à Piercesare Bertolino (*Rhine*) du 19 mars et de mai 1943, envoyées depuis Ceva, in Luca Bufano (éd.), *Lettere, op. cit.*, 2002, p. 6 et 9.

<sup>86</sup> Pendant cette période Fenoglio écrit les célèbres lettres à Mimma (Benedetta Ferrero), une des muses de son œuvre littéraire. Mimma était marraine de guerre de Fenoglio, et elle recevait donc les lettres de Beppe. Les lettres, que Fenoglio a demandées à Mimma à la fin de la guerre, sont aujourd'hui perdues (elles seraient dans le *Fondo Tanaro*, selon Luca Bufano). Il nous reste toutefois une trace de ces lettres dans la tentative de roman épistolaire que Fenoglio a essayé de réaliser après la publication de *Primavera di bellezza* (probablement après 1960). Cette tentative se situe à mi-chemin entre *Primavera di bellezza* et *Una questione privata*. Il s'agit d'une œuvre composée par les lettres que s'échangent Fulvia (*alter ego* de Mimma), qui se trouve à Alba, et Sergio (*alter ego* de Fenoglio), à Rome pour le service militaire. Cette œuvre est constituée par plusieurs fragments (numérotés de a1 à g) conservées dans le Fonds d'Alba et publiées par Maria Antonietta Grignani in *Opere* I.3, p. 2081-2128. Un de ces fragments (h, p. 2112-2117) avait déjà été publié dans la revue « I 4 soli » (VIII, 2, mai-août 1963) avec le titre *Un capitolo di Beppe Fenoglio*. Ce même fragment a été republié par Luca Bufano, dans son édition des nouvelles de Fenoglio : Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2007 avec le titre *L'incontro*, p. 573-576.

<sup>87</sup> *PDB2*, p. 1465 : « Il giorno dopo il colonnello comandante informò che il battaglione si trasferiva a Roma » (« Le jour suivant, le colonel commandant nous informa que le bataillon allait se transférer à Rome »).

<sup>88</sup> *PDB1*, p. 1378 : « Ieri il capo del governo, cavalier Benito Mussolini, ha rassegnato le dimissioni nelle mani di Sua Maestà il re. [...] Un comunicato speciale diramato qualche ora fa contiene una frase sulla quale richiamo, senza commenti, la vostra attenzione: "La guerra continua" » (« Hier le chef du gouvernement, Benito Mussolini, a remis sa démission à Sa Majesté. [...] Un communiqué spécial diffusé il y a quelques heures contient une phrase sur laquelle j'attire votre attention sans la commenter : "La guerre continue" »).

<sup>89</sup> *PDB2*, p. 1515 : « Voi che ci fate qui, ancora in divisa e armati? Ma non sapete? Ieri l'altro Badoglio ha fatto l'armistizio » (« Qu'est-ce que vous faites encore ici, armés et en uniforme ? Vous ne savez pas ? Avant-hier Badoglio a signé l'armistice »).

<sup>90</sup> *PDB2*, p. 1415-1416 : « Contro un muro Johnny vide allineati una cinquantina di italiani [...] accantonati per la Germania » (« Contre un mur Johnny vit une cinquantaine d'Italiens [...] alignés pour l'Allemagne »). Pour les mêmes épisodes, surtout la déportation en Allemagne, voir Nuto Revelli, *La guerra dei poveri, op. cit.*, p. 126.

<sup>91</sup> *PDB*, p. 1542 : « Johnny si avvicinò di un passo. – Voi chi siete? – Siamo della quarta armata. Veniamo dalla Francia. – So che la quarta armata stava in Francia. » (« Johnny s'approcha quelque peu. – qui êtes-vous ? – Nous appartenons à la quatrième armée. – Je sais que la quatrième armée se trouvait en France »). Voir aussi Nuto Revelli, *La guerra dei poveri, op. cit.*, p. 119 : « La 4<sup>e</sup> armata non esisterebbe più. [...] Il grosso della 4<sup>e</sup>

donnent vie aux premiers groupes armés qui s'opposent aux occupants allemands. La réponse allemande ne se fait pas attendre : le 19 septembre 1943 (premières représailles en Italie du Nord) les allemands mettent le feu à la ville après l'emprisonnement de deux sous-officiers des SS, brûlant 443 maisons et tuant 32 civils<sup>92</sup>. En même temps, les premières bandes de résistants se forment dans les vallées Gesso et Maira (près de Cuneo) dès le 11 et 12 septembre. Ces bandes constituent les embryons des futures bandes de *Giustizia e libertà* (*Gl*), émanation du *Partito d'Azione* (*PdA*). Les premières bandes communistes se forment dans la vallée du Pô. Les bandes autonomes, quant à elles, voient le jour dans la vallée Casotto et, à la suite du lourd ratisage de février-mars 1944, elles transfèrent leur zone d'opération dans les Langhe.

La Résistance dans le Piémont a été diffuse, aussi bien à la montagne que sur les collines, en ville et à la campagne. Les Langhe constituent la zone d'opération des formations autonomes (*azzurri*) dans lesquelles a milité Fenoglio, communistes (*rossi*), et, en moindre mesure, *Gl* et Matteotti (socialistes). Les deux termes de *azzurri* et de *rossi*, qui sont familiers aux lecteurs de Fenoglio, désignent les brigades autonomes ou *badogliane* (les *azzurri*) et les brigades communistes ou *garibaldine* (les *rossi*). Les brigades autonomes sont caractérisées par une conception de la Résistance qui découle de l'organisation de l'armée royale. La principale différence entre les autonomes et les bandes liées directement à des partis politiques se trouve dans le refus d'une vision politique de la lutte armée. Les autonomes sont, le plus souvent, caractérisés par le serment de fidélité prêté au roi. L'« archétype »<sup>93</sup> des bandes autonomes est constitué par la formation du majeur Enrico Martini Mauri (Lampus dans *Il partigiano Johnny*). Les deux divisions autonomes des Langhe sont guidées par Mauri et par Piero Balbo « Poli ». Etant donné leur attitude principalement militaire et distante de la politique<sup>94</sup>, les bandes autonomes jouissent d'un rapport privilégié avec les Alliés. Ces derniers craignent en

armata sta ripiegando in città [Cuneo, *ndr*]. È una valanga di gente senza comando, che sosta, che scappa. [...] Soldati che hanno buttato le armi, sconvolti, alla ricerca affannosa di abiti borghesi. È dalla Francia che cercano abiti borghesi. Soldati a decine di migliaia » (« La quatrième armée n'existerait plus. [...] La plus grande partie de cette armée est en train de se replier en direction de la ville [Cuneo, *ndr*]. C'est une avalanche d'hommes sans commandement, qui s'arrêtent, puis s'enfuient. [...] Des soldats qui ont jeté leurs armes, bouleversés, qui recherchent fébrilement des habits civils. Ils les recherchent depuis la France. Des soldats par dizaines de milliers »).

<sup>92</sup> *PJI*, p. 425 : « – Tu ieri sera hai visto una colonna di tedeschi, hai detto. – L'ho vista e l'ho detto. – E sai da dove arrivavano? Non lo sai. Da B[oves]. Ci sei passato una volta da B[oves], con noi, tu eri piccolo, quando avevamo la 509... – Che hanno fatto i tedeschi a B[oves]? – Rappresaglia » (« Tu as dit avoir vu une colonne allemande hier soir. – Je l'ai vue et je l'ai dit. – Et sais-tu d'où il venaient ? Tu ne le sais pas. Ils venaient de B[oves]. Tu y es passé une fois par B[oves], avec nous, tu étais petit, à l'époque où nous avions la Fiat 509... – Qu'ont-ils fait les allemands à B[oves] ? – Représailles »).

<sup>93</sup> Renato Sandri, « Brigate Autonome », in Enzo Collotti, Renato Sandri, Frediano Sessi (dir.), *Dizionario della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2000 ; Torino, Einaudi, 2006<sup>2</sup>, p. 408.

<sup>94</sup> Mauri souligne dans *Partigiani penne nere*, *op. cit.*, p. 115, sa volonté de détachement par rapport à la politique car il prétend être l'expression de la nation italienne toute entière.

effet une dérive communiste de la guerre de libération (comme en Grèce) et soutiennent plus ou moins ouvertement les bandes autonomes. Dans ce rapport particulier, il faut rechercher la raison des parachutages fréquents dont ont profité les bandes autonomes de Mauri (et dont nous trouvons la trace dans l'œuvre de Fenoglio). Les *rossi*, ou brigades Garibaldi, sont les bandes organisées par le parti communiste italien (Pci). Elles sont caractérisées, dès le début, par une orientation politique de la Résistance, ainsi que par une bonne organisation logistique. La direction des brigades *garibaldine* vise à incorporer les masses populaires dans le mouvement antifasciste, selon une démarche de volonté de pédagogie civique et politique<sup>95</sup>. Du point de vue des effectifs, les bandes du Pci sont les plus nombreuses parmi les formations engagées dans la guerre clandestine.

A la lumière de ce que nous venons de dire, il paraît plus facile de comprendre les différends et les contrastes entre *rossi* et *azzurri* dans la même zone d'opérations. Dans les Langhe, les oppositions entre communistes et autonomes atteignent leur apogée lors de la prise de la ville d'Alba, le 10 octobre 1944. L'occupation militaire de la ville arrive après de longues semaines d'actions des brigades communistes visant à user les nerfs de l'occupant fasciste<sup>96</sup>. L'attaque finale est donnée par les brigades de Mauri. Ce dernier, ironiquement défini comme « il grande Guerriero dal fazzoletto azzurro » par les hiérarchies piémontaises de *GI*<sup>97</sup>, ne se concerta pas préalablement ni avec le commandement militaire régional du Piémont (Cmrp), ni avec le commandement communiste de la zone, et mène une action indépendante à laquelle s'agrègent les communistes et les *GI*<sup>98</sup>. Selon Mario Giovana, les rapports de Mauri avec les communistes se situent dans une volonté « de marginalisation et même de contestation frontale »<sup>99</sup>.

De nombreux personnages historiques trouvent place dans l'œuvre de Fenoglio. Nous assistons à la transformation littéraire d'hommes et de femmes qui ont réellement existé. C'est le cas, déjà cité, de Cocito et de Chiodi, qui comparaissent dans *Il partigiano Johnny*, avec leurs vrais noms ou avec un pseudonyme (Monti et Corradi). Mais c'est aussi le cas de

---

<sup>95</sup> Renato Sandri, « Brigate d'assalto Garibaldi », in *Dizionario della Resistenza*, op. cit., p. 432.

<sup>96</sup> Les attaques des résistants communistes sont menées par la formation de « Michel », qui fait partie de la 48<sup>e</sup> brigade « D. di Nanni », Diana Masera, *Langa partigiana '43-'45*, Torino, Istituto Storico della Resistenza in Piemonte, puis Parma, Guanda, 1971, p. 106 (d'où nous citons), à partir de documents communistes de septembre 1944, AISRP (Archives de l'Institut historique de la Résistance en Piémont) C14c. Les actions contre Alba sont rappelées plusieurs fois par Fenoglio, qui, dans *PJ*, fait participer Johnny à une action qualifiée de « bellico-psicologica » contre les fascistes de la ville, *PJI*, p. 609.

<sup>97</sup> C'est ainsi que Dante Livio Bianco appelle Enrico Martini Mauri dans une lettre du 12 novembre 1944 à Giorgio Agosti, in *Un'amicizia partigiana. Lettere 1943-1945*, op. cit., p. 257.

<sup>98</sup> Dans ses mémoires, Mauri présente l'apport des communistes dans les Langhe comme ayant été sporadique et en support des actions d'envergure des autonomes.

<sup>99</sup> Mario Giovana, *Guerriglia e mondo contadino*, op. cit., p. 85.

« Lampus », pseudonyme du commandant autonome Enrico Martini (nom de Résistance : « Mauri »), commandant de l'Armée italienne, de « Nord », pseudonyme de Piero Balbo (nom de Résistance : « Poli »), lieutenant de la Marine et personnage important dans *Ur Partigiano Johnny* et dans *Il partigiano Johnny*. Parmi les hommes qui ont combattu aux côtés de Beppe Fenoglio pendant la Résistance, nous retrouvons l'officier d'aviation Piero Ghiacci (nom de Résistance : « Piero »), Pierre dans *Il partigiano Johnny*, commandant de la brigade de Mango à laquelle était affecté Beppe Fenoglio. De même, le camarade de Johnny dans *Il partigiano Johnny*, Ettore, a réellement existé : il s'agit d'Ettore Costa d'Alba (nom de Résistance : « Ettore », surnommé « Cervellino » par ses amis). Dans l'œuvre de Fenoglio nous retrouvons également le frère d'Ettore Costa, Giuseppe (nom de Résistance : « Beppe », surnommé « Piccard » par ses amis). Fenoglio transpose dans ses œuvres d'autres résistants qui ont existé : Dario Scaglione (nom de Résistance : « Tarzan »), Settimo Borello (nom de Résistance : « Set »), Angelo De Stefanis (nom de Résistance : « Oscar »), Pasquale Preziuso (nom de Résistance : « Potenza »), tous morts lors de la bataille de Valdivilla de février 1945. Dans *Ur Partigiano Johnny*, nombreux sont les personnages qui correspondent à de vrais résistants (que Fenoglio n'a pas toujours rencontrés personnellement) : l'officier des chasseurs-alpins G. Battista Toselli (nom de Résistance : « Otello »), commandant de la sixième Division Asti, Luigi Acuto (nom de Résistance : « Tek Tek »), commandant de la huitième brigade « Grana » à Rocca d'Arazzo, « Dea », commissaire de la même brigade (de son vrai nom Dea Rota Melotti), Firmino Rota (nom de Résistance : « Nick »), son frère, Marino (en réalité « Marini », nom de Résistance de Amelio Novello), commandant de la brigade « Rocca d'Arazzo », le major Anglais Adrian Hope, ses compatriotes le capitaine John Keany, le commandant Leach et le radiotélégraphiste William Pickering (« Perkins » dans *Ur Partigiano Johnny*), l'aviateur Américain Basil O. Temple.

La période de guerre postérieure au 8 septembre démarre pour Beppe Fenoglio avec l'emprisonnement de son père, Amilcare. Beppe participe avec son frère Walter à la libération de plusieurs pères de famille emprisonnés dans la prison d'Alba. Cet épisode est rappelé par Fenoglio dans *Il partigiano Johnny* <sup>100</sup>. La décision de rejoindre les forces clandestines est prise par Fenoglio en janvier 1944. A la différence de ce qui apparaît dans l'œuvre littéraire, l'expérience de résistant du romancier se divise en deux temps distincts. La première fois, Fenoglio entre officiellement dans la Résistance en janvier 1944, à Murazzano, où il se trouve

---

<sup>100</sup> *PJI*, p. 429-431 : « Carabinieri. Vogliamo soltanto liberare i carcerati. [...] Alla crisi del bluff i carabinieri si arresero. I ribelli invasero il giardino » (« Carabiniers. Nous voulons seulement libérer les prisonniers. [...] A l'apogée du bluff les carabiniers se rendirent. Les rebelles envahirent le jardin »).

pour un mariage. Il entre dans le groupe de Giorgio Ghibauda, nom de Résistance : Biondo<sup>101</sup>. Il s'agit d'une brigade communiste. Avec eux, Fenoglio participe à l'assaut du dépôt militaire de Carrù, lors duquel ils capturent par hasard (suite à un accident de la route) un officier allemand. Les représailles allemandes ne tardent pas à arriver : le groupe de Zucca, dont fait partie la brigade de Biondo, est détruit. Biondo est tué. Fenoglio rentre à la maison. Il recommence à participer sporadiquement à la Résistance pendant l'été 1944. Il est arrêté avec sa famille le 22 septembre 1944 ; il est libéré, et à partir de ce moment il participe de façon plus constante à la lutte clandestine. Il entre à nouveau dans les bandes, juste à temps pour participer à la prise d'Alba, qui se déroule de façon non violente le 10 octobre :

*Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944. Ai primi d'ottobre, il presidio repubblicano [...] fece dire dai preti che sgomberava, solo che i partigiani gli garantissero l'incolumità dell'esodo<sup>102</sup>.*

Alba est une des villes italiennes que l'on appelle « républiques résistantes »<sup>103</sup>. Après l'hiver 1943-1944, le mouvement résistant atteint sa plus grande expansion lors de l'été 1944. La Résistance en Piémont pendant cette période est caractérisée par la libération, de la part des résistants, de zones de plus en plus grandes de territoire, où des gouvernements civils sont mis en place. L'expérience se termine avec l'arrivée de l'automne 1944 : la perte d'Alba (2 novembre) clôture, symboliquement et pratiquement, la saison des « zone libere ». Pendant la libération d'Alba, Fenoglio est détaché avec ses amis à Cascina Gamba di Bosco (Cascina Gambadilegno dans *Il partigiano Johnny*<sup>104</sup>). Le 2 novembre, jour de la défaite d'Alba, il se dirige sous la pluie à Cascina della Langa. Il y passe le mois de novembre en compagnie de Giuseppe Costa (Piccard), Ettore Costa (Cervellino) et d'autres amis.

A la suite du ratissage des nazis et des fascistes de novembre (« il grande rastrellamento di novembre »), il se retrouve seul avec les frères Costa et Piero Ghiacci. Ettore est capturé par

---

<sup>101</sup> *PJ1*, p. 453 : « Il tenente Biondo ... non era certamente un tenente, nell'esercito era, per sua ammissione, un fresco sergente » (« Le lieutenant Biondo ... n'était certainement pas un lieutenant, dans l'armée il était, comme il l'a admis lui-même, un sergent à peine nommé »).

<sup>102</sup> *VGA*, p. 227 : « Alba fut prise par deux mille hommes le 10 octobre et fut perdue par deux cents hommes le 2 novembre de l'année 1944. Aux premiers jours d'octobre, la garnison républicaine [...] fit dire aux partisans, par l'intermédiaire des prêtres, qu'elle allait décamper, à condition que les résistants lui garantissent la sécurité pendant l'exode ».

<sup>103</sup> Lors de l'été de 1944, la force croissante de la Résistance, et la faiblesse de la République Sociale Italienne (RSI), ont conduit à la libération, de la part des résistants, de zones importantes de territoire : ce sont les « zones libres ». Les exemples les plus intéressants, du point de vue de l'organisation, se trouvent dans la zone de Parme, en Vallée d'Aoste et, surtout, dans les Langhe, le Monferrato, la zone de Domodossola : dans ces territoires les résistants ont proclamé des « républiques résistantes » (*repubbliche partigiane*).

<sup>104</sup> *PJ2*, p. 992 : « Vai fuori città, appena fuori, a vigilare un tratto di fiume. [...] Farai base alla fattoria Gambadilegno » (« Tout de suite à la sortie de la ville, tu vas surveiller une partie du cours de la rivière. [...] Ta base sera la ferme Gambadilegno »).

les fascistes à Cascina Langa (condamné à mort, il s'échappera de prison en mars 1945), avec la fermière Rina et sa chienne, personnages de *Appunti partigiani '44-'45* et de *Il partigiano Johnny*. Fin janvier 1945, conformément aux ordres du général anglais Alexander, les bandes se reforment<sup>105</sup>. Le 24 février a lieu la bataille de Valdivilla, une bataille dans laquelle perdent la vie le père de Poli (Giovanni Balbo, nom de Résistance : Pinin), les résistants Oscar, Potenza, Dario Scaglione « Tarzan » et Settimo Borello « Set ». Fenoglio assiste à cette bataille, qui trouve à plusieurs reprises une place dans son œuvre littéraire. Valdivilla est pour Fenoglio « l'épisode qui, plus encore que les autres, est resté gravé dans la mémoire de l'écrivain : le souvenir de Valdivilla l'a accompagné toujours, en tant que point de départ d'une réflexion sur la phénoménologie de la guerre et source de nombreuses idées de récit »<sup>106</sup>. Fenoglio termine la guerre en qualité d'officier de liaison avec les missions anglaises. On retrouve cette expérience dans *Ur Partigiano Johnny*, dont le récit démarre après la bataille de Valdivilla. Fenoglio participe à une dernière bataille, à Montemagno, juste avant la libération (19 avril). Le 25 avril 1945, lors la libération de Casale Monferrato (Piémont), s'achève l'expérience de guerre de Fenoglio. La biographie de Fenoglio, aujourd'hui bien connue, présente une zone d'ombre à propos des faits qui suivent la libération de Casale. Beppe rentre à Alba au mois de mai : le mystère subsiste sur ses activités dans les jours entre le 25 avril et le mois de mai.

Comme nous venons de le voir, une grande partie de la période de formation de Fenoglio, qui l'a conduit à s'engager dans la Résistance, ainsi que la période de la guerre clandestine, se retrouvent dans l'œuvre. L'expérience personnelle fournit la matière narrative. L'œuvre acquiert ainsi un caractère autobiographique<sup>107</sup>. Que ce soit Beppe de *Appunti partigiani '44-'45*, né le même jour que son créateur, avec une mère, un père et une sœur qui portent le même nom que ceux de Fenoglio<sup>108</sup>, Jerry, Raoul, Johnny ou Milton, Fenoglio dresse, dans

<sup>105</sup> Le 13 novembre 1944, le général Alexander avait ordonné aux résistants italiens d'arrêter les actions jusqu'au printemps. Les résistants auraient dû « entrer en veille » pour l'hiver. On peut facilement imaginer l'impact de cet ordre sur l'organisation clandestine, ainsi que sur les résistants combattants.

<sup>106</sup> Luca Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, op. cit. L'auteur rappelle que la participation de Fenoglio à la bataille, confirmé par le *Foglio notizie* officiel du résistant Beppe Fenoglio (maintenant dans *Opere*, I.1, p. 373-74) et par l'intervention de Piero Ghiacci au colloque d'Alba de 1973, est contestée par le résistant Franco Geraci, interviewé par Guido Chiesa lors du documentaire *Una questione privata : vita di Beppe Fenoglio*. Fenoglio s'est rendu plusieurs fois à Valdivilla après la fin de la guerre, et nous avons un témoignage photographique de ces visites, par exemple dans le livre de Franco Vaccaneo, op. cit., p. 56 et 77.

<sup>107</sup> Cette affirmation est partagée par les critiques de l'œuvre fénoglienne, à l'instar de Maria Grazia Di Paolo, qui affirme sans ambiguïté que « la valeur de l'autobiographisme dans l'œuvre de Fenoglio est désormais confirmée », Maria Grazia Di Paolo, « La Fulvia fenogliana : tra realismo letterario e letterarietà realistica », in Id., *Beppe Fenoglio fra tema e simbolo*, Ravenna, Longo, 1988, p. 25.

<sup>108</sup> A propos de Beppe et de *Appunti partigiani '44-'45*, nous pouvons citer ce qu'en dit Dante Isella : « Le protagoniste, Beppe des Langhe, dont l'état civil est le même que celui de Fenoglio, y (dans *AP*, ndr) raconte à la première personne, dans le style d'une chronique autobiographique plate, les événements de la vie de résistant qu'il a vécus « entre le 2 novembre 1944 (le jour suivant l'occupation fasciste d'Alba après les célèbres «vingt-

son œuvre, une galerie d'*alter ego*, et dédouble souvent ses *alter ego* dans la même œuvre. En même temps, nous savons que l'identité entre faits réellement vécus et faits racontés n'est presque jamais totale. Fenoglio, soyons clairs dès le début, ne demande pas à ses lecteurs un pacte de véracité<sup>109</sup> : dans ses œuvres, il n'essaie pas d'être sincère. A aucun moment le romancier ne veut nous convaincre que les choses se sont passées telles qu'il les décrit. De même, il n'hésite pas à modifier la matière historique dans un but littéraire (voir *infra* partie 2). Selon la distinction que fait Raoul Mordenti entre autobiographie et autobiographisme, Fenoglio se situerait dans la deuxième catégorie, qui « renvoie plutôt au genre lyrique, et sans doute plus généralement à la littérature, sans distinction »<sup>110</sup>. Fenoglio n'écrit pas une autobiographie, mais il intègre, dans une œuvre littéraire, faits et personnages réels, qui, dans certains cas, entretiennent un lien avec l'auteur du texte. Le résultat est une œuvre littéraire : c'est pourquoi on parle d'autobiographisme.

### 1.3 Rapport de Fenoglio avec les « écrits de mémoire »

Après avoir évoqué de façon générale la *memorialistica* et notre auteur, il nous semble intéressant d'examiner Fenoglio dans son rapport avec les chroniques de guerre. Des parties de ses œuvres présentent des caractéristiques de rendu documentaire communes avec cette production. Il n'en demeure pas moins que l'œuvre de Fenoglio doit être située sans aucun doute par rapport à la littérature et non pas à la chronique, tout en possédant des caractéristiques qui relèvent de la *memorialistica*. C'est le schéma inverse de celui de la *memorialistica*, qui relève de la chronique et qui, parfois, tend vers le domaine de la littérature grâce à des ouvertures morales sur des questions existentielles, ou par l'intermédiaire de son style à la lisière entre élaboration littéraire et chronique des faits, un style qui devient

---

trois jours”) et le 23 décembre [...], date à laquelle s'interrompt le récit” ». La citation de Dante Isella (qui reprend en partie l'introduction de Lorenzo Mondo à *Appunti partigiani '44-'45*, Torino, Einaudi, 1994, p. VI-VII) se trouve in Dante Isella (éd.) Beppe Fenoglio. *Romanzi e racconti, op. cit.*, p. 1506. Alberto Casadei souligne le niveau stylistique de *Appunti partigiani '44-'45*, qui n'est pas simplement un journal, mais pas encore un roman. Le critique affirme qu'il s'agit d'une tentative de réactualiser la chronique qui manque de la mise à distance (« distanziamento ») nécessaire pour comprendre la dimension essentielle des événements et pour rendre un récit épique. Alberto Casadei, « L'epica storica di Fenoglio », in Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta, Gabriele Pedullà (dir.), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, actes du colloque « Beppe Fenoglio 1943-1963-2003. Scrittura e Resistenza » (Rome, novembre 2003), Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2006, p. 111. Pour le concept d'éloignement et de dimension épique voir *infra*, partie 2.

<sup>109</sup> Nous faisons évidemment référence à l'œuvre de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, et à la distinction entre pacte de vérité (typique de l'autobiographie) et pacte de fiction (typique du roman).

<sup>110</sup> Raoul Mordenti, « Introduzione », in Rino Caputo, Matteo Monaco (dir.), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teoretico*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 9-24.



significatif de ce que Maria Corti appelle « *narratività* »<sup>111</sup>, c'est-à-dire un point de vue esthétique doublé d'un regard documentaire sur les faits.

Nous sommes conscients de la difficulté d'opérer des distinctions tranchées, surtout lorsque nous traitons de genres (la chronique, le document historique et la production littéraire sur la Deuxième Guerre mondiale) dont la définition n'est pas nette. Selon Maria Corti, les genres littéraires de l'époque (1941-1955) se mélangent constamment. Il est donc difficile de distinguer nettement un document (qui se veut authentique et proche de la réalité des faits) d'une œuvre de création, car nombreuses sont les zones d'intersection entre les différents genres<sup>112</sup>. La difficulté de séparer les domaines est encore plus importante concernant la production liée à la Deuxième Guerre mondiale parce que, comme le rappelle Bruno Falsetto, avec la Résistance (mais ce n'est évidemment pas la première fois), l'Histoire fait irruption dans le monde de la littérature, en rendant ce dernier encore plus complexe<sup>113</sup>. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction, une distinction théorique reste possible. Selon Maria Corti, on peut parler de *memorialistica* lorsque l'invention n'est pas intégrée dans un récit, c'est-à-dire quand les auteurs relatent uniquement des faits vécus directement. Gérard Genette, quant à lui, explique que la littérature de fiction « s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets »<sup>114</sup>. Répétons-le : la *memorialistica* est caractérisée par la volonté de documenter une expérience vécue et de relater des événements qui, aux yeux des auteurs, ne doivent pas être oubliés<sup>115</sup>. L'absence ou, au contraire, la présence d'invention concernant des faits vraisemblables, qui ne se sont pas produits mais qui auraient pu se produire, nous semble être un critère fiable pour distinguer les œuvres de mémoire des œuvres de fiction.

Les œuvres de Fenoglio sont construites à partir de faits historiques en partie vécus par l'auteur, comme par exemple la libération d'Alba de la part des résistants. Et tout en ayant une approche littéraire, la narration de Fenoglio a aussi valeur de témoignage et de document. Mais Fenoglio ne s'en tient pas à ceci. Notre problématique consiste à montrer comment des faits, qui confèrent à l'œuvre une valeur aussi de témoignage, sont intégrés dans un récit qui

---

<sup>111</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, op. cit., p. 52.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 61. Benedetto Croce avait d'ailleurs affirmé que les vraies œuvres d'art transcendent les genres et obligent les critiques à modifier la définition d'un genre. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Bari-Roma, Laterza, 1965, p. 42.

<sup>113</sup> Bruno Falsetto, *Storia della narrativa neorealista*, op. cit., p. 120.

<sup>114</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 110.

<sup>115</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, op. cit., p. 52. Nous acceptons la distinction de Maria Corti tout en rappelant que le critique souligne chez beaucoup d'auteurs de chronique une façon de décrire les faits qui est très littéraire. Maria Corti cite dans cette catégorie Pino Levi Cavaglione, Luciano Bolis et Pietro Chiodi.

devient littérature. Cette intégration est ce que Maria Corti appelle « scatto », le « déclic » qui opère le passage du niveau documentaire au niveau créatif. Ce déclic se manifeste chez Fenoglio, qui « passe d'une dimension autobiographique à une phase de représentation plus objective, et de ce qu'il a enregistré directement à l'invention déformante »<sup>116</sup>. L'élaboration littéraire représenterait ainsi un processus d'invention déformante qui se base sur la réalité : c'est dans ce sens que nous allons utiliser la notion d'élaboration et de création littéraire dans notre travail. En plus de l'intégration de données historiques vérifiables dans un récit littéraire et d'une déformation de la réalité, dans le cas de Fenoglio l'élaboration littéraire représente le passage à une dimension exemplaire caractérisée par une tension tragique qui ne peut pas être communiquée par le fait tout seul. La tension tragique dans une œuvre d'art est ce qui permet d'accéder à une réflexion générale sur le monde et sur la place de l'Homme dans ce dernier. En revanche, lorsque nous parlons de « partie documentaire » de l'œuvre de Fenoglio, nous faisons référence à une partie de l'œuvre dans laquelle l'auteur relate des faits qui relèvent du contexte historique et de la réflexion historiographique, et qui se situe exclusivement au niveau du témoignage littéral, n'ouvrant pas sur des significations existentielles, n'intégrant pas toujours d'invention déformante, ne possédant pas de tension tragique.

\* \* \*

Après cette mise au point, nous passons à l'analyse du rapport de Beppe Fenoglio avec les témoignages et les chroniques d'après-guerre. Le romancier d'Alba était très avare de déclarations de poétique, d'affirmations théoriques ou de positionnement dans un genre littéraire. A la différence par exemple de son ami Calvino, Fenoglio n'a presque jamais exprimé ses idées sur la littérature née de la Résistance, et laisse ses personnages s'exprimer à sa place sur la relation entre littérature et écrits de mémoire, ainsi que sur son rapport avec ces derniers.

Pour ce faire, Fenoglio crée des personnages qui prennent des notes sur des calepins au sujet des événements qu'ils vivent, comme le faisait le romancier pendant la guerre, selon Piero Ghiacci<sup>117</sup>. De nombreuses chroniques de guerre sont nées ainsi. C'est le cas de *Banditi* de Pietro Chiodi<sup>118</sup>. De même, *Diario partigiano* de Ada Gobetti se développe à partir de notes, que l'auteur prend dans le but « non seulement de reconstruire les faits, mais aussi de revivre

---

<sup>116</sup> Maria Corti, « Per una cronologia delle opere di Beppe Fenoglio », *op. cit.*, p. 122.

<sup>117</sup> Le général Piero Ghiacci, cité par Luca Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, in Beppe Fenoglio, *Tutti i racconti*, *op. cit.*, p. XXIII, parle d'un « petit cahier de notes » où Fenoglio notait « ses impressions sur les événements de sa vie de résistant ». Maria Corti, *Il viaggio testuale*, *op. cit.*, affirme que, selon Piero Ghiacci, Fenoglio avait toujours avec lui un petit cahier qu'il gardait dans une poche de sa veste militaire.

<sup>118</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, *op. cit.*, p. 54-55.

l'atmosphère et l'état d'âme de ces jours-là »<sup>119</sup>. Dante Livio Bianco tenait un journal intime sur les événements de guerre, qui a servi de base, avec les lettres, les comptes-rendus, les rapports, pour la chronique *Venti mesi di lotta partigiana*<sup>120</sup>. Nuto Revelli suit la même méthode, et n'hésite pas à proposer des extraits des lettres qu'il échangeait avec ses camarades dans sa chronique *La guerra dei poveri*<sup>121</sup>. La présence de ces références à l'écriture de notes pendant la guerre constitue un gage de vérité et de fidélité aux événements historiques, tout en apportant à l'œuvre l'atmosphère de la vie clandestine. Ces chroniques peuvent ainsi être définies comme l'œuvre collective de la bande de résistants : le groupe acquiert plus d'importance que l'auteur lui-même. Ce dernier pourrait être assimilé à la main qui écrit matériellement l'œuvre : c'est la « voix anonyme » qui contribue largement à la naissance de l'œuvre<sup>122</sup>.

Mais l'œuvre de Fenoglio n'est pas une chronique, l'auteur est bien réel et revendique son rôle de romancier : quelle est alors la place des personnages fénoqliens qui écrivent sur leur calepin, *alter ego* transparents du romancier ? Dans un passage très intéressant qui vient d'être republié sous le titre éditorial *War cant't be put into a book*, Fenoglio met en scène deux *alter ego*<sup>123</sup> : Jerry, un jeune résistant écrivain qui note ses expériences sur un calepin, et le narrateur, un résistant plus âgé, professeur d'anglais (profession rêvée de Fenoglio). Le rapport avec l'autobiographisme est par conséquent assez complexe, comme le remarque Luca Bufano : « c'est comme si Johnny, désormais un homme de quarante ans, retournait au

---

<sup>119</sup> Ada Gobetti, *Diario Partigiano*, *op. cit.*, p. 26. A. Gobetti écrit ses notes en un anglais chiffré, pour d'évidentes raisons de sécurité. Pendant la guerre, prendre des notes était très difficile et dangereux. Voir à ce propos Primo Levi, *Le devoir de mémoire* (entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja), Editions mille et une nuits, 1995, p. 26-27 (traduit de l'italien par Joël Gayraud) : « Oui, ces notes que j'ai prises sont bien réelles : j'avais vraiment un cahier, mais elles n'ont pas dépassé vingt lignes. J'avais trop peur, il était extrêmement dangereux d'écrire. [...] Mais il n'y a pas eu de notes, car je savais que je n'aurais pu les conserver. C'était matériellement impossible. Où les garder, dans quelle cachette ? Dans une poche ? [...] Je ne disposais que de ma mémoire ». Il nous faut préciser que, en ce qui concerne Primo Levi, la situation est très différente, par exemple, de celle de Ada Gobetti. La vie dans un camp de concentration, et la situation de contrainte, n'est pas celle du résistant, qui est libre.

<sup>120</sup> Nuto Revelli, *Introduzione*, in Dante Livio Bianco, *Guerra partigiana*, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>121</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, *op. cit.*, par exemple p. 185.

<sup>122</sup> Lorsque nous parlons de main qui écrit l'œuvre, nous reprenons un concept que Italo Calvino développe en forme de souhait à travers son *alter ego* écrivain Silas Flannery dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. S'interrogeant sur l'encombrante figure de l'auteur, et désireux de s'en débarrasser, Italo Calvino fait dire à son personnage qu'il aimerait mieux n'être qu'une simple main au service de quelqu'un : « Come scriverei bene se non ci fossi ! [...] Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano ? La folla anonima ? Lo spirito dei tempi ? L'inconscio collettivo ? », Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, volume II, *op. cit.*, p. 779. Italo Calvino reprend encore une fois le concept de voix anonyme au service de la littérature.

<sup>123</sup> Le texte, qui se trouve dans le dossier 10 du Fonds d'Alba, a été publié une première fois, de façon incomplète, par Gian Carlo Ferretti dans la revue *Rinascita*, n. 13, 30 mars 1973, p. 33, avec le titre « Una pagina inedita ». Il a été publié, dans son intégralité, en annexe à *Opere I*, 3, p. 2281-2286, sans titre. Récemment, Luca Bufano l'a proposé in Beppe Fenoglio, *Tutti i racconti*, *op. cit.*, p. 146-151, avec un titre tiré d'une citation, incorrecte, de *Specimen days* de Walt Whitman, prononcée par le narrateur. Nos citations sont tirées de cette édition.

temps de la guerre pour rencontrer un Johnny jeune »<sup>124</sup>. Jerry rédige des notes, des « appunti », et il insiste à plusieurs reprises sur ce mot, en rabaisant sa valeur littéraire : « sono soltanto appunti »<sup>125</sup> (« ce ne sont que des notes »). Dans la nouvelle, le narrateur fait une distinction nette entre document – « una cosa puramente documentaria » – et la littérature, considérée en tant qu'œuvre d'art – « qualcosa che varrà... decisamente sul piano artistico »<sup>126</sup>. Bien que cette différence ne soit pas développée davantage et qu'elle demeure assez simpliste, Jerry a les idées très claires sur sa production littéraire. Il affirme vouloir faire une œuvre d'art et que s'il ne s'agissait que d'un document cela ne vaudrait pas la peine de l'écrire – « come documentario non varrebbe nemmeno la pena che me li portassi dietro »<sup>127</sup>.

Jerry-Fenoglio souligne avec force l'inutilité d'une vision simplement documentaire de l'expérience vécue. Mais d'où viennent cette conviction et la violence de l'accusation contre la chronique et les documents ? A notre avis, il faut chercher la réponse à ces interrogations dans un autre passage qui met en scène un résistant-écrivain. Il s'agit de Marino, dans *Ur Partigiano Johnny*. Marino prend des notes destinées à être publiées dans un livre qui sera, selon ses camarades, l'œuvre de toute la brigade : nous retrouvons le concept, typique de la chronique, de l'œuvre comme résultat d'une « voix anonyme » de l'époque. Par rapport à l'approche de Jerry, donc, Marino se situe davantage du côté de la *memorialistica*. Mais Fenoglio, à travers le protagoniste *alter ego* Johnny, critique l'approche documentaire de Marino, et s'exprime sur les mémoires de guerre et leur publication, tout en situant son œuvre sur un autre plan. Johnny explique à Marino qu'il n'est pas le seul à garder de notes, et que la publication de ce matériel sera très simple une fois la guerre terminée. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si l'œuvre rédigée par Fenoglio immédiatement après la guerre, qui s'intitule symptomatiquement *Appunti partigiani '44-'45* (la valeur du titre de cette œuvre ressort à présent dans toute sa force), est restée dans les cartons de l'écrivain. Johnny s'exprime clairement à propos de la littérature de la Résistance :

*Who will have written the book of books on us?*

*Johnny sighed: – Nobody of you, nobody of us. The book of books on us will be written by a man is yet*

---

<sup>124</sup> Luca Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, op. cit., p. XXII.

<sup>125</sup> *War can't be put into a book*, op. cit., p. 147.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 148 : « Une chose purement documentaire [...] quelque chose qui aura une valeur artistique ».

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 148 : « En tant que documentaire, cela ne vaudrait même pas la peine que je les emmène avec moi ». Fenoglio fait mourir Jerry dans la bataille de Valdivilla du 24 février 1945. Lors de cette bataille cinq résistants sont morts. Jerry serait la sixième victime, qui n'a jamais existé dans la réalité. Fenoglio propose l'histoire du personnage qui affirmait l'inutilité du document dans une nouvelle où il met en œuvre une entorse à la réalité historique. Nous voyons dans cette approche une déclaration de poétique de la part du romancier, qui revendique le rôle littéraire – et non uniquement adhérent à la réalité historique – de son œuvre.

*unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midst of our reports*<sup>128</sup>.

Nous remarquons le caractère paradoxal de cette réflexion : Fenoglio a continué toute sa vie à écrire sur la Résistance, arrivant même à produire, selon Italo Calvino, le livre que tout écrivain rêvait d'écrire<sup>129</sup>. Mais la citation nous intéresse pour une autre raison. L'affirmation de Johnny sonne plutôt comme un souhait de la part de Fenoglio. Ce dernier ressent très fortement le danger du document et de la chronique, et craint que sa production soit assimilée à celle des écrits de mémoire de l'après-guerre. Fenoglio ne veut pas se noyer à l'intérieur d'une production (celle de la *memorialistica*) qui à l'époque paraissait intarissable. C'est comme si le romancier exprimait le souhait d'écrire sans avoir participé aux événements, comme si uniquement la distance temporelle pouvait conférer une valeur objective à sa production. Mais ce ne peut pas être ainsi : Fenoglio a participé à la Résistance et a écrit sur la Résistance. C'est pourquoi, comme nous le verrons par la suite, il met en œuvre plusieurs stratégies d'éloignement par rapport au contexte historique précis.

Dans la nouvelle, Jerry meurt, et le narrateur *alter ego* de Fenoglio devient le dépositaire de son témoignage, car c'est lui qui reçoit les calepins du camarade mort. Nous ne connaissons pas le sort éditorial des calepins de Jerry, ni de ceux de Marino. Mais la mise en perspective des deux épisodes nous permet d'affirmer que le romancier est conscient des risques du rendu documentaire des événements et que, en même temps, il ressent le devoir de porter un témoignage sur l'expérience vécue, car il considère cette tâche comme fondamentale d'un point de vue éthique, civique et personnel. Nous touchons ici au noyau de notre réflexion : un paradoxe typiquement fénoglien qui est à la base de son écriture, à la valeur fortement littéraire mais imbibée en profondeur de la dimension du témoignage. Compte tenu de cette hantise fénoglienne pour le témoignage et du rapport complexe que le romancier entretient avec celui-ci, nous allons à présent étudier en quoi et comment l'œuvre du romancier propose un témoignage sur une expérience vécue et sur un contexte historique précis.

\* \* \*

---

<sup>128</sup> *War can't be put into a book*, op. cit., p. 242-243 : « – Qui écrira le livre des livres sur nous ? Johnny soupira : – Personne d'entre vous, personne d'entre nous. Le vrai livre sur nous sera écrit par un homme qui n'est pas encore né. La femme qui le portera en son sein n'est aujourd'hui qu'une petite fille, qui grandit au milieu de nos récits ».

<sup>129</sup> Selon Italo Calvino (*Prefazione* 1964), *Una questione privata* est « le livre que [sa] génération voulait écrire » : Fenoglio arrive à écrire « the book of books » tout en ayant participé à la guerre.

Une réflexion de Calvino s'avère particulièrement intéressante pour dégager une des spécificités du récit fénozien, à savoir le rapport avec la dimension orale et la part de la transmission orale des récits dans la production littéraire de l'après-guerre :

*Chi cominciò a scrivere allora [pendant l'après-guerre, ndr] si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo [Il sentiero dei nidi di ragno, ndr] hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio<sup>130</sup>.*

Cette citation est très claire sur une forme de genèse fondamentale dans la production littéraire de l'après-guerre. Italo Calvino insiste sur le caractère oral de la littérature née après l'expérience traumatisante de la Résistance. Tel un événement mythique né au coin du feu d'un campement de guerre, l'épopée de la Résistance serait en partie née des récits des soldats.

L'oralité comme source de la littérature et des chroniques de l'après-guerre est une caractéristique signalée également par les critiques. Comme le rappelle Bruno Falchetto, la narration orale des événements faisait partie de la vie quotidienne des bandes. Selon B. Falchetto, une partie des récits de la Résistance peut être considérée comme « une simple réduction écrite, simplifiée, d'une hypothétique narration orale plus riche de détails »<sup>131</sup>. Lorsqu'on parle d'oralité, il faut poser d'entrée de jeu une distinction fondamentale entre, d'une part, les récits proprement dits et entendus dans les camps, et, d'autre part, les échanges de simples informations. Dans le premier cas, l'auteur imprime sa marque au récit oral, alors que dans le deuxième cas nous sommes en présence d'une information rapportée où la notion

---

<sup>130</sup> Italo Calvino, *Prefazione 1964 à Il sentiero dei nidi di ragno, op. cit.*, p. 1186 : « Ceux qui commencèrent à écrire à cette époque maniaient la même matière que le narrateur oral anonyme : aux événements que nous avons vécus directement ou dont nous avons été spectateurs s'ajoutaient ceux qui nous étaient arrivés déjà sous forme d'histoire, avec une voix, un accent, une mimique. Pendant le maquis, les événements à peine terminés se transfiguraient et se transformaient en histoires racontées la nuit autour du feu, ils acquéraient déjà un style, un langage, un sens de bravade, une recherche d'effets angoissants ou truculents. Quelques-unes de mes nouvelles, quelques pages de ce roman sont nées de cette tradition orale à peine naissante, dans les événements, dans le langage ». Lors de l'élaboration de cette préface, Italo Calvino s'approchait du concept du narrateur des tribus qui crée le mythe à partir de récits oraux. Nous retrouvons l'argument d'Italo Calvino dans son essai « Cibernetica e fantasmi », in *Una pietra sopra*, aujourd'hui dans le premier volume de *Saggi, op.cit.*, p. 205-225. Pour le concept du rôle de l'homme et de celui de la machine dans la naissance de la littérature, on peut lire également la suite idéale du premier article, intitulée *La macchina spasmodica, ibid.*, p. 252-255. Italo Calvino insiste sur l'importance du processus combinatoire (la machine) dans la littérature. Cependant, il souligne l'importance de l'apport humain, symbolisé par le narrateur oral, qui « continue à transformer jaguars et toucans, jusqu'au moment où, à partir d'une histoire très simple, explose le mythe, une révélation terrible qui doit être jouée en secret dans un lieu sacré ».

<sup>131</sup> Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista, op. cit.*, p. 18.

d'oralité n'est pas pertinente d'un point de vue critique, car il ne s'agit que d'une modalité du récit. Maria Corti souligne le fait que l'expérience du bivouac autour du feu, où les histoires passaient d'une bande de résistants à une autre, se prolonge dans l'après guerre. Ces bivouacs improvisés dans les trains, les cantines et les magasins<sup>132</sup>, fruit de la solidarité entre les narrateurs et le public, dans une sorte de continuité avec le moment dramatiquement intense de la guerre, contribuent à la diffusion des récits de guerre<sup>133</sup>. Il s'agit d'un mécanisme dont l'importance du point de vue psychologique est évidente : parler est une façon de s'affranchir du passé pour mieux vivre le futur, comme le rappelle Vittorio Sereni<sup>134</sup>. Il n'est pas possible de reconstruire l'histoire véritable d'une tradition orale, comme le souligne fort justement Maria Corti : en revanche, cette communication grandissante et diffuse entre couches différentes de la population est à la base de la naissance d'une épopée populaire<sup>135</sup>. Le fait que l'œuvre de Fenoglio ait souvent été définie en tant que « épopée historique »<sup>136</sup> nous confirme dans l'importance de la composante orale qui la caractérise.

En effet, Fenoglio met parfois en scène l'oralité. C'est comme si le romancier, en raison de la dette qu'il pensait avoir contractée vis-à-vis de ses camarades et de son expérience, se sentait redevable des récits entendus lors des bivouacs des résistants et qu'il voulait rendre hommage à cette façon de raconter les histoires de guerre. C'est pourquoi nous rencontrons souvent des personnages qui racontent leur expérience. C'est la structure de *Una questione privata* qui repose sur des épisodes rapportés par des résistants à leurs compagnons (Guido Guglielmi parle de « racconti inseriti »<sup>137</sup>). L'œuvre se construit ainsi comme un récit – le récit qui a Milton comme protagoniste – interrompu par les souvenirs des compagnons du protagoniste. Fenoglio construit deux niveaux : l'histoire<sup>138</sup> de Milton qui essaie de résoudre sa quête

<sup>132</sup> Italo Calvino, *Prefazione 1964*, *op. cit.*, p. 1186.

<sup>133</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>134</sup> Vittorio Sereni, *Una donna vestita di rosso*, préface au livre de Sergio Antonielli, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. XV-XVI, cité par Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>135</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>136</sup> Voir, par exemple, Gian Luigi Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva Editori, 1984 et, plus récemment, Alberto Casadei, « L'epica storica di Fenoglio », *op. cit.*, p. 107-117. L'article de Alberto Casadei est disponible aussi, avec le même titre, dans l'ouvrage collectif édité dir. Christophe Mileschi, *Cahiers d'études italiennes, Novecento e dintorni, Dire la guerre ?*, GERCI, Université Stendhal Grenoble 3, I/2004, p. 105-117. Il faut également rappeler la précision apportée par Eduardo Saccone à la définition de l'épopée chez Fenoglio. Il s'agit, selon le critique, de la seule épopée permise aux auteurs modernes, qui implique une relation difficile et problématique du protagoniste avec la réalité et l'action. Il ne s'agit pas d'une épopée collective ou nationale populaire. D'où l'énormité qu'acquiert la conscience du protagoniste, qui est la base du récit (Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile », *op. cit.*, p. 83).

<sup>137</sup> Guido Guglielmi, « I materiali di Beppe Fenoglio », in Id., *La prosa italiana del Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1998, p. 149.

<sup>138</sup> Nous utilisons ce terme dans l'acception de Gérard Genette, c'est-à-dire dans le sens de « succession d'événements et/ou d'actions ». Nous allons utiliser le terme diégèse (terme cinématographique utilisé par Étienne Souriau et adapté par Gérard Genette au monde littéraire) pour parler de « l'univers où advient cette

personnelle, et les récits des résistants, qui se concentrent sur des événements de la vie clandestine. Par conséquent, le mélange confère un degré de noblesse au mode narratif oral, juxtaposé à une narration (celle de Milton) plus littéraire.

Le compte-rendu oral d'une expérience se présente souvent comme un besoin de la part des résistants, qui ont envie de raconter leur expérience, et parfois insistent si les autres ne veulent pas les écouter. Dans la première rédaction de *Una questione privata*, Maté et Leo cherchent un fasciste à échanger contre Giorgio. Ils demandent à Pablo si dans leur bande il y a un fasciste prisonnier. Pablo raconte qu'ils en ont fusillé un la veille :

*Appena fu sulla strada [Pablo] aggiunse: – Volete sapere com'è morto?*

*– No, no, – disse Leo. – A me basta sapere che è morto.*

*– Fece un paio di urlì. E sapete che cosa urlò? Viva il duce!<sup>139</sup>*

Pablo continue alors pendant deux pages le récit du fasciste qui meurt en criant son admiration pour Mussolini. Nous assistons ici à la transmission orale d'une expérience vécue directement par Pablo. Maté et Leo vont peut-être la raconter à leur tour à leurs compagnons et ainsi de suite.

Et tout comme la narration orale est un besoin pour celui qui raconte son expérience, les résistants ont le devoir d'écouter les aventures de leurs camarades. Que ce soit par respect pour l'expérience vécue ou un moyen de connaître les dangers qui peuvent être mortels, l'écoute des récits est un moment auquel on ne peut pas renoncer :

*You dying with the will to know my day today and nobody hardy enough to ask me about that. [...]*

*They all burst into a strained, uneasy, half-stringed laughter and one pretended to a tired concession, pitiful, to his want of interview<sup>140</sup>.*

Le public a le devoir d'écouter ce que Leo veut raconter, et Leo ressent le besoin de relater sa propre expérience, qui un jour pourrait se révéler utile pour ses compagnons. D'ailleurs, échanger des informations est aussi un moyen de connaître la stratégie de l'adversaire, ou aussi simplement la situation d'un ami qui se trouve dans une autre bande. Le passage d'informations orales est parfois le seul moyen de contact avec le monde extérieur à la bande :

---

histoire ». Il faudrait éviter toute confusion entre ces deux termes. L'adjectif « diégétique » sera utilisé pour éviter des ambiguïtés avec l'adjectif « historique », qui, dans notre contexte, pourrait porter à des confusions importantes.

<sup>139</sup> *QP1*, p. 1780 : « Dès qu'il fut sur la route, [Pablo] ajouta : – Voulez-vous savoir comment il est mort ?

– Non, non – répondit Leo. – Il me suffit de savoir qu'il est mort.

– Il a crié deux fois. Et savez-vous ce qu'il a crié ? Vive le *duce* ! ». Le passage était déjà dans *FDR*, p. 1619.

<sup>140</sup> *UrPJ*, p. 66-67 : « Vous mourez de curiosité de savoir ce qui m'est arrivé aujourd'hui, mais personne n'a le courage de me le demander. [...] Mal à l'aise, ils éclatèrent de rire à voix basse, et quelqu'un de charitable accepta de satisfaire son besoin d'être questionné ».



*In the early afternoon partisans came from all around to congratulate, to inquire and to stand by them, and the sunlit hours passed in a fiat in relations, collations and records [...]*<sup>141</sup>.

*[...] Johnny related about Cisterna, Hector about his jailing (for Johnny's principal sake, for the other knew all since long and thoroughly) and the others about the Langhe latest happenings*<sup>142</sup>.

La transmission du savoir, un geste répété plusieurs fois comme c'est le cas de l'expérience du résistant Ettore, donne naissance à l'épopée : l'emprisonnement d'Ettore deviendra un épisode de l'histoire collective de la bande. Paradoxalement, parfois la motivation pour l'action de guerre est donnée par le fait que cette même action deviendra digne d'être racontée lors des soirées. Peu importe la victoire ou la défaite, l'important est de participer et de survivre pour pouvoir raconter ce que l'on a vécu :

*Tek men [...] clapped at the idea, actioning directly with the Englishmen, a pearl in their record, a hit-tale in the bivouacs*<sup>143</sup>.

L'épopée de la Résistance circule avant tout à l'intérieur de la bande, avant de sortir de ce cercle restreint pour donner naissance au mythe des combattants clandestins parmi la population civile. Ce mythe commence à naître lorsque le public des récits n'est plus seulement constitué par des soldats. Les faits de guerre commencent à circuler sur les collines, et se transmettent à l'intérieur d'une épopée populaire. Par exemple, les récits des résistants sont parfois relatés avec des modalités qui rappellent la veillée paysanne, lorsque, dans les campagnes, les gens se rassemblaient dans une ferme pour y passer la soirée entendant les histoires racontées par les hommes présents. Dans *Una questione privata*, troisième rédaction, Milton passe une soirée dans une étable. Ici, plusieurs de ses compagnons se retrouvent et racontent leurs expériences en présence d'une grand-mère et de son neveu<sup>144</sup>. Lors de cette soirée, un véritable tableau paysan au milieu de la guerre, les résistants échangent sur ce qu'ils ont vécu. Milton raconte une soirée au cinéma avec Giorgio, lors de laquelle ils ont failli tomber aux mains des fascistes. A travers ce récit Milton apprend à ses compagnons (et au lecteur également) le courage de son ami. Ensuite c'est au tour de Maté de raconter une

---

<sup>141</sup> *UrPJ*, p. 138-139 : « En début d'après-midi les résistants arrivèrent des alentours pour se complimenter, pour s'informer, et pour rester à côté d'eux, et les heures de lumière passèrent rapidement, au milieu de souvenirs, récits, comparaisons [...] ».

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 190-193 : « [...] Johnny raconta l'histoire de Cisterna, et Ettore décrivit son emprisonnement (surtout pour Johnny, le seul qui ne connaissait pas encore l'histoire dans tous ses détails), et les autres racontèrent les derniers événements qui s'étaient déroulés dans les Langhe ».

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 350-351 : « Les hommes de Tek [...] approuvèrent l'idée d'aller en action directement en compagnie des Anglais, cela constituerait la perle de leur histoire personnelle et un récit formidable pour les bivouacs ».

<sup>144</sup> Pour d'autres détails sur la tradition de la *veglia* en Piémont, les récits, les activités, les participants voir Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti*, *op. cit.*, 1977, où l'auteur, en véritable anthropologue, recueille les récits des paysans piémontais. Le lecteur apprend donc cette tradition, très vivante jusqu'à il y a peu de temps.

histoire. Maté affirme « io potrei raccontarvi di una maestra, di una per tutte ». Tout de suite, ses camarades l'incitent à continuer : « E racconta »<sup>145</sup>. Suit le récit d'une institutrice fasciste découverte et rasée par punition par les résistants. L'expérience du résistant devient donc l'archétype des expériences (« una per tutte »). C'est comme si le récit de Maté était le récit de l'institutrice fasciste par excellence, un épisode déjà prêt à entrer dans l'épopée de la guerre des collines. Une fois raconté, cet épisode archétypique peut être transmis dans d'autres étables lors d'autres soirées par d'autres résistants, mais aussi par la femme qui était présente dans l'étable. Nous assistons là au passage du récit du cercle restreint des résistants au monde qui n'est pas en guerre. C'est la naissance de l'épopée populaire dont parle Maria Corti<sup>146</sup>, la naissance de l'épopée des résistants des collines, et la transmission orale est la modalité au centre de l'essor de cette chanson de geste<sup>147</sup>.

Du point de vue de la modalité du témoignage, nous remarquons des éléments qui illustrent qu'une partie de l'œuvre de Fenoglio se caractérise par le fait qu'elle demeure tributaire du mode de transmission orale des histoires et qu'elle peut, de ce fait, fût-ce partiellement, reproduire le schéma de la naissance d'une épopée orale. A présent, il nous faut étudier les motivations à la base de la volonté de témoignage qui anime Fenoglio. Tout d'abord, il nous semble déceler chez le romancier une démarche précise ayant comme but la volonté de rendre hommage aux camarades qui ont disparu lors de la guerre : Fenoglio écrit aussi au nom de ceux qui ne sont plus là.

\* \* \*

Les personnes qui ont participé à des événements exceptionnels, douloureux, dangereux, sont plus facilement poussées à l'écriture. Elles ressentent le besoin de relater leur expérience, subjectivement ou objectivement exceptionnelle. Le passage à l'écriture permet de conserver cette expérience dans le temps, et de la transmettre aux autres<sup>148</sup> : nous remarquons une composante éthique du témoignage, qui dans sa démarche d'adhérence à la vérité s'oppose au

---

<sup>145</sup> QP3, p. 2043-2044 : « je pourrais vous raconter l'histoire d'une institutrice, représentative de toutes les autres [...] Vas-y, raconte ».

<sup>146</sup> Maria Corti, *Il viaggio testuale*, op. cit., p. 53.

<sup>147</sup> Nous remarquons le passage du savoir au monde des civils également dans *Solitudine*, une pièce de théâtre qui se base en bonne partie sur le récit d'un événement fait par un résistant à une jeune femme. Le résistant Sceriffo, fatigué de la solitude, décide d'aller rendre visite à une couturière, Rita. Il lui raconte une action de guerre à laquelle il a participé (une histoire inventée, mais peu importe pour notre propos). Il s'agit d'une histoire dure (« è una storia un po' ... un po' dura ») : Sceriffo décide alors de lui raconter ce qui s'est passé « in due parole e in uno stile adatto a lei » (« en deux mots, et dans un style adapté »). La façon de raconter ne serait d'ailleurs pas la même si Sceriffo devait raconter le même épisode à ses camarades : « Perché se dovessi raccontarla, per esempio, a un mio compagno, userei tutt'altro stile » (*Opere* III, p. 385-386).

<sup>148</sup> Primo Levi nous vient en aide : « Le fait même d'écrire était suspect ; ce n'étaient donc pas des notes, mais la volonté de prendre des notes [...] désirant transmettre à ma mère, à ma sœur, aux miens, l'expérience inhumaine que je vivais », Primo Levi, *Le devoir de mémoire*, op. cit., p. 26.

régime de mensonges qui avait été mis en place par le fascisme pendant le *Ventennio*<sup>149</sup>. Le témoignage ne saurait s'arrêter à la simple transmission de l'expérience : souvent il devient une tentative de comprendre et décrypter les événements. Il suffit de rappeler à ce propos Primo Levi, qui, dans *Se questo è un uomo*, décrit son expérience personnelle tout en proposant de profondes ouvertures de réflexion sur l'horreur des camps et sur la nature humaine. De plus, Primo Levi devient historiographe de lui-même dans *I sommersi e i salvati*, où les explications et les ouvertures de registre existentiel sont encore plus présentes que dans son premier livre. La volonté de témoigner sur des événements exceptionnels est un acte engagé et un acte de foi dans le pouvoir de l'écriture.

Chez Fenoglio, nous remarquons une dimension particulière du témoignage. Il s'agit de la volonté de l'auteur de rendre hommage aux camarades qui n'ont pas survécu, ainsi qu'à la lutte accomplie et à la centralité de celle-ci dans la formation de l'Etat italien. Nous allons procéder de façon chronologique, en suivant le développement de cette thématique dans l'œuvre. Il est intéressant de s'attarder sur la dédicace que Fenoglio choisit pour *Appunti partigiani '44-'45*. Il s'agit du début de la première œuvre écrite par Fenoglio<sup>150</sup>. La dédicace a été pensée par Fenoglio après les faits, lorsque, avec le recul, arrivait le temps de la réflexion. Sa valeur n'est pas négligeable, puisqu'elle contient le premier hommage que Fenoglio peut rendre dans sa carrière littéraire. Ecrite juste après la guerre, elle exprime l'urgence expressive du romancier, qui s'adresse en priorité aux personnes citées en ouverture de sa première œuvre.

Il est possible de lire la dédicace dans sa forme originale dans l'édition Einaudi, qui présente quelques photocopies des pages des cahiers autographes de l'œuvre, aujourd'hui en possession de Giancarlo Molino. La page contenant la dédicace est particulièrement intéressante, car elle nous permet de voir l'hésitation de Fenoglio lors de la rédaction. L'écrivain n'est pas sûr de la forme à adopter, c'est pourquoi il corrige son premier jet : cependant, il avait les idées claires sur les personnes auxquelles dédier sa première œuvre. Dans la première rédaction nous lisons : « A tutti i caduti partigiani »<sup>151</sup>. L'accent est mis sur les résistants morts, qui ont payé le prix fort pour la libération. Tout en se plaçant du point de vue des vivants, Fenoglio tient à rappeler la mémoire de ses compagnons décédés lors de la

---

<sup>149</sup> Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, op. cit., p. 133.

<sup>150</sup> Lorenzo Mondo signale que, selon toute vraisemblance, il ne s'agit pas des calepins dans lesquels Fenoglio notait ses impressions lors de la guerre, *Introduzione à Appunti partigiani '44-'45*, Torino, Einaudi, 1994, p. VII.

<sup>151</sup> AP, p. 1. Pour cet exemple en particulier, nous citons à partir de l'édition Einaudi de 1996, car elle propose les photocopies des pages autographes de Fenoglio, à la différence de l'édition Isella.

guerre. Son œuvre se situe sous l'œil attentif aussi bien des vivants, qui vont la lire, que des morts, cités pour témoigner du drame de la guerre. Le témoignage de Fenoglio s'inscrit dans une optique épigraphique<sup>152</sup>, qui n'hésite pas à en appeler aux morts pour souligner la dureté de la guerre, ses dangers et l'importance de l'engagement et de ses enjeux.

Lorsque Fenoglio modifie la dédicace de *Appunti partigiani '44-'45*, il choisit de changer les destinataires, pour y inclure ses compagnons vivants : « A tutti i partigiani d'Italia, morti e vivi »<sup>153</sup>. L'accent est mis ici sur tous les résistants. Le droit de cité dans la mémoire collective est acquis grâce à la participation à la Résistance. L'important est d'avoir combattu au nom de la liberté contre fascistes et nazis. Bien évidemment, le souvenir de ceux qui nous ont abandonnés a la primauté, comme dans l'épigramme de Calamandrei déjà citée. Le fait que l'Italie soit mentionnée dans la dédicace souligne aussi la démarche unitaire de Fenoglio, qui insiste sur la dimension nationale de la lutte, à une époque où l'unité du camp résistant commençait à être questionnée.

L'histoire de la dédicace de *Appunti partigiani '44-'45* est complexe et ne comporte pas uniquement les deux versions dont nous venons de parler. Dans un cahier qui a été retrouvé avec *Appunti partigiani '44-'45*<sup>154</sup> (appelé *Taccuino A* par Lorenzo Mondo), nous trouvons une autre dédicace. Selon l'éditeur, elle aurait dû ouvrir *Appunti partigiani '44-'45*, mais elle aurait été remplacée par celle que nous connaissons. Nous pouvons y lire :

*Da qui dove cadde  
Papà Pinin  
Tende le braccia  
Ai suoi duecentosettantanove ragazzi  
Uccisi sul monte e al piano  
E per loro  
Dice in eterno  
Sacra vi sia la libertà*

---

<sup>152</sup> L'importance des épigraphes dans la constitution de la mémoire de la Résistance apparaît clairement dès la fin de la guerre, lorsque Piero Calamandrei rédige de nombreuses épigraphes pour les villes italiennes martyres de la Résistance. Ces épigraphes soulignent le sacrifice suprême de la vie fait au nom de la guerre de Libération, à l'instar du final de l'épigramme célèbre *Il monumento a Kesselring*, qui se trouve dans la mairie de Cuneo (Piémont) : « Su queste strade se vorrai tornare / ai nostri posti ci ritroverai / morti e vivi collo stesso impegno / popolo serrato intorno al monumento / che si chiama / ora e sempre / Resistenza ». Plus généralement, souvent les mémorialistes évoquent le souvenir de leurs camarades de Résistance, comme par exemple Giovanni Pesce, qui affirme dans la préface de son œuvre que « les morts et les vivants remplissent les pages du livre », in *Senza tregua. La guerra dei GAP*, Milano, Feltrinelli, 1967 ; Milano, Feltrinelli, 2007, p. 10.

<sup>153</sup> *AP*, p. 1.

<sup>154</sup> Nous ne connaissons pas le texte complet de ces cahiers et des calepins retrouvés en même temps que *AP*, mais Lorenzo Mondo nous en donne un vaste aperçu et propose des passages importants en relation au texte de *Appunti partigiani '44-'45* en annexe à *AP*, p. 88-93.

*Che vi è costata*

*Noi*<sup>155</sup>.

Fenoglio fait ici référence à la mort, dans la bataille de Valdivilla, de Giovanni Balbo « Pinin », père de Piero Balbo « Poli » (Nord dans *Il partigiano Johnny*). L'hommage que Fenoglio rend dans cette version de la dédicace est beaucoup plus personnel : il parle d'une personne connue et morte pendant la guerre. L'accent est encore une fois mis sur les morts : tout d'abord Pinin, mais aussi les morts des Langhe pendant la guerre (« duecentosettantanove ragazzi »). La présence de la mort est constante : « cadde ... uccisi ... è costata ». La dédicace se termine avec une violente juxtaposition entre ceux qui sont morts pour la liberté (« Noi ») et les vivants, qui ont survécu grâce aussi à l'extrême sacrifice des autres.

La volonté d'inclure tous les combattants dans le souvenir n'est pas cantonnée à *Appunti partigiani '44-'45*, œuvre inachevée. *Primavera di bellezza* comporte un passage qui sonne comme un hommage aux soldats morts à la guerre. A la fin du dernier chapitre, lorsque des résistants contemplent l'incendie de Garisio et réalisent que leurs compagnons sont morts, nous lisons un dialogue entre deux résistants :

*Povero tenente Geo, – disse finalmente Coromer, – ci ha salvato la vita mandandoci fuori per la nafta.*

*– Mi ricorderò di Geo fin che campo, – giurò Sciolla.*

*– Ricordiamoci di tutti*<sup>156</sup>.

Dans la défaite, les résistants ne peuvent que s'accrocher au souvenir des compagnons morts. Il s'agit de leur seule certitude. Nous remarquons un sens de culpabilité pour avoir survécu, et ceci de façon assez fortuite : en allant réquisitionner du carburant. La vie n'est pas conservée grâce au courage dans la bataille, mais grâce à la chance. Et dans le souvenir Geo devient immédiatement celui qui leur a sauvé la vie en les envoyant chercher du gasoil. C'est pourquoi il mérite de survivre dans le souvenir de ses compagnons. La tentation de se souvenir uniquement de Geo est arrêtée tout de suite par l'appel péremptoire à se souvenir de tout le monde, y compris des inconnus. Pour le personnage, mais aussi pour le romancier, porter témoignage veut dire ne pas oublier.

---

<sup>155</sup> *AP, Appendice*, p. 88 : « D'ici, où il mourut, / Papa Pinin / tend ses bras / à ses deux cent soixante dix-neuf garçons / tués sur la montagne et en plaine / et pour eux / il dit éternellement / que la liberté vous soit sacrée / elle qui vous a coûté / nous ».

<sup>156</sup> *PDB*, p. 1564 : « Pauvre lieutenant Geo, – dit finalement Coromer – il nous a sauvé la vie en nous envoyant chercher le gasoil.  
– Je me souviendrai de lui jusqu'à ma mort, – jura Sciolla.  
– Souvenons-nous de tous ».

De façon générale, donc, nous remarquons que Fenoglio insiste constamment sur le lien très fort entre les morts et les vivants. La volonté de rendre hommage, qui équivaut à une forme de reconnaissance, se double ainsi d'une autre considération : les morts témoignent de la dureté de la guerre, et ils sont omniprésents pour juger de ce que l'on écrit. Fenoglio est conscient de leur regard. C'est pourquoi, lorsqu'il exprime un jugement sur le ratisage qu'il a enduré en 1944, le romancier s'excuse d'abord auprès des morts et de ceux qui ont perdu des biens lors des événements :

*Erano venuti in tre divisioni, per setacciare tutto e tutti. Ma, chiedo perdono ai morti e alle loro famiglie, scusa a quelli che ci han perduta la casa e il bestiame, ma io credo che allora tedeschi e fascisti non si siano salvate le spese*<sup>157</sup>.

On ne peut pas parler librement de ces faits. Certains ont souffert, certains ne sont plus là. Tout jugement doit être motivé et soumis à l'autorité des morts. Ce sont eux qui soulignent, avec leur sacrifice, l'énormité des barbaries de la guerre, car, comme le rappelle Johnny, « [...] senza i morti, i loro ed i nostri, nulla avrebbe senso »<sup>158</sup>. Les morts dont parle Fenoglio sont là pour témoigner et pour juger les vivants. C'est ce que semble dire également Cesare Pavese, dans un célèbre passage de *La casa in collina*. Fenoglio et Pavese, très éloignés d'un point de vue littéraire, se rejoignent sur l'importance de la place des morts dans la société troublée de l'après-guerre :

*Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui. [...] Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza. E se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione*<sup>159</sup>.

Pavese exprime la conscience des liens entre les morts à la guerre et les vivants. Certes, le sentiment de culpabilité de Pavese (qui n'a pas participé à la Résistance) joue un rôle central dans la composition de ces lignes. Le même sentiment ne devait probablement pas être présent chez Fenoglio. Toutefois, les considérations des deux auteurs se ressemblent. Ceux qui ont disparu demandent la raison de leur mort à ceux qui sont encore en vie. Ces derniers

---

<sup>157</sup> AP, p. 1451 : « Ils étaient venus à trois divisions, pour passer tout et tous au crible. Je demande pardon aux morts et à leurs familles, je m'excuse auprès de ceux qui ont perdu leur maison et leur bétail, mais je crois que les Allemands et les fascistes y ont laissé des plumes » (trad. M. B.).

<sup>158</sup> PJI, p. 505 : « [...] sans les morts, leurs morts et nos morts, rien n'aurait de sens ».

<sup>159</sup> Cesare Pavese, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1990 (première édition : 1948), p. 122 : « Regarder certains morts est humiliant. Il ne s'agit plus d'un problème qui concerne les autres. [...] On se sent humilié parce que l'on comprend – on touche avec les yeux – que nous pourrions être à la place du mort : il n'y aurait aucune différence. Et si nous sommes en vie, nous le devons au cadavre souillé. C'est pourquoi toute guerre est une guerre civile : chaque mort ressemble à celui qui vit, et lui demande pourquoi ».

écrivent et témoignent sous le regard impitoyable des morts. Un rapport entre les deux communautés – morts et vivants – s’instaure sur la page écrite, seul lieu de rencontre encore possible. La volonté de rendre hommage est une motivation forte pour le témoignage, y compris celui de Fenoglio.

Si nous nous écartons de l’analyse textuelle pour nous positionner sur un plan plus personnel, il n’est pas inintéressant d’observer, que, pendant toute sa vie, Fenoglio n’a jamais cotisé pour l’ANPI, l’association qui regroupe les anciens résistants, les célébrations officielles n’étant pas de son goût. Toutefois, Fenoglio participe aux célébrations pour les résistants morts. Il le fait à sa façon, discrètement, et en marge de son œuvre nous trouvons trace de cette participation. Nous pouvons à cet égard citer quelques œuvres d’occasion publiées par Fenoglio. En 1952, il publie sur *La Voce* (hebdomadaire de Cuneo) une nouvelle qui a pour titre *Novembre sulla collina di Treiso*<sup>160</sup>. Il s’agit d’un passage élaboré à partir du premier chapitre de *Appunti partigiani '44-'45*. Le numéro de *La Voce* où comparait la nouvelle de Fenoglio était un numéro spécial consacré à l’inauguration d’une chapelle à la mémoire des résistants à Treiso (Langhe). La dédicace de la revue était pour les morts : « Onoriamo i nostri caduti ». Fenoglio choisit, pour sa nouvelle, de rendre hommage à un compagnon : « Alla memoria di Gigi Abellonio ». L’analyse des variantes entre *Appunti partigiani '44-'45* et *Novembre* permet de voir en quoi Fenoglio modifie le texte original pour adhérer à la commémoration proposée par l’hebdomadaire<sup>161</sup>. Dans *Novembre*, Fenoglio passe de la première personne à la troisième, et élimine toute indication géographique. En plus de cela, il efface toute trace de l’autobiographisme présent dans *Appunti partigiani '44-'45*, pour donner à son texte une valeur d’*exemplum* et pour qu’il s’adapte mieux à la commémoration.

En dehors des récits d’occasion consacrés à la célébration officielle des résistants, Fenoglio se pose parfois en défenseur de la cause résistante. Plusieurs fois, il a sollicité ses connaissances pour qu’un hommage soit rendu officiellement aux résistants morts pendant la guerre. Bien que son œuvre littéraire ne soit pas caractérisée par une vision hagiographique de la Résistance, Fenoglio s’exprime souvent sur la valeur positive que cette expérience revêt pour lui. Par exemple, dans une lettre du 29 mai 1952, Fenoglio prie Italo Calvino d’inclure la

---

<sup>160</sup> Cette nouvelle (dorénavant : *Novembre*) a une histoire éditoriale plutôt complexe. Publiée par *La Voce* en 1952 (28 septembre 1952, p. 3), elle ne fait pas partie de l’édition des *Opere* de Maria Corti. Elle a été republiée par Mario Donadei (dir.), *L’almanacco dell’Arciere*, Cuneo, Edizioni L’Arciere, 1983, 6, p. 19-23. La nouvelle a été ensuite publiée dans *Il Ponte*, LII, 6, juin 1996, p. 80-97, avec un article de Orsetta Innocenti, « Fenoglio : gli “Appunti” », un racconto, una conferma cronologica ». La dernière édition de *Novembre* a été publiée par Dante Isella, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 1483-1487.

<sup>161</sup> Pour l’intéressant travail de comparaison des variantes, voir Orsetta Innocenti, « Fenoglio : gli “Appunti” », op. cit.

dernière lettre de Dario Scaglione « Tarzan », mort à Valdivilla, dans la nouvelle édition du volume *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*<sup>162</sup>. Il s'agit d'une œuvre à la mémoire des combattants morts, que Fenoglio n'hésite pas à définir « il vostro sacro volume » (« votre livre sacré »). Par cette démarche, Fenoglio rappelle à la mémoire collective un compagnon mort lors de la bataille tragique de Valdivilla. La lettre contient un profil biographique du camarade que Fenoglio définit « inoubliable ». Le romancier inclut également les lignes rédigées par le curé appelé à assister Tarzan lors de son exécution. Le portrait qui en ressort met en valeur le courage et la force morale du résistant : le prêtre définit Tarzan « un remarquable jeune homme, qui démontra jusqu'à la fin une force morale hors du commun, [qui] avait accompli pendant ce jour de combat une des actions les plus nobles que l'on puisse accomplir sur un camp de bataille ». Les lignes du curé continuent sur le même ton, et Fenoglio les utilise dans sa lettre pour défendre la mémoire de son camarade. A la fin du courrier à Italo Calvino nous pouvons lire : « Era mio dovere segnalarvi questa lettera, ed è vostro dovere di pubblicarla » (« Mon devoir était de vous signaler cette lettre, votre devoir est de la publier »). L'emploi du très fort et péremptoire « dovere », souligne l'importance que revêt la célébration du souvenir pour Fenoglio.

Les démarches officielles pour Tarzan ne se limitent pas à cette lettre. Fenoglio adresse une autre demande, cette fois au conseil municipal d'Alba, afin qu'une rue soit consacrée à la mémoire du soldat décédé<sup>163</sup>. Compte tenu du contexte, le ton de cette lettre est évidemment rhétorique. Fenoglio change considérablement d'attitude par rapport à la vision de la Résistance que l'on trouve dans ses œuvres – tour à tour pessimiste, sarcastique, ironique, comme nous le verrons –, et emploie un vocabulaire de circonstance. Il ouvre sa missive avec une juxtaposition entre Tarzan et les survivants. Tarzan, « le bon résistant mort » dont la mémoire oblige les survivants « à faire un examen de conscience », est un homme qui « s'est fait connaître lorsqu'il était vivant », et qui « doit être rappelé maintenant qu'il est mort »<sup>164</sup>. Fenoglio insiste également sur la valeur des résistants – unis par l'adjectif « buono » – et sur le vide laissé par la mort des jeunes comme Tarzan, dans un moment où « notre pays avili a

---

<sup>162</sup> Piero Malvezzi, Giovanni Pirelli (éd.), *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1952. La lettre de Scaglione apparaît à page 338. Pour la lettre de Fenoglio à Italo Calvino du 29 mai 1952 voir Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio, *Lettere, op. cit.*, p. 53-54.

<sup>163</sup> Le texte (dorénavant : *Appendice 7*) se trouve dans le Fonds d'Alba (cahier V). Il a été publié pour la première fois par Gino Rizzo, « Editi e inediti di Beppe Fenoglio », in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIX, 1982, 505, p. 123-124. Il apparaît aujourd'hui dans le volume des lettres (*op. cit.*), *Appendice 7*, p. 194-196.

<sup>164</sup> *Appendice 7*, p. 194.



un besoin désespéré de Tarzan et de ceux comme lui. Mais Tarzan et ceux comme lui sont tous morts »<sup>165</sup>.

Le portrait que Fenoglio dresse de Scaglione est sans faille, non loin de l'hagiographie ; le bon résistant s'est toujours battu avec courage, ne s'est jamais adonné aux activités de petite délinquance communes pendant la guerre – voler des voitures, chevaucher des chevaux pour s'amuser<sup>166</sup>. La violence exercée par Scaglione est juste et jamais inutile :

*Con quel suo Sten di cui lo si ricorda tanto orgoglioso e geloso, Tarzan ha sparato moltissimo: sempre sul nemico ha sparato, mai alle galline. E quando uccise, uccise senza ferocia, come fanno i veri soldati nelle guerre oneste quando sono oneste*<sup>167</sup>.

Le courage de Tarzan devient le point culminant de la requête de Fenoglio. Ce trait du vrai soldat se manifeste aussi lorsqu'il marche vers la mort : Tarzan est le soldat « qui a voulu et qui a su se faire fusiller »<sup>168</sup>. L'utilisation des adjectifs est à souligner : c'est par là que passe le ton hagiographique de la lettre. Tarzan est « buono », « bello », ses compagnons sont « buoni », la ville d'Alba est « cara » et la mémoire de la Résistance est « sacra ». Le passage se termine avec l'énumération des valeurs de la Résistance, des « mots qui ne sont pas uniquement très beaux à écrire et à lire, mais qui sont la gloire de la vie : valeur, fraternité, fidélité au drapeau ». Rendre hommage publiquement à Tarzan est une « chose juste »<sup>169</sup>.

Bien sûr, nous sommes conscients qu'il s'agit d'un texte dont le niveau stylistique est différent de celui des œuvres littéraires : cela explique les accents rhétoriques et la perspective hagiographique. Toutefois, ce texte nous semble symptomatique de la position du romancier et de son rapport avec le témoignage. De même, il est important de souligner que la lettre à la mémoire de Tarzan n'est pas si éloignée que cela de la production littéraire de Fenoglio. En effet, son passage central (le dialogue imaginé entre Tarzan et les officiers fascistes qui lui offrent de ne pas l'exécuter s'il accepte de passer du côté des brigades noires, et le refus de Tarzan qui lui coûte la vie) a servi à Fenoglio pour une nouvelle publiée dans le volume *Secondo Risorgimento* en 1961, *L'erba brilla al sole*<sup>170</sup>. Il s'agit d'une nouvelle élaborée à

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 194. Ce passage nous offre l'occasion de rappeler que, pendant la guerre, comme Fenoglio le laisse clairement entendre, le comportement de certains résistants (ou pseudo-résistants) ne fut pas toujours exemplaire. La justice des résistants, nous le verrons par la suite, tiendra compte de cela.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 194 : « Avec son sten, dont on se souvient qu'il était si orgueilleux et jaloux, Tarzan a beaucoup tiré : il a toujours tiré sur l'ennemi, jamais sur les poules. Et lorsqu'il a tué, il l'a fait sans cruauté, comme le font les vrais soldats lors des guerres honnêtes lorsqu'elles sont honnêtes ».

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>169</sup> *Appendice 7*, p. 196.

<sup>170</sup> *Secondo Risorgimento*, « Piemonte artistico e culturale », Torino, 1961, p. 105-117. Il s'agit d'un volume contenant des nouvelles, entre autres, d'Arpino, Bassani, Primo Levi, Pratolini, publié à l'occasion d'une

partir d'un épisode originellement écrit pour *Frammenti di romanzo*. Elle a été utilisée pour la publication en anthologie, avec la dédicace « Alla memoria di Dario Scaglione detto Tarzan ». Nous sommes en présence d'un morceau écrit pour un roman (*Frammenti di romanzo*), laissé de côté suite à l'abandon du roman, et repris à la demande de *Secondo Risorgimento*. Ces multiples rédactions en disent long sur l'osmose entre les différentes parties de la production fénoglienne, ainsi que sur la volonté de Fenoglio de faire connaître cet épisode, de témoigner et de ne pas laisser tomber dans l'oubli un événement de la guerre à la valeur exemplaire. L'histoire de Tarzan devient l'archétype et le symbole universel de la guerre et du courage, de l'amitié et de la fraternité.

La motivation possible à la base du témoignage fénoglien, bien qu'avec des modalités différentes, positionne la démarche de l'auteur d'Alba proche de la volonté de témoigner typique des auteurs des chroniques et des documents de guerre. Le « devoir de mémoire » est une des motivations qui poussent ceux qui ont vécu une expérience exceptionnelle à écrire. L'œuvre de Fenoglio ne naît pas uniquement de cette motivation. Cependant, nous avons montré que la volonté de ne pas oublier les morts pendant la guerre, et de rappeler leur importance dans la survie des autres, est présente. La présence de la mort est ici un acte de mémoire, strictement lié à la guerre et à ses enjeux. Certes, cette motivation se manifeste en partie dans des zones quelque peu périphériques de l'œuvre de Fenoglio. Leur place dans l'économie de la production n'est toutefois pas une raison pour ne pas les prendre en compte. Au-delà de la rhétorique et des récits écrits pour des occasions spéciales, Fenoglio manifeste donc une sensibilité au témoignage strictement liée à la volonté de ne pas faire oublier une expérience qui l'a marqué profondément.

\* \* \*

Témoigner et faire œuvre de mémoire sont des démarches caractérisées par la foi dans l'écriture et dans sa capacité de s'opposer à l'oubli. Chez Fenoglio, cette foi s'accompagne de la volonté d'être le plus clair possible dans les propos exposés. Utilisant un ton que nous définissons comme « pédagogique », Fenoglio explique des choses qui pourraient ne pas être claires à une première lecture pour des lecteurs n'ayant pas participé à la guerre. En cela,

---

exposition d'art sur la Résistance qui s'est déroulée l'année du centenaire de l'unité italienne. Le texte de *L'Erba brilla al sole* a successivement été repris par Mario Donadei pour « L'Almanacco dell'Arciere », 5, Cuneo, Edizioni L'Arciere, 1982, p. 134-149, puis par Lorenzo Mondo dans « La Stampa » (*L' « incompiuta » di Fenoglio*, 11 avril 1999, p. 23-24) et puis par Orsetta Innocenti, in *Il Ponte*, LV, 6, juin, 1999, p. 108-121. Le texte a été réintégré dans *FDR* par Dante Isella (qui l'avait tout d'abord ignoré) dans la deuxième édition de *Romanzi e racconti*, op. cit., 2001. *EBS* a été publié par Luca Bufano en tant que nouvelle in *Tutti i racconti*, op. cit., p. 193-206.

Fenoglio rejoint les écrivains les plus politisés puisque, comme le rappelle Giovanni Falaschi, ces derniers écrivaient avec l'intention de produire un message avec un contenu pédagogique destiné à un public hétérogène<sup>171</sup>. Pour ce type de public, l'auteur se doit d'être clair et compréhensible. Fenoglio, tout en n'étant pas un auteur aligné politiquement, veut communiquer avec le plus grand nombre de lecteurs, et cela nous semble symptomatique de la démarche de témoignage qui anime l'auteur d'Alba.

La volonté pédagogique de Fenoglio apparaît dès le début de son œuvre, puisqu'elle se manifeste dans *Appunti partigiani '44-'45*. Ici, le romancier se place du point de vue d'un lecteur qui n'a pas d'expérience de guerre et utilise des notes de bas de page pour expliquer des éléments qui pourraient ne pas sembler clairs. Dans un dialogue entre le résistant Beppe et le gérant de l'auberge du village, il est question d'une brigade spéciale des fascistes, les *Cacciatori degli Appennini*. Fenoglio décide d'apporter une précision sous la forme d'une note de bas de page : « Reggimento della Guardia Nazionale Repubblicana resosi famigerato nella guerra antipartigiana »<sup>172</sup>. Souvent, les auteurs de romans sur la Résistance parlent des divisions fascistes sans donner de détails. L'auteur considère que son lecteur connaît la matière du récit (en raison aussi de sa participation directe) et que ce n'est pas son rôle de le renseigner. En revanche, souvent les auteurs de chronique utilisent les notes en bas de page pour clarifier des détails techniques<sup>173</sup>. Fenoglio se positionne à mi-chemin entre l'auteur d'une œuvre de fiction et l'auteur de chronique. L'oscillation est évidente : ne pouvant pas expliciter l'identité de la division fasciste dans le corps du texte, puisque la vraisemblance du dialogue en ressortirait considérablement compromise, Fenoglio recourt à la note de bas de page. L'auteur se sert également de la note, qui n'explique pas simplement le rôle spécifique des *Cacciatori* pendant la guerre mais qui est idéologiquement orientée (« famigerato »), pour exprimer son idée.

Il faut rappeler que nous analysons la première œuvre sur la Résistance jamais écrite par Fenoglio. Ce dernier utilise pour la première fois des expressions qu'il emploiera ensuite de façon récurrente. Fenoglio se sent donc en devoir d'expliquer ce qui était une sorte de jargon de l'époque. Lors de la même scène, Beppe discute avec un vieil homme qui se trouve dans l'auberge. Cet homme se renseigne sur la bande d'appartenance de Beppe : « Stella Rossa o

---

<sup>171</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata, op. cit.*, p. 26.

<sup>172</sup> *AP*, p. 1410 : « Régiment de l'armée nationale républicaine tristement célèbre dans la lutte contre les résistants ».

<sup>173</sup> C'est le cas de la chronique de Giovanni Pesce, *Senza tregua, op. cit.*

coi fazzoletti azzurri? »<sup>174</sup>. Fenoglio ajoute une note pour expliquer la signification de l'expression « fazzoletti azzurri » : « Nome popolare dei partigiani delle formazioni autonome militari operanti nel Basso Piemonte »<sup>175</sup>. Fenoglio choisit la clarté, pour que son témoignage puisse atteindre le plus grand nombre de lecteurs. Il s'agit d'une démarche strictement liée à la dimension civique du témoignage. Si témoigner est un acte de foi dans l'écriture et si on veut que l'œuvre puisse atteindre la plus grande partie de la *civitas*, il faut qu'elle soit claire et intelligible.

Utiliser une langue ponctuée de jargon est une caractéristique de la *memorialistica*. Giovanni Falaschi le remarque, disant que souvent ce jargon est expliqué par les auteurs eux-mêmes dans un souci d'être compris<sup>176</sup>. Par exemple, Revelli utilise souvent le mot « colpisti » qui se réfère aux résistants capables uniquement de faire des actions ponctuelles (*colpi*), sans pour autant connaître les règles de la guerre classique. Ce jargon est ponctuellement expliqué par l'auteur. Les exemples pourraient être multipliés, car les chroniques regorgent souvent de termes issus du vocabulaire employé dans les bandes. Fenoglio s'aligne sur cet usage. L'utilisation de termes d'argot militaire doit être interprétée comme une marque d'authenticité du témoignage et de la spécificité d'une expérience, en plus de la recherche de l'expressivité.

Le jargon de l'époque apparaît dans l'œuvre de Fenoglio sans toutefois s'ériger en constante stylistique. Il est intéressant de remarquer ce que dit de cet usage le traducteur en italien de *Ur Partigiano Johnny*, lors de l'édition des œuvres en 1978. Bruce Merry parle de « vocabulaire technique de la guerre », et cite des expressions comme, par exemple, *passare per le armi*, *staccare una staffetta*, *fare istruzione* et d'autres encore<sup>177</sup>. A la différence de l'usage de *Appunti partigiani '44-'45*, les explications de Fenoglio sont intégrées dans le récit, souvent sous la forme d'un dialogue. Dans *Frammenti di romanzo*, Leo ne comprend pas l'expression utilisée par Perez pour parler de la fuite des hommes de la bande de Drago :

– Pompano.

– Che cosa?

– Ti dico che smammano<sup>178</sup>.

---

<sup>174</sup> AP, p. 1412 : « Etoile rouge ou avec les foulards bleus ? ».

<sup>175</sup> « Nom populaire des formations militaires autonomes du Piémont du Sud ».

<sup>176</sup> Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata*, op. cit., p. 30-31. Le critique offre un mini-glossaire tiré des œuvres de certains auteurs de mémoires qui utilisent et expliquent les expressions d'usage quotidien.

<sup>177</sup> *Opere* 1.I, p. 385-387.

<sup>178</sup> FDR, p. 1650 : « – Ils se dégonflent.

– Quoi ?

– Je te dis qu'ils se tirent ».

L'explication est claire, fournie par un synonyme. Le même épisode se retrouve dans *Il partigiano Johnny*, où Fenoglio insiste davantage sur l'explication. Le romancier nous informe que l'officier qui utilise ce langage a un faible pour le « jargon humoristique ». Tout en nous donnant, donc, son avis sur cette façon de s'exprimer, Fenoglio nous fournit la clé de compréhension :

– Pompano, – disse l'altro. – Che cosa? – Smammano. – Eh? – Scappano!<sup>179</sup>

Même un résistant ne comprend pas le jargon « pompano » utilisé à la place de « scappano ». Le lecteur encore moins. C'est pourquoi Fenoglio décide de l'explicitier dans le corps du texte. La volonté pédagogique du romancier ressort aussi dans certains dialogues au cours desquels l'un des personnages apprend des choses sur la guerre. Nous ne sommes plus au niveau du jargon, mais des comportements typiques de la guerre. La formation du personnage est mise en scène, et en parallèle le lecteur se forme et s'informe aussi :

– Hai contato le ferite?

– Visto coi miei occhi, a fucilarlo.

– Spiega.

– Ci hanno obbligati, quanti abitiamo sulla piazza. Anche il parroco e la maestra<sup>180</sup>.

Le résistant Beppe est surpris et ne comprend pas pourquoi son ami connaît le nombre de blessures du résistant mort ; c'est pourquoi il lui demande une explication. En écoutant le gérant de l'auberge, le protagoniste découvre pour la première fois l'habitude qu'avaient nazis et fascistes de fusiller les ennemis en présence des civils. Le témoignage de la barbarie des ennemis se conjugue à un ton explicatif et pédagogique.

Peu après dans le livre, Beppe rejoint enfin les résistants. La première personne que Beppe rencontre est Johnson, en compagnie d'un homme défiguré par les coups reçus. Johnson demande à Beppe de frapper l'homme, mais Beppe ne comprend pas pourquoi : « Perché ho da picchiarlo? »<sup>181</sup> (« Pourquoi est-ce que je dois le frapper ? »). La réponse est claire : il s'agit d'un traître coupable de trahison (« Traditore. Tradimento »). Mais Beppe ne semble pas comprendre le concept de trahison à l'intérieur de la Résistance. Comme précédemment avec le gérant de l'auberge, il demande des explications : « – Che tradimento? – dico. –

---

<sup>179</sup> *PJ*, p. 731 : « – Ils se dégonflent, dit l'autre. – Quoi ? – Ils se tirent. – Eh ? – Ils s'enfuient ! ».

<sup>180</sup> *AP*, p. 1411 : « – Tu as compté les blessures ?

– J'ai vu l'exécution de mes propres yeux.

– Explique.

– Ils nous ont obligés, tous ceux qui habitent sur la place. Même le curé et l'institutrice ».

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 1417.

Tradimento, no? »<sup>182</sup>. L'explication de Johnson n'en est pas vraiment une, puisque ce sont les fascistes qui sont normalement accusés d'être des traîtres de la patrie. Beppe n'abandonne pas : il veut comprendre ce qui se passe. La situation lui paraît inexplicable, tout comme au lecteur, et, à travers les questions de Beppe, Fenoglio prend le soin de tout expliquer :

*Dico: – Ma è partigiano?*

*– Sì, ma traditore. Glieli dai questi due pugni o non glieli dai?*<sup>183</sup>

Nous suivons pas à pas le processus de compréhension de Beppe. L'information passe par le ton utilisé par Fenoglio dans le déroulement du dialogue. La pédagogie dont l'auteur fait preuve est au service du témoignage. Volonté d'élaboration littéraire (un dialogue remplace une explication davantage technique) et d'approche pédagogique se trouvent ici réunies sous la plume fénooglienne.

*Appunti partigiani '44-'45* n'est pas la seule œuvre où se concrétise la démarche pédagogique de Fenoglio. Dans la première rédaction de *Il partigiano Johnny*, nous pouvons lire un dialogue entre Johnny et son père. Dans ce dialogue que nous avons déjà cité dans un autre contexte, le père de Johnny informe son fils des événements de Boves. Johnny, curieux, demande à son père ce qui est arrivé à la ville : « – Che hanno fatto i tedeschi a B[oves]? – Rappresaglia »<sup>184</sup> (« Qu'ont-ils fait les allemands à B[oves] ? – Représailles »). Après ce court dialogue, Fenoglio construit un paragraphe à mi-chemin entre discours indirect libre et dialogue :

*Per pochi morti che i partigiani, arroccati sui roccioni del paese, gli avevano fatto, il giorno dopo avevano bruciato, ammazzato, rastrellato, saccheggiato ... – Due preti anche, di cui uno rafficato tra le fiamme che l'avrebbero ugualmente ucciso*<sup>185</sup>.

Ce passage complète l'information que le père de Johnny donne à son fils. Le ton n'est plus vraiment celui du reste du roman, et à bien regarder, il nous semble que la première partie du paragraphe détone quelque peu avec le reste. Le ton est explicatif : le but de l'auteur est de faire savoir au lecteur ce qui s'est passé à Boves. A travers Johnny qui s'informe, nous apprenons des faits de guerre. Cette démarche nous apparaît comme un trait important de la

---

<sup>182</sup> *AP*, p. 1417 : « – Quelle trahison ? – je demande.  
– Une trahison, non ? ».

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 1417 : « Je dis : – Mais c'est bien un résistant ?  
– Oui, mais un traître. Tu lui donnes ces coups de poings, oui ou non ? ».

<sup>184</sup> *PJI*, p. 425.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 425 : « Pour quelques morts tués par les résistants repliés sur les éperons rocheux de la ville, le lendemain ils avaient brûlé, tué, ratissé, pillé ... – Deux curés aussi, dont l'un descendu d'une rafale de mitraillette au milieu des flammes qui l'auraient de toute façon tué ».

modalité du témoignage de Fenoglio. La mettre en lumière permet de souligner une facette du rapport de Fenoglio avec la *memorialistica*.

\* \* \*

Dans ce premier chapitre, nous avons d'abord tracé un panorama de la chronique de guerre en Italie et en Piémont. Ce panorama a été suivi par une courte analyse de certaines caractéristiques de ces textes. Puis, nous avons porté notre attention sur Beppe Fenoglio. La présentation de sa formation, intellectuelle et militaire, a permis de tracer un cadre indispensable pour l'étude des œuvres. Nous nous sommes ensuite attardés sur la notion de témoignage, au centre de notre travail et très importante aussi pour le romancier, et sur la relation que Fenoglio entretient avec cette modalité expressive. Ce rapport est rendu explicite à travers les personnages *alter ego* qui écrivent leur expérience personnelle sur des cahiers. Ils véhiculent le point de vue du romancier sur la littérature de guerre, et par eux passent également la lecture que le romancier fait de sa propre œuvre et une analyse lucide des dangers liés au témoignage pur à l'intérieur d'un projet littéraire.

Pour ce qui est des modalités du témoignage, nous avons souligné que, à l'instar des documents sur la guerre et des chroniques, le récit fénoglien entretient un rapport étroit avec l'oralité des récits entendus pendant la guerre. Fenoglio semble être redevable de la genèse orale des récits de guerre, et ressent un lien très fort avec ses anciens camarades, qui représentent une sorte de « voix anonyme » d'une expérience particulière de Résistance. Arrivés à ce point de notre travail, nous sommes en droit d'affirmer que Fenoglio ressent la nécessité de témoigner sur son expérience personnelle. De même, les motivations sous-tendues à l'approche fénoglienne se rapprochent sensiblement de celles propres à ceux qui ont enduré une épreuve dramatique et ont survécu. Il s'agit de la volonté de rendre hommage aux morts, disparus pendant la guerre : Fenoglio s'y révèle particulièrement sensible. Aussi, son approche s'accompagne-t-elle de la volonté d'être accessible au plus grand nombre de lecteurs ; c'est ce que nous reconnaissons chez Fenoglio : une démarche pédagogique. Que ce soit dans des notes en bas de page, ou bien dans des dialogues, Fenoglio œuvre pour que son témoignage soit clair : l'intelligibilité nous semble être un trait distinctif de sa démarche d'écrivain. Après avoir arrêté notre attention sur l'analyse des modalités et des motivations du témoignage chez Fenoglio, nous passons à présent à l'étude de ce qui constitue la matière du témoignage fénoglien. La guerre, dans sa grande variété de thèmes de réflexion, est traitée de

façon presque obsessionnelle par le romancier. Il nous faut donc analyser les choix des moments et des aspects de la Résistance dont Fenoglio décide de témoigner.

## 2 Le témoignage fénoglien sur la guerre

*L'otto settembre è stato il giudizio<sup>186</sup>.*

Fenoglio propose une œuvre qui s'inscrit de plein droit dans la littérature de la Résistance, une œuvre dans laquelle la présence de la guerre est constante. Avant d'être la base pour une réflexion dont la valeur est autrement plus universelle, la guerre est considérée « au premier degré », en tant qu'événement précis dans l'Histoire d'Italie. En effet, dans certains passages de l'œuvre de Fenoglio, la Résistance italienne se présente comme un ensemble de questions historiographiques qui concernent plusieurs « nœuds problématiques » : la décision de s'engager, la composition de forces en jeu, les rapports avec les autorités italiennes, la légitimité et l'exercice de la justice, pour ne citer que les plus évidents. Fenoglio a vécu personnellement les moments cruciaux de l'Histoire italienne que sont la désagrégation de l'armée royale et des plus hautes charges de l'Etat italien et la lutte de libération contre nazis et fascistes ; parfois, dans son œuvre, il en propose une vision qui se présente comme un témoignage littéral et précis sur un événement historique spécifique ayant des particularités qui lui sont propres. A partir de certains menus détails d'une expérience personnelle, la démarche fénoglienne se caractérise par la présentation analytique d'un événement historique, dont le romancier présente une vision lui permettant de mettre en lumière des lignes d'interprétation générales.

A présent, notre travail a pour objectif d'analyser le regard porté par Fenoglio sur la guerre, aussi bien sur son expérience personnelle dans l'armée royale avant le 8 septembre 1943 que sur la période de la Résistance armée. Le témoignage fénoglien se focalise tout d'abord sur la complexité d'une guerre dont la simple définition (guerre civile ou guerre de libération ?) pose problème. Nous allons étudier la façon dont Fenoglio traite les aspects les plus riches d'enjeux liés à la guerre, en mettant ces enjeux en résonance avec le point de vue de l'historiographie contemporaine et avec celui des chroniqueurs ayant écrit sur le même sujet, en particulier Nuto Revelli, résistant en Piémont qui vécut une expérience similaire à celle de Fenoglio et qui propose des points de réflexion semblables à ceux du romancier.

---

<sup>186</sup> QP1, p. 1808 : « Le 8 septembre a permis de juger ».



## 2.1 La guerre dans l'armée royale : 25 juillet et 8 septembre 1943

La première étape de notre réflexion prend en compte les aspects qui sont en relation avec l'expérience de Fenoglio dans l'armée royale, et plus particulièrement les événements cruciaux du 25 juillet (la chute de Mussolini) et du 8 septembre 1943 (date de l'annonce de l'armistice signé avec les Alliés anglo-américains). Les éléments en rapport avec la guerre sous le régime mussolinien sont concentrés principalement dans *Primavera di bellezza*<sup>187</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de citer ce que Fenoglio pensait à propos de ce roman. Dans une lettre du 8 mars 1960 à Livio Garzanti, éditeur du livre, nous retrouvons en filigrane un des rares jugements prononcés par Fenoglio sur son œuvre :

*Si trattava (Frammenti di romanzo, ndr) di una storia sul tipo Primavera di bellezza, concedente cioè gran parte di sé alla pura rievocazione storica, sia pure ad alto livello*<sup>188</sup>.

Le romancier lui-même instaure un parallèle entre deux de ses œuvres : il y compare le regard porté sur les événements historiques et l'approche adoptée pour les présenter. Fenoglio souligne dans *Primavera di bellezza* la présence d'une perspective qui se veut fidèle aux faits de l'Histoire. En parlant d'évocation historique de faits vécus directement, Fenoglio introduit la notion de témoignage, bien qu'il n'en parle pas ouvertement. Tout en revendiquant un point de vue éloigné du manuel d'Histoire – Fenoglio parle de « alto livello » – la perspective du romancier, tout au moins dans les propos qu'il tient avec son éditeur, se veut proche de celle du témoin, qui se remémore des faits connus et les évoque aux lecteurs. Toutefois, le constat de Fenoglio ne va pas de soi, et mérite examen : est-ce que le romancier voit juste lorsqu'il définit son œuvre, ou son regard est-il biaisé ? En d'autres mots, pouvons-nous faire confiance à ses affirmations ?

En ce qui concerne le choix des thèmes dans *Primavera di bellezza*, nous retrouvons chez Fenoglio une adhésion au témoignage documentaire, sans doute en raison de la centralité de l'expérience personnelle et de la force émotive des faits vécus. Comme nous l'avons dit précédemment, Fenoglio arrête son attention sur des éléments que nous retrouvons également chez Nuto Revelli, dont l'œuvre possède une valeur résolument documentaire. Mais comment

---

<sup>187</sup> Et aussi, en partie, dans la première rédaction de *Una questione privata*, que nous allons citer au cours de ce chapitre.

<sup>188</sup> Lettre du 8 mars 1960 à Livio Garzanti, in Beppe Fenoglio, *Lettere, op. cit.*, p. 133 : « Il s'agissait d'une histoire du même type que *Primavera di bellezza*, qui faisait donc la part belle à la pure évocation historique, bien que de haut niveau ».

faut-il interpréter ce parallèle ? Certes, les deux œuvres ne sont pas directement comparables, car nous avons une œuvre littéraire qui se juxtapose à un document de chronique. Cependant, l'attention des deux auteurs se cristallise autour des mêmes thèmes, et leur regard n'est parfois pas très différent. Les deux jeunes hommes ont eu un parcours semblable, même si Fenoglio n'a jamais vraiment combattu dans l'armée royale, à la différence de Revelli, légèrement plus âgé que lui. La démarche de témoin est commune aux deux œuvres : celle de Revelli ne vise que cette approche, alors que pour Fenoglio elle constitue le point de départ duquel le romancier s'éloigne. Mais ce point de départ reste parfois visible dans l'œuvre.

Quels sont alors ces éléments, qui nous permettent de parler d'une approche de témoin pour l'œuvre de Fenoglio ? Tout d'abord, Beppe et Nuto, deux recrues du cours pour élèves officiers, découvrent une échelle de valeur étonnante entre roi et *duce*, qui ne ressemble pas à celle qu'ils avaient connue lors de leur participation aux entraînements de la milice fasciste. Dans cette dernière, le *duce* était considéré comme l'autorité suprême, à laquelle il fallait vouer un culte absolu. Dans l'armée royale, le roi est le chef suprême, et son autorité dépasse celle du gouvernement en place. Revelli remarque qu'à l'Académie des officiers « esisteva una diversa gerarchia fra il re e il duce » (« il existait une hiérarchie différente entre le roi et le *duce* »). Mussolini ne serait qu'un « caporal », et la milice « una brutta copia dell'esercito »<sup>189</sup> (« une copie mal réussie de l'armée »). Dans cette nouvelle hiérarchie, recrues et officiers ne sont pas forcément fascistes. Johnny remarque avec une note de mépris contenue dans le diminutif qu'un seul de ses camarades était un « fascistello », alors que « la stragrande maggioranza era afascista » (« l'énorme majorité était non-fasciste »), et ceux qui restaient étaient « antifascistes »<sup>190</sup>. S'exprimant sur la composition de l'armée et sur l'atmosphère qui régnait à l'Académie, Fenoglio fournit un élément intéressant du point de vue historique et sociologique : cet élément nous aide à comprendre aussi la future lutte clandestine, dont une composante a comme base des anciens militaires réguliers du *Regio Esercito*. Comme le signale Fenoglio, et comme le rappellent les historiens, une partie de la révolte active contre le fascisme a eu ses fondements dans ce sentiment de non appartenance au fascisme : cette attitude se révélera plus facilement réversible en haine contre le régime par rapport à de fortes convictions fascistes qui seront maintenues même après la chute du régime.

Le regard de Fenoglio s'arrête ensuite sur l'entraînement en vue de la guerre. La formation militaire des recrues qui se destinent à devenir des officiers est jugée ridicule et en décalage

---

<sup>189</sup> Nuto Revelli, *Premessa à La guerra dei poveri*, op. cit., p. 5.

<sup>190</sup> *PDBI*, p. 1345.

total avec le contexte de l'époque, marqué par la guerre en cours sur plusieurs fronts. La hiérarchie militaire considère la gymnastique indispensable pour former un bon officier. Les personnages fénogliens pensent autrement :

*Ora, se allegramente ci rompiamo gambe e testa alla ginnastica, chi resterà integro e disponibile per la guerra? E poi qual è il senso, il criterio, la finalità di tanta ginnastica? Mai saputo che l'offensiva si faccia coi salti mortali, e la difensiva pure<sup>191</sup>.*

Si Fenoglio s'empare de l'arme de l'ironie pour épingler l'inutilité du rituel de la gymnastique militaire, Revelli choisit un ton autrement plus dur, qui préfigure la tragédie de son expérience en Russie :

*Andammo avanti e indietro per giorni e giorni, portando a spasso gli zaini pieni di paglia. L'ordine chiuso non finiva più, le scarpe seminavano chiodi<sup>192</sup>.*

Les questions rhétoriques de Fenoglio visent à mettre à nu l'incapacité de gestion et de formation des hiérarchies militaires. Revelli recherche le même but, soulignant de son côté la vacuité des exercices (qui ressort dans les expressions « avanti e indietro » et « portando a spasso »), l'épuisement physique des militaires et l'insuffisance du matériel censé servir pour la guerre. De même, Revelli explique que les élèves de cavalerie n'ont jamais vu un char, les chasseurs alpins ont été envoyés dans les plaines de Russie munis de crampons, corde et piolet et que les uniformes pour l'hiver étaient les mêmes que ceux des troupes combattant en Afrique<sup>193</sup>. Il s'agit d'une armée menée par des hiérarchies incapables, une armée qui se trouve dans une situation dramatique, comme l'explique Fenoglio :

*Si accostarono soldati coi bidoni del caffè, Johnny riconstatò, e più nettamente nel malessere di quel risveglio, quanto fosse unta e scalagnata, zingaresca, la truppa italiana: a soldati anglosassoni doveva apparire tale e quale appariva a lui la truppa balcanica all'assedio di Adrianopoli sulle fotografie della collezione del « Pro Familia » ereditata dalla zia cattolica<sup>194</sup>.*

---

<sup>191</sup> *PDB1*, p. 1339 : « Or, si nous nous déglinguons allègrement les jambes et la tête à la gymnastique, qui restera entier et disponible pour la guerre ? Et puis, quel est le sens, l'intérêt, le but de toute cette gymnastique ? Je ne savais pas que l'attaque et la défense se faisaient à coups de sauts périlleux ».

<sup>192</sup> Nuto Revelli, *Premessa*, *op. cit.*, p. 9 : « Nous marchâmes en long et en large pendant des jours et des jours, en promenant des sacs à dos pleins de paille. L'ordre serré n'avait pas de fin, les chaussures semaient leurs clous ».

<sup>193</sup> Des considérations dans ce sens sont faites par Fenoglio dans *PDB*, où un soldat, découvrant l'abondance des entrepôts militaires, pense à la mort (de froid ?) de son frère en Albanie : « – Guardate qua che riserva, che abbondanza ! E mio fratello è morto in tela. È morto in Albania agli ultimi di novembre ed è morto in tela ! », *PDB2*, p. 1558.

<sup>194</sup> *PDB1*, p. 1360 : « Des soldats s'approchèrent avec des bidons de café, Johnny constata, encore plus nettement dans le malaise de ce réveil, combien la troupe italienne était crasseuse et mal fichue, comme une bande de gitans : aux yeux des soldats anglo-saxons elle devait apparaître exactement comme était apparue à Johnny la troupe des Balkans pendant le siège d'Adrianopolis sur les photographies de la collection de "Pro Familia" héritée de sa tante catholique ».

« Unta e scalcagnata, zingaresca » : avec ces trois adjectifs, Fenoglio définit non seulement son corps d'armée, mais l'armée tout entière. Cette condition est encore plus dramatique lorsqu'elle est comparée à celle d'une armée des Balkans non précisée. Pour un soldat qui rêve du décorum de l'armée anglaise, de son uniforme et de sa discipline, le contraste est grinçant. L'allusion à la revue de la tante catholique de Fenoglio, collectionneuse de « Pro Familia », ajoute une touche caustique et grotesque à la description. Et même si chez Revelli la dénonciation ne passe pas par le grotesque et la dérision, la volonté documentaire nous semble être commune aux deux auteurs.

La situation ne s'améliore pas après les quarante jours d'interrègne de Badoglio (du 25 juillet au 8 septembre 1943) et la signature de l'armistice entre le gouvernement italien et les Alliés anglo-américains. Événement majeur de l'Histoire italienne, le 8 septembre trouve une place conséquente dans l'œuvre de Fenoglio. Là aussi, les éléments évoqués par Fenoglio sont les mêmes que ceux sur lesquels se braque le regard de Revelli. Le premier élément qui attire l'attention est la qualité des ordres que reçoit le petit nombre de soldats qui n'est pas encore rentré à la maison. Les officiers ayant abandonné leur poste, la confusion règne. Personne ne donne plus de consignes sauf celles totalement contradictoires rapportées par Fenoglio :

*Opporsi ai tedeschi, non resistere, uccidete i tedeschi, non aprite il fuoco sui tedeschi, non cedere le armi, autodisarmarsi*<sup>195</sup>.

Revelli choisit un épisode similaire, et raconte des ordres donnés dans la caserne où il se rend le 10 septembre :

*Nel tardo mattino si piazzano mitragliatrici e mitragliatori alle finestre della caserma, dentro e fuori. Le armi sono però senza caricatori. Come se non bastasse, hanno l'ordine categorico di non sparare ...*<sup>196</sup>

Les deux citations sont très proches dans le ton utilisé. Le passage de Fenoglio se distingue par sa construction et l'ironie véhiculée par la succession d'infinitifs et d'impératifs. Le résultat est une phrase qui devient une suite de contre sens, savoureuse et explicite condamnation des hiérarchies de l'armée. Les ordres contradictoires illustrent sans ambiguïté la confusion de ces jours-là, que les historiens soulignent et dont les passages cités donnent un bon exemple.

---

<sup>195</sup> *PDB1*, p. 1405 : « S'opposer aux allemands, ne pas résister, tuez les allemands, n'ouvrez pas le feu sur les allemands, ne rendez pas vos armes, s'autodésarmer ».

<sup>196</sup> Nuto Revelli, *op. cit.*, p. 119 : « En fin de matinée on place des mitrailleuses et des fusils-mitrailleurs aux fenêtres de la caserne, dedans et dehors. Mais les armes n'ont pas de chargeur. De surcroît, on a l'ordre de ne pas tirer... ».

Le deuxième élément qui attire l'attention des auteurs lors du récit des événements du 8 septembre est l'état de la caserne, désormais vide, abandonnée aussi bien par la troupe que par les officiers. Lors de l'annonce de l'armistice, troupes et officiers, dans la plupart des casernes de la Péninsule, ont déserté. Revelli, ancien combattant de Russie en congé, se rend dans la caserne de Cuneo ; Fenoglio, élève officier, dans celle de Pietralata, près de Rome. Le spectacle qui se présente à leurs yeux est le même, une succession de pièces abandonnées, les volets rabattus, la cour vide :

*Arrivarono alle spalle della caserma, le finestre spalancate e deserte, le imposte a mezzavia testimoniavano della violenza con cui erano state sbattute. [...] Risalì invece in camerata, nessuno dei suoi era rientrato, sentì che non li avrebbe più riveduti<sup>197</sup>.*

Revelli :

*Con il buio, il cortile si è fatto vuoto. In caserma non sono rimasti che i toscani [...]. In una delle tante camerate vuote ci riuniamo noi ufficiali<sup>198</sup>.*

La démarche fénoglienne, tout comme celle de Revelli, insiste sur les détails. Les ordres contradictoires des officiers et les casernes vides sont des faits historiques, attestés par plusieurs témoins et confirmés par les historiens. Il s'agit de faits mineurs, qui ne rentreraient pas dans un exposé historique concernant l'effondrement de l'armée<sup>199</sup>. Mais il s'agit d'éléments importants pour retracer un cadre complet du moment historique.

Dans cette vision des faits, le détail atteste l'authenticité du vécu et la subjectivité du témoignage : il représente, métonymiquement, la catastrophe irréversible. C'est dans ce sens qu'il est présent chez Nuto Revelli. Fenoglio utilise souvent le détail en tant qu'emblème. Par exemple, lors du déplacement vers Rome pendant le cours pour élèves officiers, le train militaire devient le symbole de quelque chose de plus important :

*Su quel treno sarebbe salito prima di sera, un treno destinato a deragliare, quel treno era l'esercito italiano<sup>200</sup>.*

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 1404 et 1406 : « Ils arrivèrent derrière la caserne, les fenêtres grandes ouvertes et désertes, les volets à moitié fermés témoignaient de la violence avec laquelle ils avaient été rabattus. [...] Il remonta au contraire dans le dortoir, aucun des siens n'était rentré, il sentit qu'il ne les reverrait plus ».

<sup>198</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, *op. cit.*, p. 122 : « Avec l'obscurité, la cour s'est vidée. Dans la caserne ne restent que les toscans [...]. Nous, les officiers, nous nous réunissons dans un des dortoirs vides ».

<sup>199</sup> Ce n'est pas le cas des travaux de Claudio Pavone, par exemple *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 et 2003<sup>2</sup>, et des auteurs qui s'inscrivent dans le sillage de cet ouvrage. C. Pavone utilise les mémoires et les archives pour construire une vision historique qui tient compte de la subjectivité des soldats et des civils, ainsi que de leurs expériences, pour aboutir à des conclusions plus générales.

<sup>200</sup> *PDB2*, p. 1358 : « Dans ce train il monterait avant le soir, un train destiné à dérailler, ce train était l'armée italienne ».

Tout en faisant référence à l'état matériel du train pris par Johnny pour se rendre à Rome, Fenoglio va au-delà de l'utilisation purement documentaire du détail, et voit dans le train l'emblème de l'armée « unta e scalcagnata » vouée à la catastrophe. Le détail historique revêt une dimension autre. A la lisière du témoignage et de la littérature, les détails se chargent d'une valeur supplémentaire et deviennent emblèmes. De même que le train, une trompette abandonnée peut symboliser l'ampleur de la tragédie et rendre compte de la situation :

*L'assalì la nostalgia della tromba, avrebbe dato metà del suo sangue per risentirla emettere un qualunque segnale, ma tutte le trombe dell'esercito giacevano nella polvere<sup>201</sup>.*

Tout comme le train prêt à dérailler, qui représente l'armée italienne, ou la caserne vide, symbole de la désertion qui a frappé l'armée le 8 septembre, la trompette cristallise le désespoir de Johnny. Fenoglio choisit un objet, et le positionne dans un mouvement et une optique plus généraux, en le transformant en emblème qui témoigne d'un moment historique. Ce mouvement va du particulier (l'objet) au général (le contexte historique), à travers le rendu emblématique et archétypique de l'objet.

Si le témoignage de Fenoglio se rapproche de celui des mémorialistes pour la ressemblance des thèmes traités, il faut souligner qu'il s'en détache en raison des procédés utilisés dans la restitution des faits historiques. Par exemple, nous retrouvons chez le romancier une multiplication des points de vue à propos d'un même événement. A travers des procédés littéraires rarement employés par les chroniques (c'est souvent le dialogue qui met en place la multiplication des regards) le romancier propose un témoignage qui propose différents états d'âme. A propos d'un thème sur lequel il conviendra de revenir (la difficulté de décrypter les événements du 8 septembre 1943), Fenoglio développe un discours qui veut tenir compte de différents points de vue. La mère de Milton décrit l'occupation de la caserne d'Alba, et affirme ne pas avoir compris ce qui s'est passé :

*Volevo solo dirti che noi siamo cascati tutti dalle nuvole. C'era un reggimento intero, lo sai, e si è arreso davanti a una dozzina di tedeschi con un carro armato. Uno. Tanti bei ragazzi, duemila dicono, che facevano un così bel vedere sulla piazza. [...] Non l'abbiamo capito, – continuò lei, – e non lo capiremo mai. Sai che la gente per questo dava la testa nei muri?<sup>202</sup>*

---

<sup>201</sup> *PDB1*, p. 1408 : « La nostalgie de la trompette l'assailit, il aurait donné la moitié de son sang pour l'entendre à nouveau émettre n'importe quel son, mais toutes les trompettes de l'armée gisaient dans la poussière ».

<sup>202</sup> *QP1*, p. 1800 : « Je voulais simplement te dire que nous sommes tous tombés des nues. Il y avait un régiment entier, tu sais, qui s'est rendu à une douzaine d'allemands avec un char. Un seul. Tous ces beaux garçons, il paraît qu'ils étaient deux mille, qui faisaient si bonne figure sur la place ».

La femme, mais elle n'est pas la seule, a été surprise par les événements et frappée par la beauté, la jeunesse, la force des soldats obligés de se rendre devant une douzaine d'allemands. Le même fait se retrouve dans les mots du narrateur, qui observe « [La] vecchia caserma, presa appena giorni fa da dodici tedeschi che avevano catturato tutto il reggimento e l'avevano poi spedito in Germania dalla stessa stazione »<sup>203</sup>. L'étonnement a disparu : cette affirmation est prononcée sur un ton simplement informatif, qui renseigne le lecteur sur le sort de la caserne d'Alba et des soldats qui y séjournaient. Le seul accent de subjectivité réside dans l'adjectif « vecchia », qui pourrait toutefois faire référence à l'état physique du bâtiment<sup>204</sup>. Mais le 8 septembre a aussi engendré la colère de bon nombre de jeunes, à l'instar de Giorgio Clerici, militaire à Alessandria :

*Che schifo, l'esercito. C'è quasi da ringraziare l'otto settembre per aver permesso all'Italia di constatare che schifo era il suo esercito, che vergogna i suoi ufficiali. [...] L'otto settembre è stato il giudizio*<sup>205</sup>.

La véhémence de Giorgio Clerici vise une institution fatiguée, pourrie dans sa hiérarchie, qui s'est effondrée lors de l'armistice. En revanche, la réaction de Milton, ami de Giorgio, est différente : le jeune homme ne comprend pas parfaitement ce qui se passe, mais il sait qu'il va devoir agir directement pour changer la situation qui s'est créée. Surprise, étonnement, effarement, résignation, dégoût, détermination, envie d'agir : la description du 8 septembre est loin de se limiter à la facilité et à la simplification d'événements complexes.

Les procédés que nous venons d'étudier (détail emblématique et multiplication des points de vue) ne se situent pas toujours dans la droite ligne du pur témoignage documentaire. Malgré cet éloignement, l'approche documentaire est présente, et le lecteur (tout comme l'historien) prend connaissance d'éléments importants pour la compréhension des événements. Dans les passages cités, nous avons affaire souvent à un style aride, bref et descriptif très différent de celui d'autres œuvres, et aussi de celui d'autres parties des mêmes œuvres. En effet, *Primavera di bellezza* se présente comme un roman à la double nature, qui se construit sur une approche de témoin (principalement dans le choix des thèmes traités) doublée d'un style romanesque (que nous analyserons par la suite). La synthèse de ces deux éléments ressort dans la similitude symptomatique que nous avons pu proposer entre *Primavera di bellezza* et

---

<sup>203</sup> QP1, p. 1803 : « [La] vieille caserne, prise il y a à peine quelques jours par douze allemands qui avaient capturé le régiment tout entier, et l'avaient ensuite envoyé en Allemagne depuis cette même gare ».

<sup>204</sup> Ce ton, proche du témoignage, est peut-être la raison de l'exclusion du passage des autres rédactions du roman, qui se veulent plus littéraires et moins attachées au contexte immédiat.

<sup>205</sup> QP1, p. 1807-1808 : « Quelle horreur, l'armée. Nous devons presque remercier le 8 septembre d'avoir permis à l'Italie de constater combien était mauvaise son armée, combien étaient honteux ses officiers. [...] Le 8 septembre a permis de juger ».

les œuvres de Revelli. Le jugement de Fenoglio sur *Primavera di bellezza*, que le romancier définit comme une « évocation historique », nous semble alors correct. Sans pouvoir étendre nos propos au roman tout entier, ni à toute la production fénoglienne, nous remarquons dans les citations présentées une démarche de témoin, caractérisée par des spécificités qui sont propres à Fenoglio, lui permettant de proposer un témoignage sur un contexte précis tout en se démarquant de la chronique documentaire.

## **2.2 La Résistance : problèmes d'organisation, de définition et de conception de l'ennemi**

Le terme de Résistance est vague et exige d'être considéré dans sa complexité. L'historiographie de la Résistance a intégré dans sa réflexion une série de problématiques concernant le type de guerre menée. Plus récemment, une étude comme celle de Claudio Pavone<sup>206</sup>, qui a marqué une nouvelle étape dans l'historiographie italienne, a pris en compte des aspects de la guerre jusque-là négligés. Les historiens se sont alors penchés sur la violence dans la guerre, les représailles, la mort et la cruauté, les rapports entre Alliés et résistants, entre nazis et fascistes. Il s'agit d'une approche qui ne perd pas de vue les faits, mais qui se focalise davantage sur les implications théoriques et morales de la guerre. Dans ce contexte, l'œuvre de Fenoglio représente un témoignage mûr sur la guerre, un témoignage d'autant plus intéressant qu'il se situe à mi-chemin entre la description des faits de la guerre et la réflexion sur des problématiques spécifiques à la Résistance. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'œuvre de Fenoglio a été récemment utilisée en tant que source par les historiens, à partir de Claudio Pavone.

Fenoglio montre un intérêt particulier pour les enjeux liés au type de guerre à laquelle il a participé. Il se concentre sur les implications concernant une guerre entre une armée régulière et une armée qui n'est pas l'émanation d'un Etat de droit. Il s'agit d'une guerre menée en partie par des combattants irréguliers organisés en bandes armées irrégulières, une guerre qui,

---

<sup>206</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile*, op. cit. Déjà dans le titre, l'œuvre de Pavone pose des questions extrêmement importantes et problématiques. Tout d'abord la définition de la Résistance comme « guerre civile ». Nous nous arrêterons sur cette définition plus tard dans notre travail. Pour l'instant il suffit de remarquer qu'il ne s'agit pas d'un terme anodin, mais d'une définition qui propose une lecture problématisée de l'événement. Le sous-titre de l'œuvre met côte à côte l'adjectif « historique » et le substantif « moralité ». La nature de la recherche est ainsi claire dès le titre. Le lecteur découvre une redéfinition de la lutte clandestine, à partir d'une vision tripartite de la Résistance en termes de « guerre patriotique », « guerre civile » et « guerre de classe ». Pour une analyse plus synthétique de cette vision en trois parties, voir aussi, du même auteur, « Il movimento di Liberazione e la tre guerre », in Begozzi Mauro, Bermani Cesare, Bigazzi Duccio (dir.), *Conoscere la Resistenza*, Milano, Unicopli, 1994, p. 11-18.



de ce fait, présente des difficultés pour être déchiffrée, y compris par les parties concernées. Par exemple, la formation de troupes clandestines, d'une organisation parallèle vouée à la guerre contre les troupes régulières allemandes, n'était pas prévue par les occupants. Carl Schmitt, dans son texte sur la figure du résistant<sup>207</sup>, rappelle que l'armée, prussienne d'abord et allemande ensuite, à partir de 1815 et jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, n'envisage pas, dans son organisation, la possibilité d'une guerre contre un ennemi irrégulier<sup>208</sup>. D'ailleurs, pour les Allemands, les résistants sont considérés comme des malfaiteurs communs, des délinquants, comme le dénote le terme utilisé pour les désigner, *Banditen*<sup>209</sup>. L'armée allemande comprend la nature de la guerre menée par les résistants assez tardivement, au début de l'année 1944. C'est à partir de ce moment que sont organisées des opérations de lutte contre les résistants, confiées à des soldats spécialement entraînés à la guerre irrégulière : l'automne 1944 est la saison des grands ratissages allemands et fascistes visant la désagrégation de la Résistance, en Italie comme dans d'autres zones occupées.

En raison de cet affrontement entre deux camps ne se situant pas sur le même plan juridique, la Résistance implique un danger lié au statut des soldats, surtout lorsque ces derniers deviennent prisonniers. Le résistant, membre d'une armée non reconnue par l'ennemi, n'est pas traité comme un prisonnier de guerre, dans le respect des conventions internationales. Par exemple, lorsque Jack est capturé par les fascistes dans *Frammenti di romanzo*, il est frappé avec violence par tous les soldats, y compris un officier qui le fouette. Jack ne comprend pas ce comportement des fascistes, car, selon lui, leur attitude devrait être dictée par le respect de l'ennemi capturé lors de l'action : « Perché mi fate così? Sono un combattente regolare! »<sup>210</sup>. Au contraire, les soldats alliés faisant partie d'une armée régulière peuvent compter sur leur statut de prisonniers de guerre, protégés par les conventions. C'est le cas de deux soldats sud-africains, échappés d'un camp de concentration fasciste en Italie et échoués dans la bande de Johnny. Les sud-africains ne comprennent plus leur statut de combattants : sont-ils encore considérés comme des soldats réguliers ou bien, du fait d'avoir intégré une bande clandestine, seront-ils traités comme des délinquants ? Telle est la question qu'ils posent à Johnny :

---

<sup>207</sup> Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin, 1963 (édition italienne : *Teoria del partigiano*, traduction italienne de Antonio De Martinis, Milano, Adelphi, 2005).

<sup>208</sup> Pour donner un exemple qui éclaire la situation italienne, nous pouvons rappeler la situation que les allemands ont trouvée en Russie : l'armée allemande a envahi la Russie le 22 juin 1944 sans songer à la possibilité d'une résistance clandestine des russes.

<sup>209</sup> « *Achtung Banditen!* » était la pancarte que les allemands mettaient dans les zones où la présence des résistants était très forte. On pouvait lire notamment à l'entrée de ce que l'on appelait les « républiques résistantes », qui se développèrent surtout au cours de l'été de 1944 dans le Nord de l'Italie. Le titre de l'œuvre de Pietro Chiodi, *Banditi*, est tributaire de la définition allemande des résistants.

<sup>210</sup> *FDR*, p. 1657 : « Pourquoi me traitez-vous ainsi ? Je suis un combattant régulier ! ».

– *What are the fascists going to do us, if and when they recatch us? Will they shoot us on the spot or simply lock us in their camps again? [...] Johnny disse: – They won't shoot you [...]. They will simply lock you again. And so be easy*<sup>211</sup>.

Johnny aide les deux hommes à déchiffrer la réalité complexe de la Résistance. Il sait que des accords protègent les sud-africains mais pas les résistants, puisque le concept de combattant régulier ne peut pas s'appliquer aux bandes clandestines. Le chef Biondo aussi connaît ces conventions, et lorsqu'il se prépare à fuir le village encerclé par les Allemands, il rassure Johnny sur le sort de ces prisonniers spéciaux :

*Tutti i fuochi del loro lungo bivacco erano stati soffocati. Ma ai primi passi Johnny gridò: – I sudafricani? –, ma il Biondo gli disse che loro erano coperti dalle convenzioni, loro*<sup>212</sup>.

L'insistance sur le pronom personnel en fin de phrase souligne que la conscience douloureuse de la différence de traitement en cas de capture. Biondo ne trouve pas juste que des soldats, uniquement grâce au fait de revêtir l'uniforme d'un Etat de droit, soient protégés par les conventions, alors que les résistants doivent fuir comme des proies poursuivies par un chasseur. Le sort de Johnny, dans le cas où il tomberait aux mains des fascistes, est terrible, et n'est pas le même que celui qui attend les Anglo-américains : « they willll tear off your nails and eyes finding you in such a staff company, and you an italian partisan »<sup>213</sup>. La différence entre les résistants et les Alliés est évidente et explicite. Par l'insistance sur ce thème, Fenoglio poursuit un double but : il explique un aspect de la guerre et il souligne en même temps la difficulté de l'engagement pour un jeune homme qui voudrait intégrer une bande clandestine, une difficulté accrue par le fait que les résistants sont plus en danger que les Alliés. C'est la conception même de la guerre en cours qui le veut.

\* \* \*

Dans une guerre qui compte la présence d'une armée d'irréguliers, la conception de l'ennemi ne va pas de soi, et ne suit pas le schéma que l'on retrouve lors d'une guerre entre Etats de droit. Le résistant étant un soldat irrégulier, il est hors la loi. Et puisqu'il est hors la loi, il peut être traité comme un criminel qui ne mérite que la mort. Cela implique un jugement allant au-delà du simple jugement de valeur. Il s'agit d'un jugement moral, qui touche au plus profond

---

<sup>211</sup> *PJJ*, p. 464-465 : « Qu'est-ce que les fascistes vont nous faire, si jamais ils nous capturent à nouveau ? Vont-ils nous tuer sur-le-champ ou simplement nous enfermer à nouveau dans leurs camps ? [...] Johnny dit : – Ils ne vont pas vous tuer [...]. Ils vont simplement vous enfermer à nouveau. Ne vous inquiétez pas ».

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 515 : « Tous les feux de leur long bivouac avaient été étouffés. Mais tout de suite Johnny s'écria : – Les Sud-africains? –, mais Biondo lui dit que, eux, ils étaient couverts par les conventions ».

<sup>213</sup> *UrPJ*, p. 24 : « Les fascistes vont t'arracher les ongles et les yeux s'ils découvrent un résistant italien en compagnie de ces officiers alliés ».

la légitimité de la lutte des résistants et justifie en quelque sorte leur massacre. Mais dans le cas de la Résistance italienne, nous assistons à l'effondrement des structures étatiques et judiciaires, à la rupture du monopole de la violence légitime<sup>214</sup> et à l'affaiblissement de l'exercice juridique. Le résistant italien peut-il être considéré un hors la loi ? Son statut est lourdement conditionné par la définition que l'on donne de la guerre qu'il mène. Et dans le cas de la Résistance italienne, il ne s'agit pas du moindre des problèmes. La Résistance en Italie n'a pas un statut clair : guerre civile – qui met au même niveau les combattants des deux côtés – ou guerre de libération – qui souligne la lutte légitime contre les occupants du sol national ?

Il nous semble important, pour la suite de notre travail, de nous arrêter un tant soit peu sur la définition de la Résistance. Depuis la fin de la guerre, il existe en effet un débat, en Italie, sur le nom à donner aux vingt mois de lutte clandestine. Pendant les mois de guerre, la définition de « guerre civile » était plus ou moins acceptée par les parties en guerre. Dans *Frammenti di romanzo*, le narrateur parle ouvertement de guerre civile. La première œuvre de Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, aurait dû s'intituler *Racconti della guerra civile*. Après la guerre, le terme de guerre civile a commencé à être critiqué, car on y voyait une comparaison entre les deux factions, qui étaient *de facto* unies dans le même jugement. Selon Claudio Pavone, l'abandon de la définition de guerre civile est lié à la nature même de ce type de guerre<sup>215</sup>. Une guerre civile tend à être oubliée et effacée de la mémoire collective, car elle constitue une expérience dramatique et traumatisante pour une nation. C'est pourquoi l'historiographie de l'après guerre a toujours opté pour des définitions comme, par exemple, guerre ou mouvement de libération nationale. On a essayé de cacher la guerre entre deux factions d'italiens, animés par des motivations contraires, au motif d'une réconciliation nationale. Mais, jamais comme lors d'une guerre civile, les différences entre les parties belligérantes sont autant irréductibles et la haine qui sépare les combattants pour des causes opposées est autant aiguë<sup>216</sup>.

Dans une guerre civile, le soldat des troupes irrégulières n'est plus protégé par ce que Claudio Pavone définit comme « l'anonymat moral » qui couvre les soldats des armées nationales lorsqu'ils tuent un ennemi, lui aussi anonyme. La première conséquence de cet état de fait

---

<sup>214</sup> Nous utilisons le concept de « monopole de la violence légitime » dans l'acception élaborée par Max Weber, qui définit l'Etat moderne par le monopole de la violence physique légitime. L'Etat se réserve l'exclusivité du recours à la violence, en interdisant l'usage privé de cette dernière. Max Weber, *Le Savant et le politique* (1919), Paris, Plon, p. 124.

<sup>215</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile, op. cit.*, p. 223.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 223-225.

concerne l'engagement moral lors d'une guerre civile, qui est plus grand car l'acte de tuer demande une démarche dénuée de toute protection morale qui pourrait être fournie par l'anonymat d'une armée. Le résistant est engagé en première personne, seul devant son ennemi, nullement couvert par la structure d'une armée ou d'un Etat de droit. La deuxième conséquence touche à la considération que l'on a de l'ennemi. Lors d'une guerre civile, l'on cesse de considérer l'ennemi comme un soldat et on le considère comme un criminel et un traître. Ce changement d'attitude vis-à-vis de la guerre et de l'ennemi comporte un bouleversement de la notion de respect que l'on porte aux ennemis. Nous assistons à la « déshumanisation de l'adversaire »<sup>217</sup> qui détermine une dévaluation morale de l'ennemi. Ce dernier ne mérite ni pitié ni pardon. Sous le regard du résistant comme du fasciste, l'ennemi subit une dévaluation qui se situe tout d'abord sur le plan de la moralité. Il s'agit d'un point fondamental dans l'historiographie italienne et dans la perspective de notre travail, qui a des conséquences directes sur la conception de la figure de l'ennemi et sur la violence du conflit. La réflexion de Fenoglio montre un recul et une lucidité d'analyse historique importants : c'est en cela que nous parlons de témoignage mûr. Le thème que nous venons d'annoncer revient à plusieurs reprises dans son œuvre (ce qui indique son importance), avec de légères variations insistant sur le rabaissement moral de l'ennemi. Dans un passage de *Frammenti di romanzo*, chapitre dix, Fenoglio nous propose le dialogue entre le cousin du résistant Gilera et le commissaire politique (figure consacrée à l'éducation politique des résistants chez les communistes) de la bande qu'il a choisie<sup>218</sup>. Au début du dialogue, le commissaire demande au résistant si tuer des fascistes lui pose un problème :

– [...] *E non hai mica scrupoli ad ammazzarli? Nessunissimo scrupolo, – risponde mio cugino. – Perché averne? I fascisti non sono mica uomini. È più peccato schiacciare una formica che uccidere un fascista*<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Mario Isnenghi, *L'esposizione della morte*, in Ranzato Gabriele, (dir.), *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 334.

<sup>218</sup> Après avoir abandonné la rédaction de *FDR* pour se consacrer à celle de *QP* (voir lettre à Livio Garzanti du 8 mars 1960, citée), Fenoglio récupère ce chapitre pour une publication en revue. Le dixième chapitre est publié avec le titre *Il padrone paga male* dans la revue *Il Caffè*, 7-8, juillet-août 1959, p. 18-22. Il a été republié après la mort de Fenoglio dans *Una questione privata*, *Opere* II, in *Romanzi e racconti* (nous citons cette version) et in *Tutti i racconti*. Il s'agit d'un cas typique d'utilisation d'une partie d'une œuvre pour une autre fin, ce qui démontre l'importance accordée au thème traité.

<sup>219</sup> *FDR*, p. 931 : « – [...] Et tu n'a pas de scrupules à les tuer ? Absolument aucun scrupule, – répond mon cousin. – Pourquoi devrais-je en avoir ? Les fascistes ne sont même pas des hommes. C'est un péché plus grave d'écraser une fourmi que de tuer un fasciste ».

Cela est dit très clairement : les fascistes, du fait qu'ils combattent contre les résistants et du côté des nazis, ne sont pas des hommes<sup>220</sup>. Le jugement se situe au niveau moral : dans une guerre civile les ennemis perdent leur nature humaine. Et pour les résistants, les fascistes sont moins importants que des fourmis.

Milton, le protagoniste cruel de *Frammenti di romanzo*<sup>221</sup>, a des idées concernant les fascistes qui ne sont pas très différentes de celles du cousin de Gilera. Le résistant Maté se charge du rôle d'énoncer le credo idéologique de Milton à propos des fascistes :

*Milton dice ancora che in linea di massima noi si cerca ancora di ammazzare i fascisti regolarmente, sarebbe a dire più o meno lealmente. Invece no. Bisogna ucciderli nelle maniere più barbine, più bastarde. [...] Insomma ammazzarli come un uomo ammazza una belva. La belva non ha diritto di ammazzare l'uomo che invece ha il dovere di ammazzare la bestia*<sup>222</sup>.

Les précautions des résistants vis-à-vis des fascistes sont inutiles, puisque ces derniers sont rabaissés au rang de bêtes. Les positions des résistants que nous avons analysées avaient déjà été exprimées par Cocito, qui, dans la première rédaction de *Il partigiano Johnny*, fait un discours sur le résistant et sur le type de guerre que ce dernier doit mener. Le discours se situe sur le plan moral et idéologique de l'engagement de la lutte. Toutefois, Cocito s'exprime également sur la nature de l'ennemi, et sur la meilleure façon de le tuer :

*[Bisogna uccidere] alle spalle, beninteso, perché non si deve affrontare il fascista a viso aperto, egli non lo merita, egli deve essere attaccato con le medesime precauzioni che un uomo deve prendere con un animale. Gli si cala addosso, lo ammazza e lo trascina per i piedi in un posticino dove seppellirlo, cancellarlo dalla faccia della terra. E sarebbe consigliabile portarsi dietro una scopetta con la quale cancellare per l'eternità persino l'impronta ultima dei suoi piedi sulla polvere delle nostre strade*<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> Une référence peut être ici faite au roman de Elio Vittorini, éditeur de Fenoglio, *Uomini e no*, qui pose une problématique analogue.

<sup>221</sup> C'est le romancier lui-même qui dans la lettre à Livio Garzanti du 10 mars 1959 a décrit son protagoniste comme « un autre côté, plus dur, de Johnny, sentimental et snob », in *Lettere, op. cit.*, p. 104.

<sup>222</sup> *FDR*, p. 1653 : « Milton dit aussi que de façon générale nous essayons encore de tuer les fascistes régulièrement, c'est-à-dire plus ou moins loyalement. Alors que non. Il faut les tuer des façons les plus cruelles et les plus dégueulasses [...] Bref, il faut les tuer comme un homme tue un fauve. Le fauve n'a pas le droit de tuer l'homme qui, lui, a le devoir de tuer le fauve ».

<sup>223</sup> *PJI*, p. 409 : [Il faut tuer] par derrière, bien entendu, parce que l'on ne doit pas affronter le fasciste face-à-face, il ne le mérite pas, il faut l'attaquer avec les mêmes précautions qu'un homme prendrait avec une bête. Il lui tombe dessus, le tue, le traîne par les pieds dans un endroit où il peut l'enterrer, l'effacer de la surface de la terre. Et il est recommandé d'emporter avec soi une balayette avec laquelle l'on peut effacer pour l'éternité jusqu'aux dernières traces de ses pieds sur la poussière de nos routes ». Le credo militaire de Milton et de Cocito a été mis en œuvre par les résistants. Giose Rimanelli fait dire à son personnage Marco Laudato, soldat dans les « Brigades noires » fascistes : « I ribelli erano irraggiungibili. Si dileguavano sui versanti delle montagne e nei pozzi che solo loro conoscevano [...]. Il nemico era sempre invisibile, e le fucilate ci coglievano alle spalle e di fianco e non si sapeva mai da dove venivano ». « Les rebelles étaient inatteignables. Ils disparaissaient sur les pentes des montagnes et dans les trous que seulement eux connaissaient [...]. L'ennemi était toujours invisible, et les coups de feu nous surprenaient par derrière et de côté et l'on ne savait jamais d'où ils arrivaient », *Tiro al*

Le fasciste se voit dépourvu de toute dignité humaine. Le mépris de l'ennemi culmine au point de vouloir effacer toute trace de lui sur la terre. L'ennemi, réduit à l'état d'animal, n'a pas le droit d'être traité comme un homme, et ce, même après sa mort. Les passages que nous venons de citer insistent sur le type de mort que les résistants se doivent de donner aux fascistes. On devrait tuer un fasciste comme on tue des animaux de basse-cour. Ce surplus de cruauté, qui se rajoute au climat de violence commun à toute guerre, met en lumière la dévaluation morale qui frappe l'ennemi lors d'une guerre civile. Le fasciste est tour à tour « belva », « bestia », « animale » qui doit être tué par l'homme. L'écart qui sépare le résistant, combattant pour une cause, du fasciste est net : selon les personnages de Fenoglio, la Résistance est une guerre où se font face des hommes et une sous-humanité abjecte<sup>224</sup>.

Comme l'explique l'historien Claudio Pavone, pendant la guerre le mot « fasciste » était chargé d'une intensité inédite, au-delà de sa signification historique et politique<sup>225</sup>. Fenoglio souligne cette abjection et la charge sémantique qu'acquiert le mot « fasciste » pendant la guerre. Pour ce faire, il propose le regard que les civils portent sur les fascistes, un regard empreint de mépris et de dégoût :

*Io vado matto come te per fumare [...]. Io mi metterei in bocca la cicca di una sigaretta cominciata da un tisico e finita da un appestato, ma la cicca di un fascista no, mai<sup>226</sup>.*

Un fasciste est une personne négative sous tous les aspects, aussi bien publics (son rôle militaire) que privés (sa personne). Le romancier anticipe sur les considérations de l'historien. Il est juste de préciser que la conception de l'ennemi comme bête sauvage n'est pas l'apanage unique des résistants. La réciproque est valable, et les fascistes avaient la même image des

---

*piccione*, Torino, Einaudi, 1953, p. 79-81.

<sup>224</sup> Nous retrouvons des considérations similaires chez Nuto Revelli. Ce dernier souligne la différence de vision de l'ennemi qui existe entre les soldats américains, qui considèrent les Allemands comme un ennemi normal, et les résistants italiens, pour lesquels les nazis ne sont pas des ennemis comme les autres : « [Gli americani] Nel tedesco vedono il soldato, non la bestia » (*La guerra dei poveri*, *op. cit.*, p. 335). Revelli considère les Allemands comme des bêtes sauvages, à l'instar de Milton et du cousin de Gilera. Son jugement est motivé par la cruauté dont les Allemands ont fait preuve – anciens alliés des Italiens – en Russie contre les soldats italiens, abandonnés dans le froid de la steppe en hiver. Revelli retrouve la cruauté des Allemands en Italie, lors de la Résistance : il ne peut pas les considérer comme des hommes et des ennemis réguliers. Il les dévalue, comme le font les personnages de Fenoglio. L'explication de l'attitude des Américains est donné quelques lignes plus tard par l'auteur, qui, comme Fenoglio, fait preuve du recul nécessaire pour analyser la guerre qu'il est en train de mener. Les Américains mènent une guerre régulière, loin de leur pays, qui ne subit pas les bombardements allemands (p. 335). L'analyse de Revelli atteste un engagement différent entre Américains et résistants italiens. Les résistants semblent être plus en danger que les Alliés. Toutefois, aussi bien pour Revelli que pour Fenoglio, ils semblent les seuls capables de mener à bien l'entreprise de la Résistance. Il s'agit d'un sentiment qui est un mélange de crainte de l'engagement et d'orgueil pour l'action. Le vrai engagement, sans filet de sauvetage, est celui des résistants, qui combattent chez eux, au péril de leur vie et de celle de leur famille.

<sup>225</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile*, *op. cit.*, p. 259-260.

<sup>226</sup> *QP1*, p. 1791 : « Comme toi, j'adore fumer [...]. Je me mettrais au bec le mégot d'une cigarette entamée par un tubard et terminée par un pestiféré, mais jamais le mégot d'un fasciste ».

résistants. Cela est évident tout au long de l'œuvre dans les violences inhumaines que subissent les résistants, et ressort dans le discours d'un officier fasciste à un résistant :

*Tu sei una bestia feroce e vigliacca, tu sei un delinquente perfetto. [...] Dio quante infamità devi aver fatte. Perché qui non si tratta più di essere fascisti o partigiani, neri o rossi o che so io, qui non è più questione di parte. [...] Qui si tratta solo più di essere uomini o belve. E tu sei una belva, e se neghi io ti spacco il cranio contro il muro. [I tuoi compagni] sono belve come te, la grande maggioranza è criminale come te, e perché senza le belve come te non riuscirebbero a tirare avanti questa guerra<sup>227</sup>.*

C'est un soldat fasciste qui parle à Jack, capturé et emprisonné à Alba. Dans cette citation, le soldat traite Jack d'animal et de crapule. La nature de la guerre irrégulière que se livrent fascistes et résistants conduit les uns et les autres à considérer leurs ennemis comme des criminels ordinaires et non pas comme des soldats. Jack n'est pas le seul criminel : tous ses camarades sont des crapules. Selon le fasciste, la guerre menée par les résistants est une guerre de fauves : il faut oublier sa nature humaine pour pouvoir la combattre. Ce que les historiens ont écrit sur la guerre irrégulière et la conception de l'ennemi se retrouve dans cette citation. L'analyse historique de Fenoglio nous semble lucide et pertinente.

\* \* \*

Malgré nos considérations sur la conception et la considération de l'ennemi, il n'en demeure pas moins que la notion même d'ennemi n'est pas toujours univoque et simple à cerner. Nazis et fascistes restent bien évidemment les adversaires irréductibles des résistants et des Alliés, mais la conception de l'ennemi n'est pas la même pour les résistants et les Alliés. De même, nazis et fascistes ne considèrent pas le camp des résistants comme un ensemble homogène. Cela est lié à la composition des deux camps qui s'affrontent, formés tous les deux de forces hétérogènes (autonomes, communistes, *Gl*, socialistes et Alliés d'un côté, fascistes et nazis de l'autre côté<sup>228</sup>). Aussi bien les résistants que les Alliés tracent des différences entre fascistes et nazis. Claudio Pavone, qui cite les documents militaires de communistes, *Gl* et autonomes, ainsi que les documents rédigés par les différents Comités de libération nationale (*CLN*), souligne que les résistants de *Gl* n'ont pas de difficulté à admettre la primauté de la haine pour les fascistes, alors que les communistes, dans la logique de la guerre considérée comme

<sup>227</sup> *FDR*, p.1662 : « Tu es une bête féroce et lâche, tu es un parfait délinquant. [...] Mon Dieu, combien d'infamies tu as dû faire. Car là il ne s'agit plus d'être fasciste ou résistant, noir ou rouge ou je ne sais quoi, là il n'est plus question de parti. [...] Là il ne s'agit plus que d'être des hommes ou des bêtes sauvages. Et toi tu es une bête sauvage, et si tu n'es pas d'accord, je te casse le crâne contre le mur. [Tes camarades] sont des bêtes sauvages comme toi, ils sont en majorité des criminels comme toi, et parce que sans les bêtes sauvages comme toi ils n'arriveraient pas à poursuivre cette guerre ».

<sup>228</sup> La méfiance des allemands envers les combattants fascistes est une chose connue. Pour les allemands, les troupes italiennes de la République de Salò ne méritaient pas leur confiance, suite à la trahison de l'alliance Mussolini-Hitler du 8 septembre 1943.

un conflit entre puissances nationales, tenaient les Allemands pour leurs principaux ennemis<sup>229</sup>. Les mêmes différences se produisent dans le camp des Alliés :

- *Enemy barrage between – inquired Boxhall.*
- *There's the large fascist garrison at Asti, continuously scouting around.*
- *I mean simply and exclusively Germans, – dryly precised Boxhall<sup>230</sup>.*

Lorsque Boxhall prononce le mot ennemi, Johnny pense instantanément aux fascistes, qui contrôlent la zone d'Asti. Mais le mot ennemi n'a pas la même signification pour le soldat anglais. Sa réponse est sèche (il répond « dryly » en anglais), n'admettant pas de réplique, et se veut presque une remontrance pour Johnny : les Anglais combattent tout d'abord les allemands, qu'ils considèrent comme les vrais ennemis. Les autres combattants sont exclus du discours de Boxhall qui parle « simplement et exclusivement » des Allemands. Boxhall, qui exprime un sentiment de mépris pour les fascistes, considère comme ses seuls ennemis les soldats faisant partie d'une armée régulière, et les républicains de Salò ne constituent pas une armée régulière aux yeux de l'Anglais ni même, visiblement, un danger. Derrière l'argument de la légitimité, les Anglais cachent aussi des sentiments de respect pour l'ennemi : le nom des Allemands est prononcé « avec un respect sacré »<sup>231</sup>, un respect que ne méritent pas les combattants d'une guerre civile. Mais le respect pour un ennemi régulier est peut-être le contrepoint d'une certaine crainte qu'inspire l'armée fasciste, aucunement obligée de respecter les conventions de guerre. Un soldat anglais avoue : « I'd rather they were Germans and nothing else than Germans »<sup>232</sup>. Mais globalement, le mépris l'emporte sur la crainte, et les Alliés de Fenoglio ne semblent pas effrayés outre mesure par les fascistes, qu'ils considèrent comme des soldats d'opérette. Et Johnny prend alors la peine d'expliquer aux Anglais qu'une rencontre avec les fascistes peut se révéler tout aussi meurtrière :

- *Most probable enemy barrage on the route.*
- *German or Reps?*
- *Reps –.*
- Boxhall disparagingly waved off difficulty. Johnny grinned: – You see, capt'n: the least respite the war-*

---

<sup>229</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile, op. cit.*, p. 268-269, et, de façon plus générale, p. 266-280 (« Il nemico principale : i fascisti o i tedeschi ? »). Ici, l'historien analyse le rapport des résistants avec l'ennemi, pour essayer de comprendre quelle était sa véritable nature.

<sup>230</sup> *Ur Partigiano Johnny*, p. 12-13 : « – Y aura-t-il un barrage ennemi à dépasser ?  
– Eh bien, il y a la grande garnison fasciste de Asti, des patrouilles continuellement en reconnaissance.  
– Non, je parlais simplement des allemands, les autres exclus, – spécifia sèchement Boxhall ».

<sup>231</sup> *UrPJ*, p. 356-357 « with a sacred respect ».

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 356-357 : « Je préférerais qu'il soient Allemands, et rien d'autre qu'Allemands ».



*end will have and you'll learn only too soon that reps are not at all less fearable than nazis in this kind of war*<sup>233</sup>.

Johnny se retrouve paradoxalement dans la situation de défendre les fascistes contre le mépris des Anglais, et il est obligé de reconnaître la capacité militaire de ses ennemis. Et d'autres paradoxes s'ajoutent à celui-ci, comme par exemple la liberté dont jouit un soldat allemand capturé par les résistants dans la nouvelle *Golia*<sup>234</sup>. Un tel traitement, dicté vraisemblablement par le respect de l'ennemi, n'est pas envisageable pour un fasciste, qui serait probablement fusillé sur-le-champ. Un civil, qui ne connaît pas la nationalité du prisonnier, souligne ce fait : « Non dev'essere un fascista. O se lo è, è talmente un pezzo grosso che gli mette rispetto »<sup>235</sup>. Le respect que les résistants peuvent ressentir pour les Allemands se double d'un sentiment profond de haine envers les fascistes :

*lo coi tedeschi ce l'ho, è naturale che ce l'ho, per tante cose. Ma non c'è confronto con come ce l'ho coi fascisti. Io arrivo a dirti che ce l'ho soltanto coi fascisti. Per me son loro la causa di tutto. Guarda, Ivan, se io corressi dietro a un tedesco, e mi spuntasse da un'altra parte un fascista, stai certo che io lascio perdere il tedesco e mi ficco dietro al fascista. E lo acchiappo, dovesse creparmi la milza*<sup>236</sup>.

La conception de l'ennemi, déjà assez complexe, se charge de considérations liées à la nationalité des parties en lutte, et le sentiment d'appartenir au même peuple ressort parfois involontairement. Il s'agit d'un problème épineux, que l'on ne peut pas éluder, et que Leo, dans *Ur Partigiano Johnny*, exprime involontairement lorsqu'il relate une attaque subie par les forces fascistes et nazies réunies :

*The dritti, old jerries grasp the situation [...]. OURS ... – God, he had said OURS, the homicidal brothers to be killed at sight*<sup>237</sup>.

Leo ne comprend pas l'énormité de sa phrase, que Johnny remarque immédiatement. Fenoglio propose en une phrase une définition de la guerre civile ; les fascistes sont des confrères

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 24-25 : « – Très probablement un barrage ennemi sur notre chemin.

– Allemands ou fascistes ?

– Fascistes.

Boxhall fit un geste de mépris comme s'il voulait minimiser la difficulté. Johnny dit avec une grimace : – Ecoutez, capitaine, encore un peu de cette guerre, et vous apprendrez vite que dans ce type de guérilla les fascistes ne sont pas moins à craindre que les nazis ».

<sup>234</sup> Il s'agit d'une nouvelle du recueil *Un giorno di fuoco*, *Opere* II, p. 549-574.

<sup>235</sup> *Golia*, p.549 : « Il ne doit pas s'agir d'un fasciste. Mais si c'est le cas, il est tellement important qu'il impose le respect ».

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 554 : « Moi, j'en veux aux Allemands, cela va de soi, pour un tas de raisons. Mais on ne peut pas comparer avec la haine que je nourris envers les fascistes. J'irais jusqu'à te dire que je n'en veux qu'aux fascistes. A mon avis, ils sont la cause de tout cela. Ecoute, Ivan, si je suis en train de poursuivre un Allemand, et qu'un fasciste surgit soudain, tu peux être sûr que j'abandonne l'Allemand et je poursuis le fasciste. Et je l'attrape, au prix de me faire éclater la rate ».

<sup>237</sup> *UrPJ*, p. 70-71 : « Ces vieux rusés d'Allemands comprirent en un clin d'œil [...]. En revanche, les NOTRES... – (Bon Dieu, Leo avait dit les NOTRES, les confrères homicides qu'il faut tuer dès qu'on les voit ».

homicides qui doivent être tués. Le lien de fraternité, annulé par l'adjectif, homicide, doit être effacé par la mort. Le combat mené enclenche une réflexion sur la nature du combattant italien, qu'il soit fasciste ou résistant :

– *Ma che gente siamo noi italiani? Siamo in una guerra in cui si può far del male a tutti, si deve far del male a tutti, e noi ce lo facciamo soltanto fra noi. [...] So solo che se noi di qua pigliamo un tedesco, invece di ammazzarlo finiamo per tenerlo come uno dei nostri. I fascisti di là, se beccano un inglese o un americano, qualche sfregio certo gli faranno, ma ammazzarlo non lo ammazzano. Ma se invece ci pigliamo tra noi, niente ti salva più, e se cerchiamo di spiegare che siamo fratelli ci ridiamo in faccia*<sup>238</sup>.

La haine des résistants est souvent en premier lieu dirigée contre les soldats fascistes, et vice-versa<sup>239</sup>. Nous comprenons donc bien à quel point la Résistance est une guerre civile, et à quel point la définition d'un ennemi univoque est problématique. Pour bon nombre des personnages de Fenoglio, ce sont les fascistes qui sont à la base de la guerre, selon les mots d'un résistant : « per me son loro la causa di tutto ». En s'interrogeant sur la conception de l'ennemi, Fenoglio se positionne dans le débat historiographique et politique sur la définition de la Résistance.

D'une manière complètement opposée, donc, autant les Anglais que les résistants considèrent l'ennemi comme un monstre à deux têtes, presque indépendantes, qui ne méritent pas le même degré d'attention. Nous pouvons alors supposer que le même raisonnement était fait par les fascistes à propos des résistants. Et en effet, dans les Langhe les fascistes distinguaient deux types de combattants à l'intérieur du camp résistant : communistes et autonomes. Comme le rappelle Claudio Pavone, les *repubblichini* de Salò attribuaient aux antifascistes, et plus particulièrement aux communistes, la responsabilité principale de la guerre civile<sup>240</sup>. Par conséquent, les résistants ne recevaient pas tous le même traitement lorsqu'ils tombaient aux mains des fascistes. Il s'agit d'un autre point historiographique évoqué par Fenoglio, qui le rappelle dans plusieurs passages de son œuvre.

---

<sup>238</sup> *Golia*, p. 554 : « – Mais quel type de gens sommes-nous, nous les Italiens ? Nous sommes dans une guerre où l'on peut faire du mal à tout le monde, où l'on doit faire du mal à tout le monde, et nous nous n'en faisons qu'à nous-mêmes. [...] Je sais seulement que si nous, ici, nous capturons un Allemand, au lieu de le tuer nous finissons par le garder comme l'un des nôtres. Les fascistes, de l'autre côté, s'ils attrapent un Anglais ou un Américain, ils vont sûrement l'amoicher un peu, mais ils ne vont certainement pas le tuer. Si en revanche nous nous attrapons entre nous, plus rien ne nous sauve, et si nous essayons d'expliquer que nous sommes frères, nous nous rions au nez ».

<sup>239</sup> Cela n'est pas toujours vrai : Roberto Vivarelli, engagé avec les chemises noires de Salò, affirme que « les vrais ennemis [...] étaient les Anglo-Américains », *La fine di una stagione. Memoria 1943-1945*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 71.

<sup>240</sup> Claudio Pavone, *op. cit.*, p. 225.

Par exemple, la nouvelle *Un altro muro*, qui se trouve dans *I ventitre giorni della città di Alba*, traite précisément de ce problème. Max, résistant *azzurro*, est capturé par les fascistes et emprisonné dans le Séminaire d'Alba. Dans la cellule, il rencontre Lancia, résistant communiste, qui a déjà passé plusieurs jours d'emprisonnement. Lancia, qui est un combattant plus expérimenté que Max, pose immédiatement à ce dernier la question de la couleur politique, et explique ensuite que tout n'est pas perdu, puisque les prêtres aident souvent les *azzurri* : « Allora puoi ancora sperare [...] i preti si fanno in quattro per salvarvi la vita a voi badogliani. Ma per noi rossi non alzano un dito »<sup>241</sup>. Max est un jeune résistant qui n'a pas encore compris les nuances de la Résistance, et qui croit encore naïvement que « per la repubblica siamo tutti nemici uguali »<sup>242</sup>. Il fait preuve d'une vision manichéenne de la Résistance : d'un côté les fascistes et de l'autre les résistants. Il juge inconcevable une différence de traitement de la part des fascistes, tout comme les préférences des prêtres pour une partie du camp irrégulier. Au contraire, Lancia, qui était son idéal par plusieurs exemples, démontre une connaissance beaucoup plus fine et précise des forces en jeu. Et l'épilogue tragique montre que Lancia avait raison, malheureusement pour lui : la nouvelle se termine par la mort du communiste, et par l'échange de Max suite à l'intervention d'un prêtre<sup>243</sup>.

## 2.3 Tactique militaire et vie quotidienne dans la Résistance

A part les réflexions sur la moralité de la lutte et la régularité (ou non) de cette dernière, Fenoglio veut témoigner de la guerre réelle, des faits qu'il a vécus et entendus et qu'il estime important de faire connaître. Dans ce paragraphe, suivant un parcours qui va du général au particulier, nous allons d'abord étudier l'apport fénoglien à des questions théoriques concernant la tactique de la Résistance, pour ensuite nous attarder sur la façon de présenter la bataille et la vie quotidienne dans une bande clandestine. Cette partie du témoignage fénoglien n'est pas dépourvue de réflexion théorique. Fenoglio s'interroge sur l'utilité de l'occupation des grandes villes, sur l'organisation et la logistique des bandes. Ce sont là des problèmes qui ont

---

<sup>241</sup> *Un altro muro*, in *I ventitre giorni della città di Alba*, p. 70 : « Alors, tu as encore de l'espoir [...] les curés se mettent en quatre pour vous sauver la vie, à vous les *badogliani*. Mais pour nous les communistes ils ne lèvent pas le petit doigt ».

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 70 : « pour la république de Salò nous sommes tous des ennemis ».

<sup>243</sup> Il est historiquement vrai que, parfois, les représentants de l'Église arrivaient à sauver la vie des résistants, et cela beaucoup plus fréquemment avec les autonomes qu'avec les communistes. Fenoglio revient sur ce point dans la première rédaction de *Una questione privata*. Dans cette rédaction, abandonnée par la suite, la mère de Giorgio Clerici, le résistant ami de Milton capturé par les fascistes, s'adresse à l'évêque d'Alba pour la libération de son fils. Le Vicaire de l'évêque essaie de tranquilliser la mère de Giorgio : « – Abbiamo qualche speranza? [...] – Qualche speranza l'abbiamo. Grazie a Dio, Giorgio era nei badogliani. Se fosse stato nelle brigate rosse, sarebbe stato più difficile », *QP1*, p. 1739-1740.

été soulevés par des auteurs de documents (Nuto Revelli, Dante Livio Bianco, Giorgio Bocca, par exemple) et par la plupart des textes de l'historiographie de l'après guerre. L'analyse de l'œuvre de Fenoglio confirme que ces débats étaient déjà présents pendant la guerre, et que le regard du romancier est particulièrement attentif à ces aspects.

L'organisation pratique de la Résistance a été au centre du débat à l'intérieur des bandes pendant les jours mêmes de la guerre. Des visions différentes de la guerre clandestine se juxtaposent : d'un côté une guerre planifiée sur le modèle des batailles rangées, de l'autre une guerre irrégulière, flexible, caractérisée par des embuscades fréquentes, sans positions fixes conquises par les résistants. La composition des bandes armées, formées par des anciens militaires, des ouvriers, des intellectuels, des paysans, a donné lieu à un débat complexe sur la nature à donner à la lutte. A cela se sont ajoutées les différences idéologiques. Les bandes qui se réclament de l'organisation militaire du *Regio Esercito* et de Badoglio essaient de recréer le système hiérarchique et logistique de l'armée (c'est le cas des bandes sous le contrôle de Enrico Martini Mauri). Pour elles, la lutte armée se situe dans la continuité de la fidélité au roi<sup>244</sup>. Au contraire, les bandes formées d'anciens militaires déçus par l'armée (par exemple, Revelli), cherchent à aller dans la direction contraire. Les résistants de ces bandes ne veulent pas cautionner le projet de Badoglio qui consiste à séparer les responsabilités du fascisme de celle de la maison royale : communistes et *Gl* jugent le Roi aussi coupable que le régime fasciste de la ruine du pays. Ils voient dans la Résistance un moment de rupture et de discontinuité par rapport à la monarchie et au gouvernement italien. Dante Livio Bianco, par exemple, souligne explicitement que la lutte qu'il entend mener se situe en dehors de la guerre fasciste menée par le *Regio Esercito*.

Fenoglio, à travers ses personnages, exprime parfois dans son œuvre des idées purement théoriques et techniques, relevant de la tactique militaire qui permettrait de mener une guerre efficace contre l'ennemi. Il développe plusieurs thèmes qui se retrouvent dans certaines chroniques. Il s'agit de problèmes concernant la continuité territoriale, le type d'actions les mieux adaptées dans l'optique de surprendre l'ennemi, et le rôle des uniformes. Nous allons analyser ces thèmes en parallèle chez Fenoglio et Revelli. Ce dernier, en plus de faire œuvre de mémorialiste, se positionne en tant que théoricien de la guerre de Résistance. Tour à tour

---

<sup>244</sup> Selon Claudio Pavone, l'idée de continuité de l'Etat italien entre fascisme et République s'accompagne d'une vision quelque peu rassurante et hagiographique de la Résistance, où l'on a tendance à effacer le concept même de guerre civile (*Una guerra civile, op. cit.*, p. 222). Il s'agit à nouveau de la tactique visant à cacher l'affrontement entre italiens : nier une discontinuité dans la structure de l'Etat équivaut à considérer la guerre de Résistance comme une guerre normale menée sous l'autorité d'un Etat de droit.

témoin, analyste de guerre et écrivain, Revelli nous semble acquérir un statut particulier dans le développement son œuvre : cette dimension est atteinte également par Fenoglio.

Parmi les anciens militaires, qui ont suivi des formations de tactique militaire, un débat se développe sur le type d'organisation à suivre dans la lutte clandestine. Un des « nœuds » problématiques les plus importants concerne l'organisation des garnisons et des *presidi*, les différentes bandes qui contrôlent, de façon stable, des villages ou des petites villes. Etant donné les succès de plus en plus importants contre fascistes et nazis, les résistants décident d'organiser un système de bandes fixes dans les villages, de façon à contrôler des parties relativement grandes de territoire, selon un schéma emprunté à la guerre classique. Une bonne partie des chefs résistants tend à vouloir recréer un système semblable à celui de l'armée et à donner une organisation militaire à la Résistance<sup>245</sup>. Revelli, dans *La guerra dei poveri*, s'exprime à plusieurs reprises contre l'occupation de villages et villes de taille moyenne. Il s'agit d'une stratégie de guerre qui n'est pas toujours respectée par des résistants souhaitant accroître leur prestige personnel (par exemple Enrico Martini Mauri lors de l'occupation d'Alba). Le chroniqueur exprime sa confiance dans une organisation élastique de la guérilla, à l'opposé de la guerre de tranchée et des batailles rangées. Il propose un abrégé de tactique militaire énumérant les stratégies utiles contre un ennemi qui pense combattre une guerre régulière :

*La dislocazione della banda, con i distaccamenti quasi autonomi e schierati lungo un versante della valle, offre buone possibilità di difesa e offesa. [...] Altra nostra imboscata a pattuglia nemica che avanza a mezza costa, sul versante di fronte a noi. Altro sbandamento e ripiegamento. Ormai queste piccole azioni di guerriglia, questo sforbicare le punte avanzate, fanno parte della nostra tattica. Non erano azioni previste: nascono così, a caldo, improvvisate. [...] Quel lasciare il vuoto davanti al nemico in movimento, per poi sorprenderlo e pestarlo, quel rendere attive le interruzioni con sparatorie volanti, quel far procedere il nemico in stato di snervante attesa, di batticuore, di tensione nervosa: questa è la guerra partigiana<sup>246</sup>.*

---

<sup>245</sup> A ce propos, nous pouvons citer le débat entre Nuto Revelli et Dante Livio Bianco. Ce dernier était partisan d'une organisation politique de la Résistance. Les bandes armées devaient être, dans son idée, l'émanation de l'autorité des partis politiques. Revelli, ancien militaire, se méfiait de ce système (voir son opinion à propos du discours de Duccio Galimberti du 26 juillet 1943 dans *La guerra dei poveri*). Le débat entre « politiques » et « militaires » a été un des plus importants et riches d'enjeux pour le futur de la Résistance et de l'état italien. Pour approfondir cette question, nous renvoyons aux échanges épistolaires entre Dante Livio Bianco et Giorgio Agosti (*Un'amicizia partigiana, op. cit.*), où les deux personnalités de *GI* échangent leurs idées sur l'organisation de la Résistance en Italie.

<sup>246</sup> *La guerra dei poveri*, p. 169, 181 et 252 : « Le déplacement de la bande, avec des détachements presque autonomes et rangés le long d'un versant de la vallée, offre de bonnes possibilités défensives et offensives. [...] Encore une embuscade contre une patrouille ennemie qui avance à mi-côte, sur le versant face à nous. A nouveau débandade et repli. Désormais, ces petites actions de guérilla, ces coups de ciseaux contre les pointes avancées, font partie de notre tactique. Il ne s'agissait pas d'actions prévues : elles naissent spontanément, à chaud, soudain. [...] Le fait de laisser le vide devant l'ennemi en mouvement, pour ensuite le surprendre et le

Un autre problème qui frappe la Résistance, et qui est vécu comme une régression dangereuse par Revelli, concerne le désir des résistants d'apparaître comme de vrais soldats d'une armée régulière. Il s'agit d'un problème de grades et d'apparence extérieure :

*Nella valle Stura è in corso un grave processo di involuzione, un ritorno alla forma: il comando militare del settore punta sul prestigio dei gradi, sulla gerarchia<sup>247</sup>.*

Le pire qui puisse arriver est le retour à la forme vide, sans signification, de l'armée. En perdant leur spécificité de guerriers irréguliers pour s'enliser dans une extériorité sans but, les résistants sont voués à une défaite sûre. Revelli, ancien militaire qui ne revêtra plus l'uniforme, critique durement ce qu'il appelle « stelletta e patacche », c'est-à-dire les attributs (sans valeur pour lui) qui indiquent les grades dans l'armée et qu'une partie des résistants commence à adopter pour marquer leur position de pouvoir ou de prestige à l'intérieur de la bande. Selon Revelli, rien n'est plus dangereux pour la victoire finale, car ces grades renvoient à un monde, celui de l'armée, qui n'existe plus, et contre lequel combattent les résistants. Le ton utilisé par Revelli, qui s'exprime également contre l'acceptation incontrôlée des jeunes recrues voulant s'engager, est en prise directe avec les événements qu'il raconte. A l'indicatif présent, le soldat-écrivain décrit ce qu'il a vécu. En nous penchant sur son récit, nous remarquons que deux niveaux se croisent. D'un côté, Revelli décrit ce qui se passe. En même temps, il trace une analyse de la guerre qui est en train de se dérouler. Revelli, qui écrit à partir de notes prises lors des événements, possède suffisamment de recul pour analyser le combat. On reconnaît la volonté pédagogique de l'auteur qui veut expliquer ce qu'il a fait, qui propose sa vision de la stratégie de guerre, et qui témoigne avec précision.

Les convictions de Revelli sont partagées par certains personnages et narrateurs de Fenoglio, qui expriment à plusieurs reprises, par exemple dans *Il partigiano Johnny*, leur méfiance vis-à-vis de l'organisation militaire de la Résistance :

*[...] anche gli azzurri stavano perpetrando la medesima infrazione dei garibaldini alla teoria della guerriglia che fu di Tito<sup>248</sup> e che Johnny divideva pienamente. Le basse Langhe non erano ancora un'isola armata, ma stavano compiendo uno sforzo goffo e altero per diventarlo; nel loro bacino gli azzurri stavano stabilendo un sistema rigido di guarnigioni e, quel che era peggio, ognuna*

---

frapper, le fait de rendre les interruptions actives au moyens de fusillades volantes, le fait de faire avancer l'ennemi dans un état constant d'attente épuisante, de peur, de tension nerveuse : ça, c'est la guerre des résistants ».

<sup>247</sup> *La guerra dei poveri*, p. 239 : « Dans la vallée Stura est en train de se produire un processus grave de régression, un retour à la forme : le commandement militaire du secteur mise sur le prestige des grades, sur la hiérarchie ».

<sup>248</sup> Personnage de *Il partigiano Johnny*.

*puntigliosamente autonoma dall'altra, ognuna pronta a difendersi, magari campalmente, per se stessa e non più che se stessa*<sup>249</sup>.

*[...] qui si sta andando al rovescio del raziocinio. Qui si formano le guarnigioni come nell'esercito regolare, qui si tiene conto dello spazio occupato, come nella guerra del '15. [...] I partigiani sono l'opposto diametrale dei reparti regolari, lo capirebbe anche un bambino. Dobbiamo inapparire, agire e disappear, mai fermi, sempre ubiquitous, e pochi e mai in divisa*<sup>250</sup>.

Le danger réside dans la bataille rangée, qui ne permet aucune élasticité. Le concept d'îlot armé rappelle ce que disait Revelli, dans *La guerra dei poveri*, de la vallée Stura, une zone indépendante et autonome, mais en réalité très vulnérable, où il avait été appelé en tant que commandant. L'organisation de la vallée est la cible de ses critiques sur la façon de gérer la guerre. L'analyse des deux militaires (Fenoglio et Revelli) est la même : une tactique peu rigide est la meilleure solution pour la réussite. Au contraire, l'armée régulière représente le passé, le massacre de la Première Guerre. Ce monde est révolu, les résistants combattent précisément pour effacer ces massacres inutiles, les soldats utilisés comme chair à canon dans les guerres de tranchée. La valeur des résistants ne se mesure pas au nombre des morts « offerts » à la patrie, la patrie étant de surcroît un concept assez flou lors de la Résistance. Elle se calcule à travers les pertes infligées à l'ennemi, seul paramètre de jugement possible. Les résistants font partie d'un monde nouveau, et pour cela ils devraient avoir une conception de la guerre n'ayant rien à voir avec celle de l'armée. Tito, Johnny (tout comme Revelli et Fenoglio) l'ont compris, à la différence d'une partie des hautes hiérarchies de la Résistance, à l'instar de Leo et Perez, commandant et vice-commandant de la bande de Mangano où milite Milton dans *Frammenti di romanzo*, des résistants issus de l'armée régulière réticents pour cette raison à mener un combat régi par les règles de la guerre irrégulière. Aussi bien les *rossi* que les *azzurri* ne comprennent pas la « théorie de la guérilla »<sup>251</sup>, et agissent comme si la Résistance n'était autre chose que la continuation de la guerre contre les Allemands qui avait commencé, sans avoir été formulée, le 8 septembre. Perez et Leo incarnent la difficulté de se conformer à un nouveau type de guerre. Perez est fortement lié à la régularité, « non

---

<sup>249</sup> *PJI*, p. 539 : « [...] les *azzurri* aussi étaient en train de commettre la même infraction que les *garibaldini* à la théorie de la guérilla de Tito, que Johnny partageait pleinement. Les basses Langhe n'étaient pas encore un îlot armé, mais elles faisaient un effort maladroit et hautain pour le devenir ; dans cette zone les *azzurri* étaient en train d'établir un système rigide de garnisons et, pire encore, de garnisons parfaitement autonomes les unes par rapport aux autres, chacune prête à se défendre, même en bataille rangée, mais à ne défendre qu'elle toute seule ».

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 450 : « [...] ici nous procédons en dépit du bon sens. Ici l'on forme des garnisons comme dans l'armée régulière, ici l'on tient compte de l'espace occupé, comme pendant la guerre de 1915. [...] Les résistants, c'est le contraire exact des troupes régulières, même un enfant le comprendrait. Nous devons rester invisibles, agir et disparaître, jamais immobiles, toujours ubiquitous, peu nombreux et jamais en uniforme ».

<sup>251</sup> *PJI*, p. 539.

abbastanza aperto da ammettere che una guerra civile vuole una certa dose di irregolarità »<sup>252</sup>.  
Leo n'arrive pas à abandonner une conception de la guerre typiquement militaire :

*[Leo] restò solo a fumare e a vigilare. Era un ufficiale di fanteria e non sapeva sorvolare sull'integrità territoriale. Capiva che era un complesso assurdo ma non era ancora riuscito a liberarsene*<sup>253</sup>.

Les résistants doivent être prêts à abandonner les réflexes typiques de l'armée, les concepts appris pendant l'école des officiers. Notamment, les résistants ne peuvent pas aspirer à contrôler des zones de territoire très amples, leurs forces n'étant pas suffisantes.

C'est surtout dans *Frammenti di romanzo* que Fenoglio s'attarde sur la tactique de guerre. Dans le chapitre XII, le résistant Maté relate les convictions tactiques de Milton, le protagoniste. Sa vision de la guerre n'est pas sensiblement différente de celle de Revelli<sup>254</sup>. L'allure du discours de Maté est pédagogique, son exposé procédant par points successifs. Milton est très critique envers le système mis en place par les résistants : « è sbagliato tutto il sistema »<sup>255</sup>. La première cause de mécontentement est la formation de bandes fixes dans un village :

*Punto primo [...] è sbagliato il sistema dei presidi. Dice che è un sistema rigido, mentre noi dovremmo essere tutto movimento, tutta un'onda. Infatti vediamo che ogni presidio funziona per sé, le busca e le dà per sé solo, mentre noi dovremmo essere tutto uno scambio, tutta una integrazione*<sup>256</sup>.

Les similitudes entre Revelli et Fenoglio se manifestent dans le lexique employé : si la défense doit être élastique pour Revelli, selon Fenoglio elle doit être caractérisée par le mouvement, l'échange, l'intégration. Lorsque Revelli parlait d'écraser l'ennemi (« pestare »), Fenoglio parle de le frapper (« darle »).

A l'instar de Revelli, Milton critique aussi la manie des résistants de vouloir à tout prix ressembler à l'armée régulière, y compris dans les uniformes et les grades :

---

<sup>252</sup> *FDR*, p. 1572 : « pas assez ouvert pour admettre qu'une guerre civile nécessite une certaine dose d'irrégularité ».

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 1651 : « [Leo] resta seul pour fumer et surveiller. Il était officier d'infanterie et n'était pas capable de glisser sur le concept d'intégrité territoriale. Il comprenait qu'il s'agissait là d'un complexe absurde mais il n'avait pas encore réussi à s'en débarrasser ».

<sup>254</sup> Nous sommes conscients qu'il n'est pas possible d'assimiler les idées de Milton à celles de Fenoglio. Notre but n'est pas d'extrapoler, à partir des écrits de Fenoglio, l'idée de l'auteur à propos de la Résistance. Le niveau du récit de Revelli et celui des personnages de Fenoglio n'est pas le même. Cependant, les similitudes entre les deux œuvres éclairent le regard porté par Fenoglio sur la Résistance.

<sup>255</sup> *FDR*, p. 1652 : « tout le système est erroné ».

<sup>256</sup> *FDR*, p. 1652 : « Premier point [...] le système des garnisons est mauvais. Il dit que c'est un système rigide, alors que nous devrions être comme une vague, toujours en mouvement. Et d'ailleurs on voit bien que chaque garnison fonctionne pour elle-même, n'est frappée et ne frappe que pour elle, alors que nous ne devrions être qu'échange et intégration ».



*Milton dice poi che noi dovremmo essere esattamente l'opposto di un esercito regolare e invece ci stracciamo l'anima per arrivare ad assomigliargli il più possibile. [...] Neanche le divise vanno a Milton. Dice che nessuno di noi dovrebbe essere in divisa, ma uno travestito da contadino, uno da ambulante, l'altro da prete, l'altro magari da donna*<sup>257</sup>.

Ce qui intéresse Milton, c'est l'efficacité de la lutte ; il n'attache aucune importance à l'apparence extérieure des résistants, tant qu'ils arrivent à tuer des ennemis. Leur apparence est considérée d'un point de vue concret, comme un outil qui sert pour mener à bien des actions de guerre. Dans une partie de l'œuvre de Fenoglio, plus proche de la chronique, l'uniforme doit être un moyen pour la lutte et non le but de la lutte<sup>258</sup>. Celle-ci doit primer, au détriment de l'apparence. Il s'agit toutefois d'un point qui pose problème, et ce point de vue n'est pas toujours partagé par les chefs, nostalgiques du système des uniformes et du décor de l'armée. Ainsi Leo, représente-t-il la tradition militaire de l'armée, et il ne peut pas être d'accord avec Milton au sujet des uniformes : « – Qui esagera, – protestò Leo »<sup>259</sup>.

Le dernier point de la critique de Milton, qui coïncide avec une critique que nous trouvons chez Revelli, concerne le nombre de résistants et leur organisation formelle en divisions et brigades. Le printemps 1944 a vu l'engagement d'un nombre important de résistants. Ces derniers ne passent pas d'examen pour intégrer la Résistance, et sont tous acceptés dans les bandes clandestines, au grand dam de Milton :

*Dice che siamo moltissimi e dovremmo essere pochi. Per la fregola di metter su brigate e divisioni non si passa nessun esame ai volontari e invece l'esame dovrebbe esserci e feroce*<sup>260</sup>.

La réflexion théorique sur la Résistance n'occupe pas une place marginale dans l'œuvre de Fenoglio. Bien que conscients de la différence de taille et de contenu, il nous semble possible de proposer un rapprochement entre le chapitre XII de *Frammenti di romanzo* et le célèbre chapitre IX de *Il sentiero dei nidi di ragno* d'Italo Calvino. Ce chapitre, très critiqué à la sortie du roman, est le chapitre idéologique du livre, où deux résistants, le commissaire Kim et le commandant Ferriera, discutent de problèmes liés à l'engagement dans la Résistance. Le

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 1652 : « Ensuite, Milton dit que nous devons être exactement le contraire d'une armée régulière, et qu'au contraire nous faisons de notre mieux pour arriver à y ressembler le plus possible. [...] Milton n'est pas d'accord non plus avec les uniformes. Il dit que personne d'entre nous ne devrait être en uniforme, mais déguisé l'un en paysan, l'autre en marchand ambulante, un autre en curé, un autre pourquoi pas en femme ».

<sup>258</sup> Tito, dans *Il partigiano Johnny*, p. 450-451, partage le même avis que Milton : « Dobbiamo saper compiere il sacrificio della divisa, ma vaglielo a far capire! Ora vedrai che carnevale di divise. [...] pazzi maledetti, formano la guarnigione regolare e sognano il giorno in cui le cose staranno in modo da consentire le parate ».

<sup>259</sup> *FDR*, p. 1653 : « Là, il esagera, – protesta Leo ».

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 1652 : « Il dit que nous sommes très nombreux et que nous devrions l'être beaucoup moins. A cause de la manie de constituer des brigades et des divisions nous ne faisons passer aucun examen aux volontaires, alors qu'il devrait y en avoir un très dur ».

chapitre a été critiqué car il a été vu comme une rupture, thématique et stylistique, dans le corps du roman. Le chapitre de *Frammenti di romanzo* que nous avons cité propose des réflexions théoriques sur la Résistance. L'histoire n'avance pas dans ce chapitre, mais les passages concernant techniques et tactiques de guerre proposent un regard lucide et précis sur la Résistance. Fenoglio clôture le chapitre avec la décision de préparer une embuscade contre les fascistes. Il s'agit d'un des passages centraux du roman (le titre choisi par Dante Isella pour le roman est *L'imboscata*), qui débouche sur la mort et l'emprisonnement de plusieurs résistants. La décision qui entraîne l'événement central du roman, du point de vue de l'histoire, se situe à la fin d'un chapitre consacré à la réflexion théorique sur la Résistance. La réflexion théorique précède et enclenche le déroulement narratif : l'intérêt de Fenoglio n'était pas uniquement littéraire, sa volonté de témoigner passant également par la réflexion théorique.

Par conséquent, nous pouvons remarquer que la réflexion sur certains aspects techniques de la guerre forme la base d'une structure profonde de l'œuvre de Fenoglio. En d'autres termes, le romancier se sert de ces éléments purement techniques et liés au contexte historique pour caractériser des personnages ou des situations. Par exemple, Némega représente tout ce que Tito, Johnny et Milton détestent dans la guerre irrégulière. Son discours contredit point par point les idées des trois personnages de Fenoglio. La force numérique des hommes, l'uniforme et la parade sont pour Némega des attributs indispensables à la victoire finale. Némega est caractérisé, entre autre, par une mauvaise compréhension de la tactique de guerre. Le discours technique et théorique devient la base sur laquelle Fenoglio s'appuie pour construire un personnage négatif. Le mauvais personnage est un mauvais soldat : sa caractérisation passe principalement par un discours de tactique militaire. De même, le sens de séparation que Johnny ressent par rapport à ses camarades dans la deuxième rédaction de *Il partigiano Johnny* s'appuie sur des motivations qui apparaissent à ses camarades comme étant liées à la façon de mener la guerre :

*Pierre scivolò giù e informò che si ripristinava il vecchio sistema dei presidi. – Tu non approvi, Johnny?  
[...] Johnny non si trovava più<sup>261</sup>.*

Nous sommes ici au tout début de la deuxième (courte) phase de l'aventure de Johnny qui précède sa mort : ses rapports avec les camarades ont changé. Il s'agit d'un changement qui relève de considérations qui vont au-delà de la situation immédiate de la Résistance, Johnny

---

<sup>261</sup> *PJI*, p. 911-912 : « Pierre descendit et informa que l'on remettait en place l'ancien système des garnisons. – Tu n'approuves pas la décision, Johnny ? [...] Johnny ne s'y retrouvait plus ».

se sentant de plus en plus isolé et séparé des autres. Dans ce contexte, le discours sur la technique de la guerre sert de base pour un discours plus ample concernant le malaise existentiel de Johnny : Fenoglio intègre une démarche théorique liée à la spécificité de la guerre de Résistance dans une démarche plus littéraire qui se situe au niveau de la réflexion existentielle et qui dépasse le contexte précis de la guerre. Le rôle et l'importance des passages proches de la chronique apparaissent lorsqu'ils sont mis en relation avec le reste de l'œuvre. Il est alors possible d'apercevoir une finalité du témoignage, qui est utilisé par Fenoglio pour préparer une approche plus littéraire et existentielle de la Résistance.

\* \* \*

De façon moins théorique, Fenoglio témoigne des actions de guerre et de la vie quotidienne dans les bandes clandestines. Parfois, l'action, la bataille et les événements de guerre sont présentés en adoptant un point de vue proche de la chronique. C'est le cas de la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba*, qui se trouve dans le recueil du même titre publié en 1952. Il est intéressant de remarquer que Giorgio Barberi Squarotti parle, à propos de cette nouvelle, de contribution de Fenoglio à l'historiographie de la Résistance : c'est le titre choisi par Fenoglio pour sa nouvelle qui a permis de donner un nom à ces événements<sup>262</sup>. Le récit fénoglien se construit comme une chronique des événements qui présente une perspective détachée et légèrement ironique :

*La repubblica stabilì un fronte di non più di mezzo chilometro, disteso tra un pescheto e un arenile, e cercò di far forza nel punto migliore per il guado, immediatamente a valle del ponte bombardato dagli inglesi<sup>263</sup>.*

Le passage est caractérisé par un point de vue qui donne la primeur à l'information à propos du déroulement de l'action. On est renseigné sur le développement du front des fascistes, ainsi que sur le lieu de l'attaque. Fenoglio commente le choix du lieu, dicté par la possibilité d'établir un gué, à travers la référence au bombardement du pont par les anglais. La précision de la description des lieux, du front, ainsi que le ton utilisé, sec, précis, sans adjectifs,

---

<sup>262</sup> Nous parlons de la libération de la ville d'Alba par les résistants autonomes et communistes, qui a eu lieu entre le 10 octobre et le 2 novembre 1944. Barberi Squarotti exprime le concept que nous avons cité dans l'article « La fortuna letteraria dei "Ventitre giorni" », in *Alba libera*, Actes du colloque « La libera repubblica partigiana di Alba 10 ottobre – 2 novembre 1944 », *op. cit.*, p. 45-81, puis « Omero sulle colline: Fenoglio e la Resistenza », in *Contadini e partigiani*, Actes du colloque, Asti-Nizza Monferrato, 14-16 décembre 1984, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1986, p. 391-409.

<sup>263</sup> VGA, p. 231 : « La république établit un front qui ne dépassait pas les cinq cents mètres, déployé entre une plantation de pêcheurs et une plage, et essaya de passer en force au meilleur endroit à gué, tout de suite en aval du pont bombardé par les Anglais ». Fenoglio relate l'épisode du bombardement du pont dans un passage de *PJI* (chapitre dix-sept) : Johnny se trouve en compagnie d'une jeune femme sur les berges du Tanaro lorsqu'ils sont surpris par l'arrivée de deux avions anglais.

rapprochent davantage ce passage de la chronique que de l'élaboration littéraire. Le style ne nous semble pas très loin de celui utilisé par Nuto Revelli pour relater une action des fascistes :

*Alle 9,30 i pattuglioni nemici riprendono il movimento in avanti, in formazione spiegata di combattimento; marciano lentamente, sfruttando il terreno, spalleggiando armi pesanti e leggere<sup>264</sup>.*

L'attention, comme pour Fenoglio, est concentrée sur les mouvements de l'ennemi, sur le terrain où il évolue, et la capacité d'observation est fondamentale pour pouvoir prendre les meilleures décisions. Les deux passages insistent sur le lieu de l'action, dont la connaissance se révèle primordiale pour l'issue de la bataille, à travers un vocabulaire précis et dénué d'adjectivation. Et c'est cette précision géographique qui ressort dans la présentation de la bataille pour la défense d'Alba :

*[...] una staffetta [venne] a disturbarli, spiegando che non era più necessario vegliare sugli argini e che tutti dovevano adesso portarsi sulla linea di San Casciano, perpendicolare alla strada Gallo – Alba che era evidentemente la direttrice d'attacco del nemico<sup>265</sup>.*

Dans un passage qui trouverait sa place chez Revelli ou Chiodi, nous remarquons la précision de la chronique. La narration de l'arrivée de l'estafette se focalise sur le message qu'elle délivre : le messager est décrit uniquement par son rôle et sa fonction. Toute l'attention est portée sur le déplacement, et les lieux sont appelés avec les toponymes réels, qui situent la bataille dans un endroit bien précis. Du point de vue sémantique, Fenoglio adopte des termes militaires, comme « portarsi sulla linea », « direttrice d'attacco ». La précision du récit ne concerne pas uniquement la tactique de la bataille, mais aussi les armements et leur puissance de feu :

*[...] fu un sollievo sentire a un certo punto la mitragliera di Castelgherlone aprire il fuoco. Rafficava piuttosto spesso e i suoi traccianti cadevano piuttosto obliqui nella pianura<sup>266</sup>.*

Ce sont des détails sur lesquels s'attarde aussi Revelli, dans une scène identique – une mitrailleuse qui tire vers le bas :

---

<sup>264</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, op. cit., p. 180 : « A neuf heures et demie les grosses patrouilles ennemies se remettent en mouvement, et se déploient en formation de combat ; elles marchent lentement, en tirant profit du terrain, en transportant des armes légères et lourdes ».

<sup>265</sup> VGA, p. 237 : « [...] une estafette [vint] les déranger, expliquant que veiller sur les berges n'était plus nécessaire, et que tout le monde devait à présent se rendre sur la ligne de San Casciano, perpendiculaire à la route entre Gallo et Alba qui constituait évidemment la ligne directrice d'attaque de l'ennemi ».

<sup>266</sup> VGA, p. 238 : « [...] ce fut un soulagement d'entendre à un moment donné la mitrailleuse de Castelgherlone ouvrir le feu. Elle tirait par rafales assez souvent, et ses balles traçantes tombaient plutôt obliquement dans la plaine ».

*La fiat 35 di Marco apre un fuoco rabbioso battendo la destra orografica e un notevole concentramento di truppe sul fondo valle<sup>267</sup>.*

Il est intéressant de remarquer la structure de la page fenoglioienne, pour souligner la fonction des passages que nous avons cités. La technique de Fenoglio consiste à émailler son récit de paragraphes au ton informatif. Il s'agit de paragraphes au ton documentaire, qui renseignent le lecteur sur le développement de la bataille tout en faisant avancer le récit :

*Difesero Cascina Miroglio e, dietro di essa, la città di Alba per altre due ore, sotto quel fuoco e quella pioggia. Ogni quarto d'ora l'aiutante si staccava dal telefono e si sporgeva a gridare: – Tenete duro che vi arrivano i rinforzi! – Ma fino alla fine arrivarono solo per telefono<sup>268</sup>.*

Ces paragraphes se trouvent aussi dans les œuvres, comme par exemple *Ur Partigiano Johnny*, où le ton de chronique de la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba* est abandonné en faveur d'une approche plus littéraire :

*There was a moment of relaxation in the checked fascists, but the german fire went on with the same precision but only with a minor volume, the partisans spent their last rounds on the glacis, the fascists were leaving the center and grouping on the ravineder, couverter left-wing, to sferr their last lateral attack<sup>269</sup>.*

Fenoglio se sert de ces passages pour expliquer le déroulement de l'action. Il présente une vision précise et analytique de la lutte, et il explique les mouvements des troupes, l'action en cours, les forces en jeu. Il s'agit parfois de passages au style indirecte libre, qui ont un but informatif, où le style fénoglien abandonne tout néologisme ou construction syntaxique élaborée :

*All'una esatta i fascisti, una piccola squadra, erano irrotti in Trezzo e circondato un casale e preso cinque partigiani addormentati. Il loro ospite era stato fucilato sulla propria aia, ed un partigiano, certo*

---

<sup>267</sup> Nuto Revelli, *op. cit.*, p. 180 : « La mitrailleuse fiat 35 de Marco ouvre un feu enragé et frappe la droite orographique et une concentration importante de troupes sur le fond de la vallée ».

<sup>268</sup> VGA, p. 240 : « Ils défendirent Cascina Miroglio et, derrière elle, la ville d'Alba pendant encore deux heures, sous le feu et la pluie. Tous les quarts d'heure l'aide de camp quittait le téléphone et se penchait pour crier : – Tenez bon, les renforts arrivent! – Mais jusqu'au bout ils n'arrivèrent que par téléphone ». Il est important de rappeler que, dans le cas du récit de l'occupation de la ville d'Alba, Fenoglio fournit quantité de détails vrais, confirmés par les études historiques. C'est le cas du retrait vers Cascina Miroglio, une ferme sur la colline d'Alba, et, plus en général, du déroulement de la bataille pour la défense de la ville. Pour cela, nous conseillons la consultation des volumes suivants : *Alba libera*, *op. cit.*, un recueil de textes concernant l'expérience de la République d'Alba, Diana Maserà, *Langa partigiana '43-'45*, *op. cit.* Il existe également grand nombre de textes d'intérêt local, parmi lesquels nous signalons : L. Grassi, *La tortura di Alba e dell'albese (settembre 1943-aprile 1945)*, Alba, Società S. Paolo, 1946, F. Barbano, « I fatti militari di Alba in alcuni documenti partigiani e repubblicani (10 ottobre 1944 – 15 aprile 1945) », in *Il movimento di liberazione in Italia*, Milano, janvier 1950, p. 34-48.

<sup>269</sup> *UrPJ*, p. 319 : « Il y eut un moment de repos parmi les fascistes bloqués, mais la fusillade allemande recommença avec une moindre intensité mais avec la même précision. Pendant que les résistants terminaient les balles qui leur restaient contre le glacis, les fascistes quittèrent le centre et se rassemblèrent sur le côté gauche, plus raide et encaissé, pour déclencher leur dernière attaque latérale ».

*Geo, era stato ammazzato a metà strada dalla città in un tentativo di fuga, e gli altri quattro in città per esser fucilati entro ore*<sup>270</sup>.

Ce qui compte, c'est la façon de relater les événements : l'embuscade nocturne des fascistes est racontée d'un ton calme, presque journalistique, qui surprend à l'intérieur d'une œuvre au style flamboyant, caractérisée par un mélange surprenant d'italien et d'anglais.

Au centre des incises documentaires peuvent se trouver aussi bien les actions des résistants que des considérations concernant les types d'armes utilisées, regardées ici du point de vue strictement technique, que le déroulement des différents moments d'une journée des résistants : l'effet recherché est celui d'une grande précision et générosité de détails capables de restituer l'ambiance et l'atmosphère des journées de la Résistance. Ceci représente une composante fondamentale du témoignage selon Maria Corti, et aussi une des motivations du témoignage d'Ada Gobetti<sup>271</sup>. L'expérience militaire que Fenoglio a accumulée se retrouve dans ses œuvres : les batailles, les armes, mais aussi les gardes nocturnes, les longues journées passées avec les camarades, les déplacements, la préparation des armes.

Le point de vue est celui d'un jeune soldat qui découvre la Résistance depuis l'intérieur, et qui fait part au lecteur de ses découvertes, qui ne sont pas toujours positives. Par exemple, l'attention de Fenoglio se porte à plusieurs reprises sur la comparaison entre les deux armes les plus répandues dans la Résistance, le mousquet (*moschetto*), arme italienne connue aussi sous le nom argotique de *Makallé*, et le *sten*, arme anglaise rare, prérogative des chefs, symbole de pouvoir à l'intérieur de la bande. Cette comparaison relève de considérations purement techniques. Johnny, qui a échangé son mousquet avec un *sten*, ne cache pas son regret pour le fusil :

*[...] così Johnny regalò il suo vecchio moschetto da carabinieri di Carrù e prese a girar con lo sten  
[...]. Salvo poi a rimpiangere amaramente il suo vecchio, irripetibile moschetto, quando l'allarme  
stendeva lui, con gli altri, su un ciglione a mirar basso e lontano*<sup>272</sup>.

Au cours de leur expérience de la Résistance, les personnages fénogliens découvrent avec surprise et agacement que la précaution de monter la garde pendant la nuit n'est pas toujours respectée, aussi bien chez les communistes que chez les autonomes :

---

<sup>270</sup> *PJ1*, p. 806-807 : « A treize heures précises les fascistes, une petite équipe, avaient fait irruption dans Trezzo, ils avaient encerclé une ferme et pris cinq résistants endormis. Leur hôte avait été fusillé sur son aire, et un résistant, prénommé Geo, avait été tué à mi-chemin entre la ferme et la ville lors de sa tentative de fuite, et les quatre autres avaient été amenés en ville pour y être fusillés quelques heures après ».

<sup>271</sup> Ada Gobetti, *Diario partigiano*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>272</sup> *PJ1*, p. 568 et 658 : « [...] c'est ainsi que Johnny fit cadeau de son vieux fusil de carabinieri de Carrù et parada avec son *sten* (...). Quitte à regretter amèrement son vieux et incomparable fusil, quand une alerte les couchait, lui et les autres, sur une hauteur et que la cible était basse et lointaine » (traduction G. D. V.).

*I ragazzi qui non montano la guardia, incoscienti fottuti. Vanno al turno e dopo dieci minuti tornano a dormire o vanno altrove e così nessuno fa sentinella effettiva. Ti stupisce, eh? Ti scandalizza. [...]*  
*Anche qui, ad onta di Michele, la guardia notturna lasciava molto a desiderare in fatto di effectiveness e nei primi tempi la mansione principale di Johnny fu appunto l'ispezione notturna, con l'insonne, inesauribile Michele, fra l'atra terra e la tenebra ventosa*<sup>273</sup>.

Comme nous le verrons par la suite, chez Fenoglio la nuit est un moment qui fait l'objet d'une forte valorisation. Mais s'il est vrai qu'elle représente le moment de la réflexion, de l'attente, du mystère et de la peur, la nuit peut aussi simplement être le moment de l'échange d'expérience : Pierre raconte à Johnny des son expérience dans l'aviation – « raccontava di Malta e dei cacciatori contraerei, e del radar e di "Tally ho!" »<sup>274</sup>. Et la nuit peut simplement être le moment du repos, un rituel particulier pour les résistants, que Fenoglio relate dans ses aspects prosaïques :

*Johnny andò alla mangiatoia e cominciò a spogliarsi, cioè togliersi giubbotto e scarpe e allentare tutti i legacci. Poi scostò i grevi musci delle bestie e volteggì nella greppia, seppellendocisi fino al collo sotto abbondante foraggio. Si voltò con la faccia alla parete, ad evitare il soffio ed il lecco degli animali*<sup>275</sup>.

Il s'agit d'un rituel répété maintes fois, comme le rappelle le protagoniste de *Appunti partigiani '44-'45* :

*Tutte le sere così, cambiando [stalla] ogni sera. E oggi io sono un'autorità in fatto di stalle di Langa*<sup>276</sup>.

Quant à la journée, Fenoglio la décrit avec abondance de menus détails, essayant de rendre compte des différents moments et des différentes occupations des résistants. Elle peut être occupée par des entraînements militaires :

*Un giorno sì ed un giorno no gli uomini facevano ordine chiuso agli ordini del sergente Michele, sugli spiazzati fuori paese già rallegrati dall'ormai steady sole, sotto l'occhio approvante e compiaciuto della popolazione a quello spettacolo di intensamente occupata quiete*<sup>277</sup>.

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 448 et 546 : « Les garçons ici ne montent pas la garde, maudits inconscients. Ils prennent leur tour et dix minutes après ils retournent se coucher ou vont ailleurs et c'est ainsi que personne ne fait vraiment la sentinelle. Ça te surprend, hein ? Ça te scandalise. (...) Ici aussi, et malgré Michele, la garde nocturne laissait beaucoup à désirer en matière d'effectiveness et au début la tâche principale de Johnny fut précisément l'inspection nocturne, avec Michele increvable et insomniaque, entre la terre noire et les ténèbres venteuses ».

<sup>274</sup> *PJI*, p. 546 : « il parlait de Malte et des chasseurs antiaériens, du radar et de "Tally ho !" ».

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 690 : « Johnny regagna la mangeoire et commença à se déshabiller, c'est-à-dire à enlever son blouson et ses chaussures et à desserrer les nœuds. Ensuite il poussa les lourds museaux des bêtes et voltigea dans le râtelier, s'enfouissant jusqu'au cou sous une couche épaisse de fourrage. Il tourna son visage vers le mur, pour éviter de se faire souffler dessus ou lécher par les animaux ».

<sup>276</sup> *AP*, p. 1466 : « Tous les soirs ainsi, en changeant d'étable chaque soir. Et aujourd'hui je suis une autorité en matière d'étables des Langhe ».

<sup>277</sup> *PJI*, p. 546 : « Un jour sur deux les hommes s'exerçaient à l'ordre serré sous les ordres du sergent Michele, en dehors du village sur les esplanades déjà égayées par le soleil désormais steady, sous le regard satisfait de la population qui approuvait ce spectacle de calme intensément occupé ».

Ou bien, elle peut être consacrée à la préparation des armes. Le témoignage, qui concerne dans le passage suivant le manque chronique d'armement des résistants italiens, présente une vision de la Résistance à l'opposée de l'hagiographie :

*Maté smise di limare il fondello di una cartuccia di sten. Era un lavoro che faceva per conto di Leo il quale da un pezzo non riusciva più a trovare le munizioni originali del mitra Beretta<sup>278</sup>.*

Fenoglio rend aussi compte du quotidien des résistants, et d'activités quelque peu détachées de la situation de guerre et éloignées de l'action militaire à proprement parler. Deux passages de *Appunti partigiani '44-'45* présentent le protagoniste Beppe en deux moments de repos. Le premier passage voit Beppe occupé avec la gestion de ses finances personnelles :

*Nient'altro per il resto del pomeriggio. All'imbrunire parto per la Cascina della Langa. Prima mi compro un paio di calze così cambio la carta da mille che m'ha dato mia madre, e poi due pacchetti di Nazionali a borsa nera<sup>279</sup>.*

Le style du passage est essentiel, visant avant tout à l'information. L'attention est ciblée sur les actions du personnage : le présent utilisé pour la narration confirme cette volonté informative ainsi que le souhait de rester en prise directe avec les faits. La réflexion n'occupe que peu de place : dans le monde de Beppe, ce qui compte c'est l'action et, comme dans les *incipit* des chroniqueurs que nous avons commentés plus haut, les verbes d'action occupent une place importante dans l'économie du passage.

Dans le deuxième passage, Beppe descend un dimanche en ville avec deux camarades, à Santo Stefano Belbo, et parade avec eux à la recherche d'une fille :

*lo salto in macchina a fianco della compostissima lupa. Piccàrd invece salta a cavalcioni del parafango e ci sta tenendosi a un fanale. È quello un posto scomodo ma glorioso nel turismo partigiano. Chi ci sta fa bella figura lui e quelli che son dentro, perché dà da pensare a chi guarda che l'uomo sul parafango sia il fido di qualche gran comandante che viaggia a bordo. E poi le ragazze dei villaggi che passi non vedono che te e ti ammirano tutto intero<sup>280</sup>.*

---

<sup>278</sup> FDR, p. 1642 : « Maté s'arrêta de limer le culot d'une balle de sten. C'était un travail qu'il faisait pour le compte de Leo, qui depuis un moment déjà n'arrivait plus à trouver les munitions originales de la mitraillette Beretta ».

<sup>279</sup> AP, p. 1424 : « Rien d'autre pour le reste de l'après-midi. A la tombée de la nuit, je pars pour Cascina della Langa. Auparavant, j'achète une paire de chaussettes, comme ça j'échange le billet de mille lires que ma mère m'a donné, puis deux paquets de *Nazionali* au marché noir ».

<sup>280</sup> AP, p. 1429 : « Je saute dans la voiture à côté de la louve, très digne. Piccard saute à califourchon sur le garde-boue et y reste en s'agrippant à un phare. Il s'agit là d'une place peu confortable mais glorieuse dans le tourisme partisan. Celui qui l'occupe fait belle figure, tout comme ceux à l'intérieur de la voiture, parce que les gens qui regardent pensent que l'homme sur le garde-boue est l'homme de confiance de quelque grand commandant qui voyage à bord. Puis les filles des villages où l'on passe ne voient que toi et t'admirent de la tête aux pieds ».



Le passage cité est légèrement en décalage par rapport à ce qui le précède et à ce qui le suit dans le livre. Avant et après, Fenoglio présente les actions de Beppe et de ses camarades – recherche d’essence, promenade dans Santo Stefano. Ici, le romancier ajoute un ton pédagogique à la description des événements : il arrête le déroulement de l’action pour expliquer la signification des gestes accomplis par les personnages. Il nous dit que Piccard s’assoie sur le garde-boue, et en même temps il nous explique ce que cela signifie. La démarche est documentaire, et une scène comme celle que nous venons d’évoquer n’est pas sans rappeler certains clichés ou documents cinématographiques de l’époque.

Fenoglio présente également des détails rendant compte des usages de guerre. Par exemple, nous découvrons la difficulté des déplacements et les règles qui les régissent :

– *Sono in borghese, non porto armi e ho i miei bravi documenti.*

– *[...] E poi è in regola? [...] Vediamo. È timbrata col nuovo timbro? Quello col fascio e l’aquila? No? E allora non vale niente, anzi, ti frega maggiormente. Perché loro capiscono che stai da mesi in collina.*

*E di questi tempi uno di città non si ferma certo in collina a fare il bracciante<sup>281</sup>.*

Dans ce passage, le romancier met en scène un résistant informé, qui se vante avec son compagnon de ses connaissances. En même temps, nous assistons au moment de la transmission du savoir : un résistant renseigne un camarade, et le lecteur s’instruit sur l’usage des documents lors de la guerre. On dirait presque des informations que Fenoglio écrit pour les historiens de la guerre.

Fenoglio ne laisse pas de sous-entendus : il entre dans les détails de la Résistance, que ce soit lors des actions, ou dans les pauses de la guerre. Il dresse un tableau des mentalités pendant la guerre et des activités des résistants, permettant de mieux comprendre la vie dans ce contexte historique. Dans les passages que nous venons de citer, le poids de l’expérience vécue nous semble central : l’approche choisie par Fenoglio pour présenter les événements de la Résistance découle de la volonté de transmettre cette expérience. C’est le regard du soldat qui prévaut, comme si l’ancien militaire prenait le dessus sur l’écrivain. Il s’agit de passages quelque peu détachés du corps du récit, quelque peu en décalage avec le reste de l’œuvre. Celle-ci se caractérise par ces considérations, des incises qui relatent dans un ton informatif, presque aseptisé, des faits de guerre, des usages, des traditions, des habitudes qui arrivent à transmettre l’atmosphère des jours de guerre.

<sup>281</sup> *FDR*, p. 1596 : « – Je suis en civil, je n’ai pas d’armes sur moi et j’ai mes papiers en règle.

– [...] Mais est-ce que tes papiers sont en règle ? [...] Voyons un peu. Y a-t-il le nouveau tampon ? Celui avec le faisceau et l’aigle ? Non ? Et alors ils n’ont aucune valeur, et même, ils te mettent encore plus dans le pétrin. Car ils comprennent que cela fait des mois que tu es sur les collines. Et par les temps qui courent un gars de la ville ne va sûrement pas sur les collines faire le journalier ».

## 2.4 Forces en jeu et rapports individuels

Fenoglio ne montre pas un intérêt particulier pour la psychologie de ses protagonistes, ni pour celle des autres personnages. Loin de vouloir nous proposer uniquement l'enregistrement de leurs émotions, le romancier est davantage intéressé à étudier la composition des groupes humains et les rapports interpersonnels qui se développent à l'intérieur de ceux-ci. C'est pourquoi il ne s'attarde pas sur le rapport entre Johnny et ses camarades de l'armée dans *Primavera di bellezza*, et qu'il essaie de reconstruire avec minutie la figure du combattant *azzurro* ainsi que les rapports entre autonomes et communistes, résistants et Alliés, résistants et population civile. Il s'agit de questions qui, aux yeux d'un observateur externe, ne sont pas toujours évidentes : elles ont été prises en considération par l'historiographie contemporaine (Claudio Pavone, Santo Peli, Pier Giorgio Zunino), et leur éclairage de la part de Fenoglio permet au lecteur d'avoir une vision complète du conflit. Notre discours à ce sujet s'articulera en deux parties. Dans un premier moment, nous allons nous attarder sur le témoignage concernant la vision du camp des autonomes, ce qui sert d'introduction à l'étude des rapports individuels à l'intérieur du camp des résistants. Nous allons ensuite analyser les relations entre les résistants et la population civile.

Nous avons déjà évoqué la situation militaire des Langhe, où *azzurri* et *rossi* opéraient côte à côte, mais pas toujours en harmonie. Fenoglio témoigne de cette cohabitation forcée, qui a donné lieu plusieurs fois à des accrochages entre représentants des deux formations. Parfois plus proche du chroniqueur que du romancier, Fenoglio propose des « types » humains, des généralisations qui ressemblent à des tentatives de mettre en scène l'explication historique sur les forces en jeu. C'est comme si nous lisions les pages d'un jeune résistant qui relate les caractéristiques saillantes de la Résistance suivant le schéma de la chronique. Le portrait que Fenoglio dresse des résistants autonomes se construit autour de trois pôles. Tout d'abord, Fenoglio souligne l'élégance des soldats *badogliani* : « eleganti, gentlemanlike, vagamente anacronistici »<sup>282</sup>. Le terme de comparaison de l'élégance des autonomes est bien évidemment la tenue vestimentaire des communistes : « Sono malissimo vestiti, con una profusione di stelle rosse sul bavero e sulla bustina, ma hanno armi d'infinita varietà »<sup>283</sup>. Le romancier

---

<sup>282</sup> *PJI*, p. 539 : « Elégants, gentlemanlike, vaguement anachroniques ».

<sup>283</sup> *AP*, p. 1421 : « Ils sont très mal habillés, avec une profusion d'étoiles rouges sur le col de leurs vestes et sur leurs calots, mais ils ont des armes d'une énorme variété ». Il est intéressant de citer le souvenir d'un ancien commandant communiste, Bruno Sclavo (nom de bataille, Devic), à propos des autonomes : « Les autonomes [étaient] habillés en drap de laine anglais, ils chaussaient de bonnes chaussures en cuir, étaient bien armés et riches en cigarettes », alors que ses hommes étaient habillés « chacun de façon différente de l'autre », et étaient

souligne ensuite les convictions politiques des autonomes, teintées d'un certain conservatisme et d'une difficulté à déchiffrer la nouvelle donne de la guerre irrégulière :

*[...] consideravano la guerriglia nient'altro che il proseguimento [della] guerra antitedesca. [...] Per tutto ciò che era organico, distribuzione e schematizzazione, essi ranked con fin eccessiva evidenza dal Regio Esercito, mentre i garibaldini facevano del loro acre meglio per scostarsene radicalmente. [...] Quanto all'etichetta politica, i capi badogliani erano vagamente liberali e decisamente conservatori, ma la loro professione politica, bisogna riconoscere, era nulla. [...] L'antifascismo, però, era integrale, assoluto, indubitabile<sup>284</sup>.*

Fenoglio présente l'univers varié de la Résistance italienne, un monde constitué par des réalités qui se situent aux extrêmes opposés d'une échelle qui n'a pas de valeurs intermédiaires : la « fin eccessiva evidenza » fait écho à « [il] loro acre meglio ». Ces deux composantes de la guerre doivent cohabiter. Le portrait des autonomes se termine par la composition de leurs rangs :

*Gli ufficiali erano, in buona parte, autentici ufficiali dell'esercito; [...] alle gerarchie naturali si faceva il minimo posto possibile [...]. Persino i sottufficiali [...] erano massimamente autentici sottufficiali ex Regio<sup>285</sup>.*

Cette composition explique le caractère tendu des rencontres entre autonomes et communistes : « non infrequenti e non troppo amichevoli » (Fenoglio). Lors de ces rencontres, la comparaison et le contraste deviennent grinçants. Les rapports individuels entre les deux formations ne peuvent pas être sous le signe de l'affabilité. Au contraire, les jugements peuvent être très sévères. Mario Giovana souligne que les autonomes de Mauri considéraient les communistes comme des combattants irréguliers à cause de leur façon de

---

armés avec « la quincaillerie de guerre la plus variée », cité par Mario Giovana, *Guerriglia e mondo contadino*, op. cit., p. 87. Le souvenir du commandant Sclavo s'approche de ce que dit Fenoglio à propos des communistes dans AP.

<sup>284</sup> *PJ1*, p. 539-540 : « [...] ils considéraient la guérilla comme la simple continuation de la guerre contre les Allemands. [...] Pour tout ce qui concernait la composition des bandes, l'approvisionnement, la logistique, ils ranked de manière on ne peut plus évidente de l'Armée Royale, alors que les garibaldiens faisaient vraiment tout ce qu'ils pouvaient pour s'en détacher radicalement. [...] Pour ce qui est de l'étiquette politique, les chefs *badogliani* étaient vaguement libéraux et résolument conservateurs, mais leur profession de foi politique, il faut l'avouer, était nulle. [...] Leur antifascisme, en revanche, était intégral, absolu, indubitable ».

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 539-540 : « Les officiers étaient, en grande partie, de vrais officiers de l'armée ; [...] on laissait le moins de place possible aux hiérarchies naturelles [...]. Même les sous-officiers étaient pour la plupart de véritables sous-officiers ex-Royaux ». Ce même passage est cité par Claudio Pavone (*Una guerra civile*, op. cit., p. 126). Selon l'historien, il est marqué par un « réalisme à peine estompé par l'ironie ». Son jugement, et le fait que Fenoglio soit cité par un historien en tant que document pour comprendre la nature des formations autonomes, nous paraissent des éléments importants pour comprendre la nature de la page de Fenoglio, et le côté documentaire de ses œuvres. Pavone, pour confirmer la véracité de la description de Fenoglio, propose une citation de Dante Livio Bianco, qui décrit les autonomes de Boves habillés avec l'uniforme et les grades de l'armée. Mario Giovana, op. cit., p. 83, décrit lui aussi les structures dirigeantes des autonomes, caractérisées par un grand nombre « d'anciens officiers, certains de grade supérieur ».

mener le combat<sup>286</sup>. La vision de Fenoglio rejoint celle de l'ancien résistant et historien Giovana :

*[gli azzurri] sostenevano e vantavano la loro ufficialità, il grado di istruzione e la loro estrazione sociale, implicitamente svilendo e criticando i semplici rossi che si affidavano ciecamente a operaiacci e ad altri tipi così imprevisi e déracinés da apparire assolutamente i prodotti di una misteriosa generazione spontanea. [...] quelle poche, ma aggressive e self-affirming enclaves comuniste [...] per i capi azzurri costituivano contaminazione del suolo sacro et riservato poco meno che i puntanti reparti nazifascisti<sup>287</sup>.*

Les rapports sont tellement tendus que la guerre contre l'ennemi externe est aussi une guerre interne, dans les rangs mêmes de la Résistance. Cette guerre interne se présente métaphoriquement comme une guerre de religion. Si toutefois nous n'assistons pas à une guerre déclarée à l'intérieur des rangs hétérogènes de la Résistance, des accrochages, parfois très violents dont Fenoglio rend compte, se produisent entre formations de couleurs politiques différentes. Ce sont des accrochages soulignés par les historiens, qui donnent l'idée du climat qui régnait dans les rangs prétendument « unis » dans la lutte antifasciste. Avec la comparaison, certes extrême, que Fenoglio établit entre communistes et fascistes aux yeux des autonomes, l'auteur transcrit sur le papier ce qui a été reconnu par les historiens, c'est-à-dire une relation tourmentée entre formations autonomes et formations du Parti communiste. Fenoglio, qui se concentre sur les relations entre les hommes, donne une image complète du camp des résistants, lointaine de celle, acritique et hagiographique, qui a longtemps caractérisé le portrait des combattants résistants, unis dans un même but.

Mais autonomes et communistes sont unis lorsqu'il s'agit de traiter avec les Alliés. Les deux composantes du camp des résistants développent avec ces derniers des relations souvent régies par l'intérêt. Autonomes et communistes cherchent à obtenir des Alliés des parachutages de matériel et d'armements. Cette union strictement matérielle se révèle être une compétition pour l'équipement militaire. Les communistes souffrent de ne pas obtenir de parachutages, et les autonomes cherchent à jouer de la préférence que leur accordent les Alliés pour « traire » les Anglais et en soutirer la plus grande quantité possible d'armes :

---

<sup>286</sup> Mario Giovana, *Guerriglia e mondo contadino*, op. cit., p. 85.

<sup>287</sup> *PJ1*, p. 540-541 : « (les *azzurri*) défendaient et vantaient leur caractère officiel, leur niveau d'instruction et leur extraction sociale, et rabaissaient et critiquaient implicitement les rouges ingénus qui s'en remettaient aveuglément à de pauvres ouvriers et à d'autres types tellement inattendus et déracinés qu'ils avaient tout à fait l'air d'être le produit d'une mystérieuse génération spontanée. [...] ces enclaves communistes, rares mais agressives et self-affirming représentaient aux yeux des chefs *azzurri* une contamination du sol sacré et réservé à peine moins grave que celle des détachement nazies et fascistes en reconnaissance ».

*L'ideale sarebbe avere una missione fissa. Ma se questo non si può ottenere, bisogna sbrigarsi a mungere a Boyle un altro paio di lanci grossi*<sup>288</sup>.

De leur côté, les Anglais se préoccupent principalement de la couleur politique des formations clandestines avec lesquelles ils ont affaire. Dans les Langhe et dans le Monferrato, les soldats anglais sont accompagnés par les autonomes et ils intègrent les bandes de cette couleur politique. En revanche, ils ne montrent pas une sympathie excessive pour les communistes, dont ils se méfient ouvertement. Ce sentiment est motivé historiquement, comme nous l'avons dit, par l'issue de la lutte de libération en Grèce. Les Anglais craignent que la même situation puisse se développer en Italie :

*Whitaker asked which was the political and partisan coloration of Monf'reto. – It'a ¾ Red Star zone. [...] Whitaker swore at this*<sup>289</sup>.

Les communistes sont conscients du mépris des Anglais, et interrogent ceux qui les côtoient (en l'occurrence, Johnny) sur le bien fondé de ce sentiment :

*– These Englishmen are never aware of us? Please ask them if they are positively nothing for us. [...] He a Red Star company man. Wanting to know whether you English missions have positively nothing for them, –and Boxhall soberly nodded no with sober and unredeemable definitiveness, but Whitaker smiled and said: – Called us pigs, eh? While getting off*<sup>290</sup>.

En réalité, le résistant communiste n'est pas intéressé par les sentiments des Anglais, et ne veut pas savoir si ces derniers aiment les communistes. Tout ce qu'il veut, comme le comprend promptement Johnny, ce sont des parachutages. Et le tableau des rapports entre les différentes parties en guerre que Fenoglio dresse dans son œuvre ne serait pas complet sans l'analyse des divisions qui rongent le camp anglo-américain. Les Anglais, certains Anglais, n'ont pas une conception très flatteuse de leurs alliés américains :

*I was driven to it by my not canning abide any longer contract with the Americans ... Johnny smiled grimly: – A lieutenant [...] said they are motorised cullions ... – Bosh [...] Motorides they are indeed, but no cullions*<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> *FDR*, p. 1606 : « L'idéal serait d'avoir une mission fixe. Mais si on ne peut pas l'obtenir, il faut se débrouiller pour obtenir de Boyle deux gros parachutages supplémentaires ».

<sup>289</sup> *UrPJ*, p. 26-27 : « Whitaker demanda quelle était la couleur politique et partisane du "Monf'reto" – C'est une zone occupée pour les trois quarts par l'Etoile Rouge. [...] Whitaker jura ».

<sup>290</sup> *UrPJ*, p. 28-29 : « – Ces anglais ne nous prêtent jamais attention ? S'il te plaît, demande-leur s'il ne nous aiment pas. [...] C'est un type de la Brigade Etoile Rouge. Il voulait savoir si vous les anglais n'avez pas quelque chose pour eux, – en entendant cela Boxhall secoua la tête pour exprimer un refus sobre et définitif, mais Whitaker sourit : – Il nous a traités de porcs, n'est-ce pas, en sortant ? ».

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 48-49 : « Je ne pouvais plus supporter le contact avec les Américains... – Johnny sourit, d'un air grave : – un lieutenant [...] dit qu'ils sont des couillons motorisés ... – C'est faux [...] motorisés, ils le sont, mais certainement pas des couillons ».

L'analyse de Fenoglio découle de motivations historiques documentées, que le romancier présente, et qui sont à la base de la méfiance anglaise. Ces motivations concernent la conception du monde de l'après-guerre :

*[...] now we are working for U.S.A. up and us down ...*

*Johnny [...] added [...]: Though sad, it's a life-remplishing thing to be worth of the past, and you are so rising to that situation<sup>292</sup>.*

L'analyse du soldat anglais fait référence au déclin de l'Empire britannique, qui verra son rôle lourdement amoindri dans l'immédiat après-guerre, et à la montée en puissance des Etats-Unis, qui vont s'imposer comme la véritable superpuissance de la période suivant le deuxième conflit mondial. Proposant au lecteur un réseau de rapports complexe, dominé par la violence et les intérêts matériels, Fenoglio plonge son regard dans les rapports humains à l'intérieur du camp résistant et allié. Cette perspective trace un portrait de l'intérieur et permet d'enrichir l'histoire des gens et des mentalités pendant la guerre, dans le sillage des œuvres historiographiques contemporaines, moins intéressées par la chronologie que par les rapports entre les forces combattantes.

\* \* \*

La Résistance, quel que soit le pays où elle a lieu, ne serait pas possible sans l'aide de la population civile. La logistique, les approvisionnements, les soins sont des problèmes compliqués à résoudre sans un Etat-Major, qui deviendraient insurmontables sans une aide sur le terrain. Le succès de Mauri dans les Langhe a notamment été possible grâce à sa compréhension de la mentalité de la population, qui lui a permis de profiter de l'aide de cette dernière. Les troupes allemandes et fascistes ont compris tout de suite le rôle de la population civile, et ont essayé de dissuader cette dernière de toute action en faveur des résistants. Fenoglio dresse un portrait des civils des Langhe qui contribue à définir l'ambiance de la guerre : les paysans des Langhe et leur rapport avec les résistants sont parfois présentés sous l'aspect d'une description presque socio-anthropologique.

Comment se présente la population des Langhe dans les années de la guerre de Résistance ? Il est possible d'en obtenir un profil à travers les travaux de Mario Giovana et de Diana Maserà que nous avons cités plus haut. Les deux historiens dressent un portrait des Piémontais du Sud pendant la guerre. Mario Giovana rappelle que l'essentiel de la population active des Langhe

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 50-51 « [...] en ce moment nous sommes en train de travailler pour faire monter les Etats-Unis et nous faire descendre.  
Johnny [...] ajouta [...] : C'est triste mais c'est aussi vivifiant de se sentir digne du passé, et vous êtes en train de vous élever à ce rôle ».

était constitué de la petite bourgeoisie issue de l'agriculture et des professions libérales, les paysans, les commerçants en vin, bétail et fruits<sup>293</sup>. Dans les œuvres de Fenoglio ces types de personnages ne manquent pas, comme par exemple le personnage de l'entrepreneur viticole B. dans *Il partigiano Johnny*, ou comme le commerçant de bétail qui accueille Beppe pour sa première nuit de résistant dans *Appunti partigiani '44-'45*. Fenoglio se positionne du point de vue du sociologue qui essaie d'expliquer le comportement de la population des Langhe. Le romancier propose souvent la description des paysans piémontais à travers des remarques générales qui relèvent de la volonté de présenter le monde paysan dans son ensemble, d'un point de vue analytique :

*Tutto era già concluso, ma i contadini non possono fare a meno dell'argomento sviscerato e compiuto*<sup>294</sup>.

L'obstination des paysans piémontais s'accompagne d'une sorte de timidité mêlée à la réserve :

*L'uomo voleva discorrere ma inutilmente aspettava l'avvio di Johnny ed allora si risolse lui con la greve repugnanza di quel tipo di contadino ad aprire un discorso*<sup>295</sup>.

La généralisation fénoglienne vise à capturer les caractéristiques sociales et comportementales de la classe des paysans, et passe par l'annulation de toute approche individuelle, marquée par l'absence des noms des paysans. « I contadini » du premier passage trouve son écho dans « quel tipo di contadino ».

Pendant les vingt mois de lutte clandestine, un rapport de confiance et d'aide réciproque s'est développé entre les résistants et la population, motivé dans une large mesure par le fait qu'une partie assez importante des résistants était issue de la zone d'opération des bandes. L'aide de la population n'est pas dépourvue de conscience politique. Mario Giovana et Diana Masera soulignent que le fascisme n'a jamais atteint un haut niveau de consensus dans la campagne des Langhe. Mario Giovana explique que « l'appareil fasciste n'est jamais parvenu à rendre massive l'adhésion paysanne »<sup>296</sup>, et insiste sur la hiérarchie traditionnelle des valeurs, jamais mise en danger par les tentatives fascistes d'imposer une autre échelle hiérarchique. Fenoglio

---

<sup>293</sup> Mario Giovana, *Guerriglia e mondo contadino*, op. cit., p. 30.

<sup>294</sup> *PJ2*, p. 1158 : « Tout avait déjà été décidé, mais les paysans ne peuvent pas se passer d'épuiser complètement le sujet ».

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 1159-1160 : « L'homme voulait discuter mais il attendait inutilement que Johnny prenne la parole et alors il prit l'initiative avec la répugnance douloureuse qu'a ce type de paysan à entamer une conversation ».

<sup>296</sup> Mario Giovana, *Guerriglia e mondo contadino*, op. cit., p. 28.

partage le même jugement que l'historien, et dans *Appunti partigiani '44-'45* rappelle : « La gente di campagna non ne può niente del fascismo »<sup>297</sup>.

Les civils éprouvent une grande confiance envers le camp des résistants. Cette confiance peut se transformer en moteur narratif. Par exemple, *Frammenti di romanzo* se construit à partir de la délation d'un paysan qui dénonce la relation amoureuse entre une institutrice, Edda Ferrero, et un officier fasciste :

*Voi non mi conoscete ma io sono patriota quanto voi e appunto perché sono anima e corpo dalla vostra parte sono venuto a dirvi una cosa che può avere la sua importanza. [...] Siete molto ben organizzati, se Dio vuole. [...] Siamo tutti persuasi che vincerete voi. Siamo tutti patrioti*<sup>298</sup>.

La profession de foi du paysan est totale et sans faille, et reflète un cadre vraisemblable de la société piémontaise des Langhe : les paysans sont majoritairement (certes, les espions ont existé) du côté de la Résistance<sup>299</sup>. L'aide enthousiaste des paysans ressort dans la vie de tous les jours, et permet aux résistants de penser à la bataille, selon un partage des tâches très net :

*Mangio il cotechino del fornaio col pane del mezzadro. Ci fumo sú una sigaretta dell'oste. Tutti ci danno, a noi partigiani. Noi partigiani mettiamo l'arma e la pelle*<sup>300</sup>.

Mais l'enthousiasme et la confiance qui régissent les rapports entre les résistants et les civils peuvent apparaître quelque peu naïfs et dangereux. C'est ce que pensent les soldats britanniques, qui ne semblent pas saisir le type de relation ainsi que l'ampleur de la collaboration entre les deux parties. C'est pourquoi Johnny doit les rassurer :

– *The blasted, dastard civvy crowd! [...] If only a spy amongst them, [...] they from Alba will be upon us in half a hour.*

– *Don't see how we can abolish ... all this, major. – objected Johnny: – However, I may seem them all are heart and mind on our part*<sup>301</sup>.

---

<sup>297</sup> AP, p. 1454 : « Les gens de la campagne n'y sont pour rien, pour le fascisme » (traduction M. B.).

<sup>298</sup> FDR, p. 1574-1580 : « Vous ne me connaissez pas mais je suis aussi patriote que vous et c'est justement parce que je suis corps et âme avec vous que je suis venu vous dire une chose qui peut avoir son importance. [...] Vous êtes très bien organisés, si Dieu le veut. [...] Nous sommes tous convaincus que vous allez gagner. Nous sommes tous patriotes ».

<sup>299</sup> Le même roman se termine avec des paysans au premier plan. Ces derniers s'expriment sur le rôle joué par la population pendant la guerre : « Convieni a tutti noi che si trebbi in pace. Perché se noi non trebbiassimo come farebbero questi due [résistants et fascistes, ndr] a farsi la guerra ? Possono battersi perché noi bene o male gli riempiamo la pancia », p. 1715. *Frammenti di romanzo* se construit ainsi sur une structure circulaire, ouverture et conclusion étant confiées à des paysans. La fonction de cadre confiée au monde paysan devient évidente, et Fenoglio la souligne dans la macrostructure du roman.

<sup>300</sup> AP, p. 1416 : « Je mange la saucisse du boulanger avec le pain du métayer. Je fume par-dessus une cigarette de l'aubergiste. Tout le monde nous donne, à nous les résistants. Nous, résistants, nous en sommes de notre arme et de notre peau ».

<sup>301</sup> UrPJ, p. 42-43 : « – Que le diable emporte cette maudite foule de civils. [...] Il suffirait qu'il y ait un seul espion parmi eux, [...] et ceux d'Alba seraient ici en une demi-heure. – Je ne vois vraiment pas comment l'on pourrait éviter ... tout cela, – objecta Johnny, – mais de toute façon il est simple de voir qu'ils sont tous corps et âme de notre côté ».



Une guerre irrégulière, avec son ensemble de rapports humains qui se nouent et se dissolvent sans cesse, est difficilement intelligible par un soldat étranger parachuté en pleine zone d'opération. Johnny se pose en guide : ce dernier était indispensable aux Anglais pendant la guerre pour s'orienter dans les Langhe. Et le romancier juge qu'un guide est utile aux lecteurs n'ayant pas connu directement la guerre pour s'orienter dans son œuvre.

Soucieux de ne pas perdre la complexité de la réalité, et intéressé à ne pas sacrifier la finesse de son analyse, Fenoglio ne propose pas un point de vue univoque. Les rapports avec la population n'étaient pas seulement idylliques. Les dissensions existaient, et le contexte pouvait amener les civils et les résistants à profiter de la confiance réciproque. C'est pourquoi l'aide de la population n'était pas perçue par tout le monde de la même manière : Perez et Leo, commandant et vice-commandant d'une formation autonome (*Frammenti di romanzo*), ont deux façons différentes de considérer l'aide des civils. Lorsque le paysan, dont nous avons parlé, se rend au commandement pour dénoncer le comportement de l'institutrice, la réaction des deux résistants n'est pas la même :

*Leo non beveva i contadini come il buon Perez, Leo si atteneva al principio opposto, ne diffidava a priori. L'uomo era ancora giovane e maschio. [...] Forse aveva abbordato la maestrina bella, quella ovviamente se l'era subito scrollato ed ora lui, con la scusa della causa, cercava di fargliela pagare in via politica. Succedeva<sup>302</sup>.*

Leo représente la prudence, la méfiance, alors que Perez fait confiance au paysan par le simple fait que, selon lui, les habitants de la zone ne peuvent pas trahir les résistants. Fenoglio évoque ici un point qui a posé un certain nombre de problèmes pendant la guerre, et qui a conditionné les rapports individuels : peut-on faire confiance aux aveux spontanés des paysans ? Jusqu'à quel point faut-il se méfier des alliés potentiels ? Le narrateur prend le temps d'expliquer la raison de la méfiance de Leo. Et, à la fin du discours, il scelle son explication par un « Succedeva », comme un narrateur auquel on peut faire confiance qui veut renforcer le concept exposé. L'auteur écrit, à l'imparfait de l'indicatif, dans une temporalité postérieure à la fin de la guerre, et explique les effets pervers de celle-ci sur la population, qui pouvait faire un usage privé de la guerre et se venger des différends personnels.

Fenoglio enregistre l'évolution de la relation complexe entre les résistants et la population. Avec le début des revers des résistants et le début des représailles, l'attitude des civils

---

<sup>302</sup> FDR, p. 1577 : « Leo ne gobait pas ce que disaient les paysans comme le faisait le brave Perez, Leo s'en tenait au principe opposé, il s'en méfiait a priori. L'homme était encore jeune et viril. [...] Sans doute avait-il abordé la jeune et belle institutrice, celle-ci l'avait bien évidemment repoussé, et maintenant lui, avec l'excuse de la cause, cherchait à le lui faire payer par voie politique. C'étaient des choses qui arrivaient ».

change ; les aides continuent, mais l'état d'âme n'est plus le même. Les représailles des ennemis frappent durement la population sans défense, qui commence à s'éloigner de leurs protecteurs :

*We know all. Bravi, bravi? We know you have beaten them this time and you have killed so many of them. [...] Water? Don't you see the hand-pump yon there? Potable, of course. Bread? Anything to eat? Surely, anything we have. But, please, take the stuff and go eat elsewhere, please*<sup>303</sup>.

Cela commence par des invitations à s'éloigner des centres habités, pour ne pas mettre les civils en danger, et se termine d'abord par une aide à contrecœur, et ensuite par le refus de toute aide matérielle :

*I contadini li ricevevano solo con un cenno ed un sospiro, indicavano il posto e la paglia – non prestavano più coperte [...]. Li svegliavano alle quattro ed anche prima, senza più offerta di pane e nemmeno d'acqua calda. [...] – Vattene lontano, per carità. Vuoi che ti butti una pagnotta?*<sup>304</sup>

Les biens basiques – eau, pain – représentent une contribution trop grande pour les paysans, à cause de la faim, de la peur, de la fatigue. Les résistants sont traités comme des fauves, à qui l'on jette la nourriture. Le ton avec lequel l'on s'adresse à ces derniers est toujours celui du désespoir et de la prière (« per favore », « per carità »). Selon un schéma que nous avons déjà rencontré, le regard de Fenoglio prend de la distance par rapport à la situation précise et adopte une optique plus analytique qui trace le cadre de la situation des résistants pendant l'hiver 1944 :

*Nel vasto distretto che fino a fine ottobre aveva ospitato non meno di cinquecento uomini restavano forse ottanta uomini, e tutti ridotti all'ablativo in fatto di armi, munizioni e fondi. [Si assisteva a] un catastrofico abbassamento del tenore di vita: ora ai partigiani erranti si offriva comunemente polenta e cavoli e spesso gli si chiedeva di prestar lavori per guadagnarsi quel vitto*<sup>305</sup>.

Ce court paragraphe analyse, du point de vue matériel, la condition des résistants en hiver et leurs rapports avec les habitants des Langhe. Le ton analytique et l'approche documentaire

---

<sup>303</sup> *UrPJ*, p. 128 : « Bravo, nous savons tout. Nous savons que cette fois-ci vous leur avez donné une raclée, que vous en avez tué beaucoup. [...] Voulez-vous de l'eau ? Servez-vous à la pompe. Elle est potable, bien entendu. Voulez-vous du pain, quelque chose à manger ? Servez-vous, tout ce que nous avons est à votre disposition. Mais s'il vous plaît, prenez ce qu'il vous faut et allez ailleurs, nous vous en supplions ».

<sup>304</sup> *PJ2*, p. 1110 et 1117 : « Les paysans les recevaient simplement avec un hochement de tête et un soupir, ils leur indiquaient l'endroit et la paille. – ils ne prêtaient plus de couvertures [...]. Ils les réveillaient à quatre heures et même avant, sans leur offrir du pain ni même de l'eau chaude. [...] – Va-t-en bien loin, je t'en supplie. Veux-tu que je te jette un morceau de pain ? ».

<sup>305</sup> *PJ2*, p. 1111 : « Dans le vaste district qui avait accueilli jusqu'à la fin du mois d'octobre pas moins de cinq cents hommes, il en restait peut-être quatre-vingts, tous réduits à néant pour ce qui est des armes, des munitions et des finances. [L'on assistait à] une détérioration catastrophique des conditions de vie : maintenant l'on offrait couramment aux résistants errants de la *polenta* et des choux et on leur demandait de travailler pour gagner cette nourriture ».

ressortent dans l'attention portée au nombre d'hommes, leur équipement, leur style de vie. L'auteur utilise des expressions techniques précises, comme par exemple « distretto », et le passage se caractérise par la mise en perspective, pendant un temps donné, de l'évolution de la situation dans une zone spécifique des Langhe. Du spécifique au général et puis ensuite au particulier à nouveau, telle est l'approche fénoglienne dans le but de présenter un contexte historique sans pour autant perdre de vue les nuances de la réalité. Et alors la méfiance des paysans est expliquée, comme si le romancier voulait trouver une justification à leur comportement :

*Pierre gli si piantò davanti. – Perché siete tanto cambiati?*

*– Noi non siamo cambiati, Pierre, – rispose l'oste con le lacrime agli occhi. – [...] Noi sappiamo che voi siete migliori di loro, lo sappiamo. Ma abbiamo paura, viviamo sempre tremando e per questo la vita ci disgusta, ma anche la amiamo ed è tremendo andare a letto ogni sera senza la certezza di svegliarsi il mattino dopo<sup>306</sup>.*

La souffrance découle autant de l'impossibilité d'aider les résistants que de la peur de mourir. Avec le recul nécessaire pour le faire, Fenoglio analyse la situation, en expliquant les raisons des uns et des autres, et les relations qui se nouent pendant la guerre. Ces relations sont moins linéaires et policées que celles qui sont décrites traditionnellement dans les récits de la lutte contre les nazis et les fascistes. L'analyse que Fenoglio fait de la population qui a nourri, caché, encouragé les résistants, ne pourrait pas être disjointe de l'étude du territoire qui a accueilli le déroulement de la guerre. A cause du caractère de la guerre de Résistance, le territoire s'élève à un rôle central. Dans la plus grande partie des témoignages sur la guerre irrégulière, y compris dans l'œuvre de Fenoglio, il s'impose comme donnée essentielle pour la victoire ou la défaite.

## 2.5 Les Langhe : l'endroit idéal pour une guerre ?

Nous avons parlé plus haut du rapport entre les résistants et le territoire dans lequel ils évoluent. Gabriele Pedullà évoque le *genius loci* qui attache le résistant à sa colline<sup>307</sup>. Dans sa définition du combattant résistant, Carl Schmitt souligne le caractère « tellurique » de ce

---

<sup>306</sup> *PJ2*, p. 1121-1122 : « Pierre se campa devant lui. – Pourquoi avez-vous autant changé ?

– Nous n'avons pas changé, Pierre – répondit l'aubergiste, les larmes aux yeux. [...] – Nous savons bien que vous êtes mieux qu'eux. Mais nous avons peur, nous vivons constamment dans la crainte et c'est pour ça que la vie nous dégoûte, mais nous l'aimons aussi et c'est horrible de se coucher tous les soirs sans avoir la certitude de se réveiller le matin suivant ».

<sup>307</sup> Gabriele Pedullà, *Una lieve colomba*, op. cit., p. X.

dernier, où l'adjectif renvoie à un lien indissoluble et indestructible avec la terre<sup>308</sup>. Le résistant Giovanni Pesce admet que « la connaissance du territoire est une force que [les résistants] peuvent faire peser vis-à-vis de l'ennemi »<sup>309</sup>. Sans aucun doute, les résistants puisent une partie de leur force dans le territoire où se déroule la guerre, si familier pour eux et si hostile pour fascistes et nazis<sup>310</sup>. En paraphrasant les mots du narrateur de *The scarlet letter* de Nathaniel Hawthorne, l'on pourrait affirmer que le lien entre un être humain et l'endroit où ce dernier vit est indépendant de toute fascination naturelle ou morale exercée par le lieu. Le lien ne serait pas dicté par l'amour, mais par l'instinct<sup>311</sup>. Il s'agit, à notre avis, du même instinct qui pousse les soldats à rentrer pour combattre dans leurs terres.

Nombre de critiques se sont arrêtés sur les lieux de la guerre de Fenoglio. Souvent, ils se sont concentrés sur la valeur épique et humaine du territoire, à l'instar de Gian Luigi Beccaria, qui parle de paysage « immense, immobile, pétrifié ». Pour le critique, les Langhe seraient le diaphragme entre les faits, le présent et la dimension absolue de l'écriture et de la représentation. La description des lieux chez Fenoglio ne serait pas une fin en soi : ces derniers, à travers la stylisation des descriptions, deviendraient l'espace et non pas le lieu (réel) de l'action. Selon Beccaria, les paysages fénoqliens ne sont pas réels<sup>312</sup>. Certes, ces jugements sont complètement motivés (comme nous le verrons par la suite), mais à présent nous nous arrêtons sur un autre aspect de la conception fénoqlienne des Langhe. L'œuvre de Fenoglio contient des descriptions qui, à notre avis, sont précises et proches de la réalité. Dans ces descriptions, le paysage ne se trouve pas dans une relation directe de concordance avec les événements et le caractère des personnages (cf. *infra*, deuxième partie). Il s'agit de passages où le paysage est vu et considéré de façon fonctionnelle du point de vue de la guerre, de

---

<sup>308</sup> Carl Schmitt, *op. cit.*, cite, comme caractéristiques des résistants, l'irrégularité, la mobilité, le haut degré d'engagement politique et leur lien physique (tellurique dans les mots de Schmitt) avec le territoire.

<sup>309</sup> Giovanni Pesce, *Senza tregua*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>310</sup> Il faut noter que, pour les militaires qui feront partie des futurs résistants et qui se trouvaient loin de chez eux le 8 septembre, la priorité était de rentrer à la maison. Ce n'est que chez soi que l'on peut se consacrer à la guerre. Ainsi fait Johnny dans *Primavera di bellezza* : il sait qu'il a besoin de ses terres pour pouvoir livrer une vraie bataille à l'ennemi. Nous pouvons à ce propos citer un passage d'un journal de Mario Davide, résistant tué par les nazis lors d'un ratissage en mai 1944. Nous y lisons : « Non parliamo più di sparare ai tedeschi ; i tedeschi sono una cosa, ma io me ne vado a casa, poi là vedrò, poi là ci penso ». Et puis : « Sono arrivato a casa e adesso è un'altra pagina che comincia », in Mario Davide, *Una scelta partigiana. Diario dopo l'8 settembre 1943*, Torino, Edizioni Seb 27, 1982 et 2005<sup>2</sup>, p. 33. Dans les mots de Mario Davide, la capacité de réfléchir, de comprendre les événements est liée fortement au retour à la maison. De même, Giovanni Pesce décrit le raisonnement d'une partie des jeunes hommes, futurs résistants, rencontrés lors du 8 septembre : « Se si deve combattere, tanto vale combattere più vicini a casa », in *Senza tregua*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>311</sup> Nathaniel Hawthorne, *The scarlet letter*, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1850. Edition italienne : *La lettera scarlatta*, traduction italienne de Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1951.

<sup>312</sup> Gian Luigi Beccaria, « Fenoglio, un classico del nostro secolo », in *Momenti*, Actes du colloque « Beppe Fenoglio 1922 – 1997 », Alba, 15 mars 1997, Milano, Electa, 1998, p. 11. G. L. Beccaria avait déjà exprimé ses idées sur le paysage chez Fenoglio quelques années auparavant in « Il tempo grande: Beppe Fenoglio », *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, surtout p. 124 et 131-132.

descriptions qui placent l'action dans un endroit spécifique et qui font approcher le lecteur du contexte immédiat de la Résistance. Le paysage est alors avant tout le « lieu » précis (et non pas « l'espace ») où se déroule l'action de cet événement historique<sup>313</sup>. Dans ce paragraphe, il s'agit de souligner les endroits de l'œuvre où Fenoglio fait référence à des lieux précis. Dans ces passages, une parfaite correspondance existe entre le lieu de l'action narrative et le lieu géographique qui a été le théâtre des événements historiques.

La nature joue un rôle tellement précieux pour les résistants, qu'elle suscite, chez Johnny, un sentiment de compassion pour ses ennemis et de sécurité en prévision d'une attaque éventuelle :

*[Johnny was] sighting the immense land, and smilingly compassionating the fascists: how were they to check and control that partisans-woven and ridden immensity? [...] Johnny smiled at snapped at the fascist eventually trial at it<sup>314</sup>.*

La nature, immense, et le résistant, ne sont qu'une chose : le paysage contient, tel un gigantesque tapis, les résistants. Et c'est d'ailleurs « la nostra grande madre Langa » qui, grâce à « sa terre, sa pierre, son bois », a sauvé les résistants d'un ratissage fasciste<sup>315</sup>. A travers le regard du protagoniste, nous observons le lieu de la bataille et les manœuvres des soldats :

*From every part, in that gyronés of glens and steep ascents one could see the partisans ordainedly tobogganing to their second line. The second line was a range of some of the usual heights, steep and barren in ribs and aculeatedly dressed in top-vegetation, naturally excellent for pitched defence and for easy, slippingly scamporotta<sup>316</sup>.*

Les manœuvres sont dictées par la conformation du territoire dans lequel elles se déroulent, et le théâtre des événements est décrit du point de vue de la tactique militaire, comme le démontre l'usage de mots techniques (« second line », « pitched defence »). Le narrateur décrit cette portion des Langhe *en fonction* de la bataille qui se prépare. Et souvent, les lieux sont observés avec l'œil du militaire :

---

<sup>313</sup> Lorsque nous parlons de distinction entre « lieu » et « espace », nous suivons l'acception que propose Gian Luigi Beccaria : le « lieu » est décrit avec précision documentaire, alors que « l'espace » apparaît stylisé et motivé par le déroulement narratif, « Il tempo grande », *op. cit.*, p. 124.

<sup>314</sup> *UrPJ*, p. 35 et 129 : « Il regardait la terre immense, et il souriait avec compassion aux fascistes : comment pouvaient-ils contrôler cette immensité tissée de résistants ? [...] Johnny sourit à l'idée d'une attaque possible des fascistes ».

<sup>315</sup> *AP*, p. 1451 : « la Langa, notre grande mère ».

<sup>316</sup> *UrPJ*, p. 129 : « De tous les côtés, dans cet ensemble de renforcements et d'aspérités l'on pouvait apercevoir les résistants qui descendaient vers leur deuxième ligne. Celle-ci se trouvait sur une hauteur raide et désertique, dont le sommet était recouvert de végétation maigre et acuminée. C'était l'endroit idéal pour une action de défense, avec une excellente voie de fuite ».

*Pierre, alla buona maniera antica, voleva postarsi avanti al paese [...]. Ma Johnny osservò che [...] era [...] molto meglio il mammellone a destra del paese, coronato di utile vegetazione e col pendio apprezzabilmente ripido*<sup>317</sup>.

Une connaissance précise des lieux apparaît indispensable pour mener la guerre. Les personnages fénogliens, à l'instar de Milton de *Una questione privata*, se renseignent sur la conformation précise du terrain avant de se lancer dans une action qui pourrait leur coûter la vie :

- *Che c'è dopo la vostra vigna?*
- *Quel po' di gerbido che vedi.*
- *E dopo?*
- *Lo stradale – Per meglio vedere e descrivere la vecchia aveva chiuso gli occhi. [...] Le acacie si affacciano proprio sullo stradale.*
- *Va bene. Le acacie corrono fino all'altezza della casa? [...]*
- *Quasi di fronte, poco spostato a sinistra. Se vai a piazzarti alla fine delle acacie.*
- *Che c'è alla fine delle acacie?*
- *Una stradina.*
- *Proprio a livello delle acacie?*
- *Ci sarà un salto di un metro.*
- *La stradina si attacca allo stradale, eh? E al contrario dove porta? In cima alla collina?*
- *Sì, in cima alla nostra collina.*
- *Ed è anche incassata o è tutta allo scoperto?*
- *Si incassa anche.*
- *Vado a cacciarmi nelle acacie, – disse Milton*<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> *PJ1*, p. 555 : « Pierre, à l'ancienne, voulait se poster devant le village [...]. Mais Johnny observa que [...] c'était [...] beaucoup mieux de se placer sur le mamelon à droite du village, couronné d'une végétation utile et avec une pente remarquablement raide ».

<sup>318</sup> *QP2* p. 1928-1929 et *QP3*, p. 2026 : « – Qu'y a-t-il derrière votre vignoble ?

– Ce petit terrain en friche que tu vois.

– Et derrière ?

– La route – Pour mieux voir et décrire la vieille femme avait fermé ses yeux. [...] Les acacias donnent exactement sur la route.

– D'accord. Les acacias remontent jusqu'à la hauteur de la maison ? [...]

– Presque jusqu'en face, un peu sur la gauche. Si tu vas te poster à la fin des acacias.

– Qu'y a-t-il à la fin des acacias ?

– Un petit chemin.

– Exactement au niveau des acacias ?

– Il doit y avoir un talus d'un mètre.

– Le chemin rejoint la route, hein ? Et dans l'autre direction il va où ? Au sommet de la colline ?

– Oui, au sommet de notre colline.

– Et cette colline est elle aussi encaissée ou elle est découverte ?

– Elle est aussi encaissée.

– Je vais me mettre dans les acacias, – dit Milton ».

Malgré quelques changements, le passage cité se trouve dans les deux dernières rédactions de *Una questione privata*, signe de l'importance que Fenoglio lui accordait. Comme le souligne le narrateur, la vieille femme « regarde et décrit » : le paysage est présenté en prise directe en tant que lieu directement connecté à la guerre. Il n'est pas interprété, et il ne se trouve pas dans une relation de concordance avec l'état d'âme des personnages. Une approche semblable se retrouve dans *Primavera di bellezza*, toujours en vue d'une embuscade :

*Il posto fu presto trovato. Dopo una curva a gomito la strada faceva uno slargo delimitato da un risalto di tufo sfruttabile come parapetto. Una macchia di pini e ginepri schermava la posizione da destra senza togliere del tutto la vista sulla strada. Immediatamente dopo quel parapetto c'era uno scoscendimento calcareo verso un vallone tortuoso e cupo<sup>319</sup>.*

Nous remarquons l'attention portée aux éléments qui constituent le lieu de l'action : le virage, l'élargissement de la route, le parapet de tuf, le maquis de pins et genévriers, l'éboulis de calcaire. La description s'articule en trois temps. Chaque phrase (mise à part celle en ouverture de paragraphe) contient un élément important pour la réussite de l'embuscade. Dans la première, il s'agit du parapet, qui permet de tirer sur l'ennemi tout en étant protégé. Ensuite, le petit bois cache sans empêcher la vue. Enfin, l'éboulis offre une voie de fuite parfaite. Chaque élément du paysage possède un rôle fonctionnel pour la réussite de l'embuscade, et comme dans l'exemple précédant, le lecteur peut visualiser le lieu.

Dans les éléments de paysage que nous venons d'analyser, Fenoglio reproduit la donnée liée au contexte. Cette donnée historique en rapport avec la situation météorologique est par exemple représentée par la pluie qui frappe la ville d'Alba à la fin du mois d'octobre et au début du mois de novembre 1944. En lisant les chroniques, les témoignages et les bulletins météo, il est facile d'avoir la confirmation qu'il pleuvait vraiment à Alba au cours de cette période. Dans la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba*, la pluie est un élément strictement lié au contexte immédiat des événements. Elle possède un caractère documentaire et fonctionnel. Fenoglio enregistre le fait, qui devient un élément indispensable du récit ; de cet élément dépend le déroulement des faits successifs<sup>320</sup>. En utilisant une expression d'Eugenio Corsini, nous pouvons affirmer que le paysage de la nouvelle représente le cadre

---

<sup>319</sup> *PDB2*, p. 1566 : « On trouva rapidement l'endroit. Après un virage en épingle la route s'élargissait et était délimitée par un talus de tuf qui pouvait servir de parapet. Un maquis de pins et de genévriers protégeait la position sur la droite sans pour autant masquer complètement la vue sur la route. Tout de suite après ce parapet s'ouvrait un éboulis calcaire vers un vallon sinueux et sombre ».

<sup>320</sup> Cette idée est confortée par Eugenio Corsini, qui développe cet argument dans son article « Paesaggio e natura in Fenoglio », *op. cit.*, p. 19. Le critique utilise l'élément naturel pour montrer que *I ventitre giorni della città di Alba* précède la rédaction de *Il partigiano Johnny*, œuvre où la nature n'est pas simplement fonctionnelle au récit.

(« la cornice ») dans lequel se déroule le récit. Ce cadre appartient à la réalité historique, qui entretient un lien avec un lieu et un temps précis. Dans le cas de la nouvelle, donc, Fenoglio adhère à la réalité historique : la nature ne possède pas le caractère de paysage primordial (« primigenio ») dont parle Gian Luigi Beccaria<sup>321</sup>, un caractère résultant d'une amplification littéraire, qui causerait un éloignement de la nature par rapport à la réalité historique, en la plaçant dans une dimension sans lien avec le contexte immédiat.

En ce qui concerne la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba* et les autres exemples que nous avons présentés, nous pouvons conclure que nous sommes en présence du « lieu » concret et historiquement vérifiable de l'action, et non pas de « l'espace » où se déroule l'action : lorsque Fenoglio décrit la pluie à Alba, ou l'endroit d'une embuscade, il nous présente le lieu exact du fait. Ce lieu, dans le cas d'une embuscade, est l'allié principal de ceux qui attaquent, mais peut s'avérer défavorable, comme dans le cas de la pluie et de la boue (voir *infra*, deuxième partie, 1.3). Allié ou ennemi, le lieu peut représenter chez Fenoglio la donnée historique, décrite par l'auteur dans un temps et un espace précis.

## 2.6 Guerre et temps objectif

Sans entrer dans une analyse trop approfondie et en se limitant à une réflexion schématique, l'on peut dire que le temps est une notion qui recouvre différentes acceptions et qui peut être envisagée sur trois plans distincts par nature mais étroitement imbriqués : le temps Historique, le plan existentiel, et le plan narratologique. Le temps objectif et mesurable, circonscrit au moment ou à la période, correspond au déroulement de l'action ou des faits ponctuels. Le récit objectif de cette action ou de ces faits exigera à son tour d'être replacé et resitué dans sa chronologie. A cette partie ponctuelle, vient s'ajouter une dimension plus large et plus globale où le temps est considéré dans son devenir. Ce qui est appréhendé, ce n'est plus tel ou tel moment seulement, mais la totalité de l'Histoire avec la juxtaposition des deux catégories que sont le passé et le présent. Le temps subjectif et existentiel, en revanche, correspond au temps vécu, à tonalité essentiellement affective. Les différentes acceptions de temps de l'expérience, de l'attente et de l'angoisse constituent cette catégorie. Enfin, s'agissant de création littéraire, l'on se doit d'avoir présentes à l'esprit les notions critiques qui relèvent de la narratologie et qu'a parfaitement définies Gérard Genette. Elles concernent principalement la mise en récit et se rapportent au « temps du récit » et au « temps de l'histoire ».

---

<sup>321</sup> Gian Luigi Beccaria, « Il tempo grande : Beppe Fenoglio », *op. cit.*, p. 120.



Dans la *memorialistica* et dans les chroniques de guerre, le déroulement temporel ne présente pas de difficultés d'interprétation majeures. Les événements sont rangés par ordre chronologique, souvent avec l'indication de la date et de l'heure. Les auteurs cherchent à rester en prise directe avec le cours des événements, sans proposer d'entorse à son écoulement. Rares sont les analepses et les prolepses : celles-ci laissent la place à un récit linéaire, où le temps est celui perçu par le protagoniste. Nous pouvons prendre les exemples de Nuto Revelli et de Pietro Chiodi, qui indiquent avec minutie le jour (et l'heure dans le cas de Revelli) qui ont vu le déroulement des faits. Il est ainsi possible de situer tous les événements selon le calendrier, et de suivre le parcours des protagonistes. Nous retrouvons la volonté de témoigner avec un maximum de précision et d'exactitude : cette attitude est à la base de la *memorialistica*, et elle est rendue obligatoire, rappelons-le, par la présence des lecteurs-acteurs des événements. Le lecteur se trouve face à un temps mesurable : il sait que les événements traités s'étalent sur une période déterminée, allant normalement de septembre 1943 à avril-mai 1945. La linéarité narrative conduit le lecteur à travers les vingt mois de lutte clandestine d'un point A à un point B. Le lecteur connaît l'issue de la guerre, mais il ignore le parcours du protagoniste dans cette temporalité. L'auteur rend compte de ce parcours en suivant le fil de l'histoire.

Beppe Fenoglio développe une approche qui, à première vue, ne s'éloigne pas trop de celle des témoignages. Notre auteur apparaît soucieux d'ancrer ses récits dans la réalité concrète, et dans la période pendant laquelle ils se sont effectivement déroulés. Dans son œuvre nous remarquons un « temps de la réalité objective »<sup>322</sup> : Fenoglio n'hésite pas à rappeler souvent le moment de la journée ou la saison qui a vu le déroulement d'un événement<sup>323</sup>. A l'instar de Giovanni Falaschi, nous pouvons souligner la datation *per dies* de *Il partigiano Johnny*. Dans cette œuvre, l'action d'un grand nombre de chapitres commence au lever du soleil. Par exemple : « L'indomani, di prima mattina, Johnny salì alla soffitta sottotetto a seppellir la pistola [...] »<sup>324</sup> (chapitre 19), « I cannoni precedettero il sole »<sup>325</sup> (Preinverno 3), « L'alba fu come un crepuscolo »<sup>326</sup> (Preinverno 5), « Il mattino seguente marciarono a Mango »<sup>327</sup>

---

<sup>322</sup> Il s'agit d'une expression de Gabriella Fenocchio, « Tempo, natura e simboli nel *Partigiano Johnny* », in *Filologia e critica*, IX, 3, juillet-septembre 1984, p. 420.

<sup>323</sup> Une analyse de Giovanni Falaschi confirme ce point, « L'isola, il calendario, i due libri mastri », in Gino Rizzo (dir.), *Fenoglio a Lecce*, Actes du colloque, Lecce, 25-26 novembre 1983, Firenze, Olschki, 1984, surtout p. 12-17.

<sup>324</sup> « Le lendemain matin tôt Johnny monta au grenier pour enterrer son pistolet ».

<sup>325</sup> « Les canons devancèrent le soleil ».

<sup>326</sup> « L'aube fut comme un crépuscule ».

<sup>327</sup> « Le matin suivant ils marchèrent en direction de Mango ».

(Inverno 2). Parfois, l'action commence avant le lever du soleil, un moment de la journée que Fenoglio appelle « prealba » : « Si svegliò nel più nero del nero »<sup>328</sup> (Inverno 4), « Nella notte sussultò orribilmente »<sup>329</sup> (Inverno 5). Dans ce même registre, nous pouvons citer aussi l'incipit de la nouvelle *L'andata* : « Quando il meccanismo del campanile di Mango cominciò a dirugginarsi per battere le cinque di mattina »<sup>330</sup>, ou encore dans le même recueil (*I ventitre giorni della città di Alba*), celui de *Gli inizi del partigiano Raoul* : « Sergio P. partì una mattina da Castagnole delle Lanze per andare a Castino [...] »<sup>331</sup>. Plusieurs chapitres de *Il partigiano Johnny* se terminent avec la nuit qui tombe : « Immemore dei dieci minuti, sordo al rauco richiamo di Michele, stava a un muretto, alto sulla voragine della valle, già colma di notte »<sup>332</sup> (chapitre 31). L'indication de la période peut également être plus générique, comme dans d'autres chapitres de la même œuvre : « Nel tardo pomeriggio » (« A la fin de l'après-midi », chapitre 27), « La prima domenica d'agosto » (« Le premier dimanche d'août », chapitre 33), « L'indomani, primo novembre » (« Le lendemain, premier novembre », La città 4). Les indications temporelles ne concernent pas uniquement les heures de la journée, mais aussi les saisons : « In quella early primavera » (« En cet early printemps », chapitre 29), « Una mattina di settembre una vettura dell'alto comando rilevò Johnny al paese » (« Un matin de septembre une voiture du haut commandement vint chercher Johnny au village », chapitre 34). Les indications que nous venons de fournir se trouvent en début de récit, et rattachent l'action qui suit à une conception objective du temps.

Mais les indications temporelles ne sont pas cantonnées aux débuts et fins de chapitres. Dans le déroulement du récit, des indications précises permettent au lecteur de situer l'action. *Frammenti di romanzo* est une œuvre qui, dès son début, se place sous le signe de la temporalité objective. Le narrateur situe le récit par rapport à un événement historique comme la prise de Rome de la part des Alliés (4 juin 1944). Dans le deuxième chapitre, nous lisons un dialogue entre deux résistants : « Dieci giorni fa hanno preso Roma »<sup>333</sup> (« Il y a dix jours ils ont pris Rome »). Si nous croisons cette information avec une autre, qui se trouve peu après

<sup>328</sup> « Il se réveilla dans une noirceur de poix ».

<sup>329</sup> « Dans la nuit il sursauta horriblement ».

<sup>330</sup> *L'andata*, in *VGA*, p. 243 : « Lorsque le mécanisme du clocher de Mango commença à se dérouiller pour sonner cinq heures du matin ».

<sup>331</sup> *Gli inizi del partigiano Raoul*, p. 263 : « Sergio P. partit un matin de Castagnole delle Lanze pour aller à Castino ».

<sup>332</sup> *PJ1*, p. 567 : « Oublieux des dix minutes, sourd à l'appel rauque de Michele, il était à côté d'un muret, et dominait le gouffre de la vallée, déjà pleine de nuit ».

<sup>333</sup> *FDR*, p. 1584.

dans le récit (« Oggi è il 15. Quando paghi? »<sup>334</sup>), nous pouvons reconstruire le moment exact de déroulement du roman, qui commence le 15 juin 1944.

Les renseignements temporels apportés par le narrateur sont proposés à travers des notations brèves, précises, qui indiquent l'heure de l'action : « Erano le undici »<sup>335</sup>, « Sono appena le 2.35. Prima delle 3 non danno udienza »<sup>336</sup>. Si *Una questione privata* présente des indications identiques (« Erano le quattro », « Il était quatre heures »), mais moins nombreuses par rapport à d'autres œuvres, *Il partigiano Johnny* reste l'œuvre de Fenoglio qui contient la plus grande quantité de renseignements concernant le temps. Dans sa deuxième rédaction, elle est caractérisée par une macrostructure articulée autour des saisons. Les chapitres sont désignés à travers l'indication temporelle : « Estate 5 », « Preinverno 3 », « Inverno 4 ». La dimension cyclique du temps devient ainsi très évidente. Fenoglio propose toutefois une exception à cette méthode d'organisation temporelle. Les quatre chapitres consacrés à la libération d'Alba, entre octobre et novembre 1944, suivent une autre organisation. Ces chapitres sont organisés dans une séquence qui va de « La città 1 » à « La città 4 ». Pour des raisons qui peuvent être d'ordre affectif, ou pour mieux faire ressortir l'importance de l'épisode et de la ville dans l'économie de l'œuvre, Fenoglio change l'ordonnancement adopté jusque-là. Le romancier propose ce que Gabriella Fenocchio définit comme une « spatialisation »<sup>337</sup> de la temporalité.

Dans la microstructure de son œuvre, Fenoglio insère plusieurs remarques concernant l'écoulement du temps lors des événements d'Alba. Nous sommes au courant que les fascistes doivent quitter la ville avant onze heures (« entro le undici »), que ces derniers mettent longtemps à passer le fleuve, parce qu'à trois heures de l'après-midi (« alle tre ») ils sont encore en train d'attendre, et qu'à quatre heures et demie (« alle quattro e mezza ») l'opération touche à sa fin. Lors de la première nuit dans la ville libérée, Pierre va se coucher à dix heures (« alle 10 »). Le passage du temps est explicite lors de la première attaque des fascistes essayant de reconquérir la ville : « Finalmente, verso le 10.30, i fascisti vennero in vista », « Alle 11 riceveranno l'ispezione volante del Comandante la Piazza », « Alle 11.30 venne una staffetta a convocare Johnny »<sup>338</sup>. Ces indications en début de paragraphe, suivies

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 1573 : « Aujourd'hui on est le 15. Tu paies quand ? ».

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 1601 : « Il était onze heures ».

<sup>336</sup> *FDR*, p. 1626 : « Il est à peine 14h35. Ils ne reçoivent pas avant 15 heures ».

<sup>337</sup> Gabriella Fenocchio, « Tempo, natura e simboli », *op. cit.*, p. 420. Nous avons traduit le terme italien *spazializzazione* utilisé par G. Fenocchio.

<sup>338</sup> « Finalement, vers dix heures et demie, les fascistes se montrèrent », « A onze heures, ils reçurent l'inspection volante du Commandant de la ville », « A onze heures et demie, une estafette vint convoquer Johnny ».

par le programme détaillé des activités des résistants pour l'après-midi, éclairent sur la volonté de Fenoglio de suivre la chronologie des événements.

Nous retrouvons dans le récit une autre stratégie de présentation du temps. Nous avons jusqu'à présent étudié les interventions du narrateur. Lors de ces interventions, celui-ci indique l'heure, qui s'intègre ainsi au récit. Le narrateur peut toutefois intervenir indirectement, lorsqu'il enregistre le passage du temps à travers des instruments de mesure mécanique. Dans l'œuvre de Fenoglio, le lecteur rencontre une multitude de clochers, ceux des églises et chapelles des Langhe, qui sonnent les heures de la journée. Mais, à côté des clochers, il n'est pas rare que ce soit également l'horloge de la mairie qui sonne les heures, comme au tout début de la première rédaction de *Primavera di bellezza* : « Mezzanotte battè all'orologio civico, quindi al campanile della cattedrale »<sup>339</sup>. Les clochers marquent les heures de la journée des résistants, ainsi que leurs tâches et leurs missions : « In quel momento le cinque batterono al campanile di Mangano e tutt'e tre presero per il paese »<sup>340</sup> et, peu après, « Lo scambio era fissato per mezzogiorno e stavano per battere le dieci »<sup>341</sup>. Il serait inutile de multiplier les exemples qui sont nombreux. Il suffira de signaler que la récurrence des expressions signalant le passage du temps à partir des clochers se retrouve de façon uniforme dans toutes les œuvres de Fenoglio. Les clochers indiquent le temps qui passe, et en même temps représentent le contexte dans lequel évoluent les personnages fénoqliens. Le temps mesuré par les clochers est celui du contexte historique, celui du monde paysan qui voit le déroulement de la guerre tout en continuant à suivre ses rythmes immuables.

L'autre moyen de mesure du temps est naturellement la montre, et notamment la montre-bracelet. Dès lors, il n'est guère surprenant de voir les protagonistes effectuer le geste de la consulter régulièrement. Lors de la bataille de Valdivilla, le commandant fasciste contrôle l'heure : « Il capitano sbirciò l'orologio al polso »<sup>342</sup>. Johnny consulte sa montre avant de fuir lorsque sa bande a été encerclée par les allemands : « Erano circa le 11, all'orologio irrorato dal rosso della sigaretta »<sup>343</sup>. De même, Perez se montre soucieux de l'heure : « Perez guardò l'orologio a polso e disse che mancava un'ora al funerale di Maté »<sup>344</sup>. Perez se pose ici

---

<sup>339</sup> *PDB1*, p. 1262 : « Minuit sonna à l'horloge de la mairie, ensuite au clocher de la cathédrale ».

<sup>340</sup> *FDR*, p. 1641 : « A ce moment-là, cinq heures sonnèrent au clocher de Mangano et tous les trois marchèrent vers le village ».

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 1645 : « L'échange était fixé à midi et dix heures allaient sonner ».

<sup>342</sup> *FDR*, p. 960 (éd. Isella) : « Le capitaine lorgna sa montre-bracelet ».

<sup>343</sup> *PJ2*, p. 936 : « Sa montre illuminée par le halo rouge de la cigarette marquait environ onze heures ».

<sup>344</sup> *FDR*, p. 1692 : « Perez regarda sa montre-bracelet et dit que les funérailles de Maté auraient lieu dans une heure ».

comme le personnage qui détient le temps et qui l'annonce à ses camarades. Comme les clochers, les montres représentent l'écoulement chronologique des événements dans le récit : les personnages fénogliens semblent accorder beaucoup d'importance à cet élément. La raison paraît évidente : dans le contexte même de la guerre, toute action, toute opération, exige une parfaite maîtrise du temps. C'est ce qu'atteste en toute exactitude le récit fénoglien.

\* \* \*

A travers l'étude de quelques données constitutives de l'univers romanesque de Fenoglio, nous avons voulu illustrer la part d'approche documentaire et pédagogique adoptée par le romancier dans sa démarche d'écriture. Cette étude a permis de montrer qu'au centre de l'œuvre de Fenoglio il y a tout d'abord une réalité précise : la Résistance dans les Langhe. Cette réalité, analysée dans un contexte spécifique, est abordée par le romancier avec une approche généralisante : une approche qui s'apparente à celle d'un témoin mais aussi à la démarche d'un historien, marquée par la volonté explicative et documentaire ainsi que par le désir de trouver des lignes d'interprétation générales, valables dans un contexte précis. Cette perspective générale se caractérise par le recul du regard et par une temporalité d'écriture postérieure à la guerre, permettant d'analyser les faits, les préciser, les étudier. Fenoglio s'attarde sur des questions aussi bien purement théoriques que hautement pratiques, en lien direct avec la dimension concrète de la guerre.

Dans la suite de notre travail, nous allons voir que le romancier n'évite pas des questions ayant trait à la dimension morale et éthique de la guerre : il s'agit de questions toujours concrètement liées à la guerre, mais qui se caractérisent par des problématiques davantage universelles. Ces questions ne sont pas seulement liées à la Résistance italienne, elles caractérisent toute guerre. Cependant, Fenoglio les traite en rapport avec la Résistance italienne, pour témoigner de l'état du débat sur ces questions à l'intérieur de la guerre clandestine piémontaise. Il s'agit de questions qui font une place centrale à l'Homme, qui devient ainsi le centre du témoignage fénoglien. Ce dernier est marqué par une approche historiographique qui se veut en même temps caractérisée par une dimension réflexive ample concernant l'Histoire, une dimension capable de dépasser la présentation des faits et de l'expérience vécue.

### 3 Les questions morales d'un résistant

*Qualcuno vorrà uscire, qualcuno dovrà uscire*<sup>345</sup>.

Tout en restant sur un plan documentaire, le témoignage fénoglien va au-delà de ce qui permet de définir et de situer le cadre des épisodes historiques. Il ne se limite pas à ces données qui se rapportent à un contexte et demeurent pour ainsi dire extérieures à l'action. Pour avoir vécu lui-même l'expérience de la Résistance, Fenoglio est en mesure de donner à son témoignage une dimension plus intime en se situant, en toute objectivité, au niveau de la conscience. Quelle fut l'attitude, quelles furent les motivations des hommes qui, à un certain moment de leur vie, choisirent d'entrer en Résistance ? Quelles furent leurs réactions face aux événements auxquels était confronté le peuple italien ? Fenoglio focalise son regard sur des questions qui ont été développées par la recherche historiographique récente. Il s'agit de questions historiographiques traitées par le romancier avec la volonté de témoigner du débat de l'époque sur ces thèmes. Elles se caractérisent par l'attention portée aux réactions humaines pendant une guerre. C'est pourquoi le romancier saisit l'Homme en guerre dans trois situations topiques : le moment du choix de l'engagement actif, où l'Homme est seul et confronté à lui-même ; le moment de la décision d'attaquer l'ennemi, où l'Homme est confronté aux conséquences de ses actions (des conséquences qui le concernent directement mais qui concernent aussi des civils non directement engagés) ; et le moment de l'administration de la justice, où l'Homme juge d'autres Hommes et se trouve investi du pouvoir de décider du sort d'un autre être humain. La place de l'Homme devient de plus en plus centrale dans l'œuvre du romancier : le témoignage fénoglien nous fait entrevoir le véritable centre de réflexion de l'œuvre. Commence ici le parcours qui nous mènera, dans les parties suivantes, à nous détacher de plus en plus de la dimension précise du contexte de la Résistance, qui est transcendée dans une perspective visant à s'interroger et à interroger le lecteur sur l'Homme, son devenir, sa place dans l'univers. Ce parcours commence avec l'intégration dans son témoignage, de la part du romancier, d'une réflexion qui, tout en restant documentaire, va au-delà de l'enregistrement de la chronique des faits. La démarche de Fenoglio n'est plus seulement celle d'un homme ayant vécu une expérience exceptionnelle et qui décide de la relater. Fenoglio reste pour l'instant au niveau de ce que nous avons appelé témoignage littéral et historique, tout en insérant dans son témoignage des questions qui

---

<sup>345</sup> QP1, p. 1801 : « Quelqu'un va vouloir sortir, quelqu'un va devoir sortir ».

touchent aux responsabilités individuelles en temps de guerre. Dans cette partie de notre travail, nous allons montrer un Beppe Fenoglio plus proche de l'historiographie et de ses problématiques que de la chronique documentaire.

### 3.1 Le choix de l'engagement et ses enjeux

Les enjeux liés au moment du choix de s'engager dans une bande clandestine, point crucial du parcours des résistants, constituent un thème qui ne pouvait pas manquer dans l'œuvre de Fenoglio<sup>346</sup>. Le chemin personnel accompli avant le 8 septembre, le fait d'appartenir ou non à un corps de l'Etat, d'être ouvrier ou paysan, étudiant ou chômeur, n'a pas d'importance : lors de ce véritable séisme, tout le monde se retrouve seul, désemparé et incapable d'analyser une situation qui, encore aujourd'hui, à plus de soixante ans de distance, apparaît complexe et floue. Beaucoup d'historiens, ainsi que des témoins directs de l'armistice, confirment et soulignent la difficulté de lire et interpréter les événements confus de ces jours-là. Revelli, par exemple, a exprimé plusieurs fois la difficulté de comprendre la situation. Dans un entretien de 1982, il affirme qu'il « était difficile de comprendre le 8 septembre. Cela était facile pour des gens comme Longo, Parri, Paietta. Mais si l'on parle de gens comme [...] moi, comme beaucoup d'autres, comme la plupart des gens, alors c'était difficile. [...] Il fallait comprendre tout seul. Et si l'on ne comprenait pas, on finissait par se faire emprisonner, ou tuer, ou on se trompait ... Il fallait se débrouiller »<sup>347</sup>.

La difficulté de comprendre les faits du 8 septembre 1943 est une constante de la période. Fenoglio en rend compte dans un long passage (treize pages) de la première rédaction de *Una questione privata*, que nous avons brièvement cité plus haut. Milton est le personnage qui incarne la difficulté de comprendre les événements qu'il vit. Malgré cette incapacité, il sent que l'action, qui implique l'abandon de la sécurité que peut offrir la famille, sera la seule façon de sortir de l'impasse :

– *Ma perché dici di dovermi abbandonare? [...] Io non capisco.*  
– *Nemmeno io capisco, ma sto cercando di arrivare a capire, a prevedere. [...] Una cosa è certa, e cioè che tutti non potremo restare a casa al sicuro. Dico non tutti. Qualcuno vorrà uscire, qualcuno dovrà uscire. È impossibile che si esca da questa pazzesca situazione restando tutti a casa, nascosti*

---

<sup>346</sup> L'importance de ce thème est soulignée par Orsetta Innocenti, qui affirme que « ce n'est pas un hasard si le choix devient un des moments les plus importants de la narration dans la littérature de la Résistance ». Orsetta Innocenti, « Un'esperienza che coinvolge tutta la nostra giovinezza », in *Patria indipendente*, 21 septembre 2003, p. 27.

<sup>347</sup> Entretien avec Nuto Revelli, in Mario Davide, *Una scelta partigiana, op. cit.*, p. 71.

*e zitti zitti. Questo è impossibile. – lo ancora non capisco, – disse sua madre. [...] Sto pensando, mamma*<sup>348</sup>.

La certitude de l'action s'impose petit à petit comme une évidence aux yeux de Milton. Le cheminement de l'idée chez ce dernier est rendu par le romancier à travers un crescendo qui marque l'insistance sur le concept de certitude : « una cosa è certa », « qualcuno dovrà » (et non pas « vorrà » comme dans un premier temps. Il ne s'agit pas d'un simple désir, mais d'un devoir civique), « è impossibile ». L'attentisme (« tutti a casa, nascosti e zitti zitti ») n'est pas la voie à suivre car il ne mène nulle part. Milton apparaît cruellement seul face au choix de son avenir. L'historiographie confirme que la condition de Milton était typique à l'époque : selon Claudio Pavone, un des aspects les plus dramatiques et problématiques du choix d'être résistant a été la « solitude totale » dans laquelle ce pas fondamental a mûri, une solitude qui présuppose une « complète responsabilité individuelle » à propos de la décision<sup>349</sup>. Le choix, rappelle l'historien, était lié à une réelle situation de nécessité, qui s'inscrivait dans une contingence caractérisée par le vide de pouvoir laissé par la disparition des plus hautes autorités et l'effondrement de l'Etat, ainsi que par la rupture du monopole étatique de la violence légitime. Le personnage fénoglien devient alors témoin de cette condition.

A travers les différents parcours de ces personnages, Fenoglio veut présenter le cadre des enjeux qui sont en relation avec le choix de l'engagement. Dans le contexte du 8 septembre, la solitude et l'attentisme ne représentaient pas une sortie de crise valable et Milton, à l'instar de beaucoup de jeunes de sa génération, cherche une aide auprès d'un ami. Avec Giorgio Clerici, Milton essaie de comprendre la situation, et il en propose une première lecture, partielle, dès les premiers jours suivant les événements :

– *Qualcosa succederà, – disse Milton.*

– *Ma che cosa?*

– *Non so che cosa, – disse Milton, – ma sento che accadrà. Qualcosa senza precedenti nella nostra storia, qualcosa quale mai si è presentato a fare agli italiani. Non chiedermi che cosa. Non lo so, ma lo sento venire. – Ma che vuoi dire? – Non lo so bene, anzi non lo so affatto. Ma lo sento. Un'occasione,*

---

<sup>348</sup> *QP1*, p. 1801 : « – Mais pourquoi tu dis que tu dois m'abandonner ? [...] Je ne comprends pas.

– Moi non plus je ne comprends pas mais j'essaie d'arriver à comprendre, à prévoir. [...] Une chose est certaine, et c'est que nous ne pouvons pas tous rester chez nous en sécurité. Je dis bien pas tous. Quelqu'un va vouloir sortir, quelqu'un va devoir sortir. C'est impossible que l'on sorte de cette folle situation tout en restant tous chez nous, cachés et en silence. Ça, c'est impossible. – Je ne comprends toujours pas, – dit sa mère. [...] Je suis en train de réfléchir, maman ».

<sup>349</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile, op. cit.*, p. 26.



*ecco. Un'occasione per tutti coloro che si sentono come te per ridiventare quelli di prima.*

*Un'occasione che sarà una novità assoluta, ma guai, guai a chi la perderà<sup>350</sup>.*

A travers le personnage de Milton, Fenoglio propose une tentative de dépassement du contexte immédiat et une interprétation historique plus large, englobant l'histoire italienne dans son développement. Milton représente un mélange de motivation personnelle et universelle : sa perspective est personnelle car il sent devoir s'engager pour racheter sa dignité bafouée par le régime fasciste. En même temps, il se place dans un mouvement plus général de renaissance morale d'un pays tout entier : l'engagement est le feu qui permet de renaître après les humiliations du *Ventennio*.

Pour sortir de l'isolement et de l'inaction, un rôle important a été joué, lors des événements du 8 septembre, par des hommes et des femmes plus âgés, avec l'expérience nécessaire pour proposer une interprétation des faits et une ligne de conduite. Les jeunes comme Milton et comme Johnny essaient de pallier leur solitude face à l'engagement en cherchant l'aide de gens ayant plus d'expérience qu'eux, qui puissent les conseiller sur le chemin à emprunter. Il s'agit de gens de la génération précédant celle des Milton et des Johnny, des hommes avec une expérience de guerre à l'instar de Leonardo Cocito, professeur d'italien au Lycée d'Alba, et de Pietro Chiodi, professeur de philosophie. Leur présence dans *Il partigiano Johnny* en tant que personnages permet à Fenoglio de rendre hommage aux nombreux hommes et femmes situés en amont de la lutte clandestine. A travers des personnages comme ceux-ci, Fenoglio rend compte des tentatives d'interprétation de la situation ; la définition, déjà citée, que Chiodi propose du résistant (« partigiano è, sarà chiunque combatterà i fascisti »<sup>351</sup>) témoigne de la volonté du romancier d'analyser les bases théoriques de l'engagement. Mais la présence de Cocito et de Chiodi dans le roman a avant tout fonction d'introduire le débat sur la motivation des jeunes aspirants résistants. C'est dans cette perspective qu'il faut lire l'interrogatoire de Johnny par Cocito. Le professeur propose au futur résistant des cas extrêmes dans le but de mettre Johnny face aux situations qu'il devra affronter, et de tester sa motivation :

---

<sup>350</sup> *QP1*, p. 1810 : « – Quelque chose va arriver, – dit Milton.

– Mais quoi ?

– Je ne sais pas quoi, – dit Milton, – mais je sens que ça va arriver. Quelque chose sans précédent dans notre histoire, quelque chose qui ne s'est jamais présenté aux Italiens. Ne me demande pas quoi. Je ne le sais pas, mais je le sens arriver. – Mais qu'entends-tu par là ? – Je ne sais pas bien, ou mieux, je ne sais pas du tout. Mais je le sens. Une occasion, voilà de quoi il s'agit. Une occasion pour tous ceux qui se sentent comme toi pour redevenir comme avant. Une occasion qui sera une nouveauté absolue, mais gare à celui qui la manquera ».

<sup>351</sup> *PJ1*, p. 409 : « Quiconque combat ou combattra les fascistes est un partisan » (traduction G. d. V.).

*Tu, Johnny: avvisti un fascista od un tedesco e ti appresti a sparargli. [...] Però, si presenta un però: sparandogli ed uccidendolo, può accadere che dopo un paio d'ore irrompa nella località o nei paraggi una colonna fascista o tedesca e per rappresaglia la metta a ferro e fuoco [...] tu, Johnny, spareresti ugualmente? [...] Johnny, se tuo padre fosse fascista, e fascista attivo, [...] tu ti senti di ucciderlo? [...] Johnny, se tu avessi una sorella, useresti questa tua sorella per accalappiare un ufficiale fascista o tedesco [...] per farlo fuori?*<sup>352</sup>

Les jeunes, dont la seule conviction est d'agir et de tuer des fascistes, sont mis face à leur geste, aux implications lourdes que comporte leur choix de s'engager. Cocito met les résistants devant la pratique de l'action. Agir veut dire courir des dangers et en faire courir aux autres, se sacrifier et sacrifier ses proches. La Résistance n'est pas simplement un engagement théorique. Mais surtout, les interrogatoires concernant la motivation des résistants introduisent le débat sur le rôle de l'idéologie dans la lutte contre les fascistes et les nazis, un débat qui a existé à l'époque parmi les dirigeants résistants. A travers ses questions, Cocito veut souligner la place fondamentale de l'idéologie dans l'engagement. Selon lui, la foi dans l'idéologie communiste est le seul moyen permettant de dépasser les dilemmes moraux qui se présentent aux résistants. Le débat concernant l'idéologie est illustré par de nombreux chroniqueurs, à l'instar de Nuto Revelli, Dante Livio Bianco, Giorgio Agosti, Giovanni Pesce et, du côté fasciste, Roberto Vivarelli et Carlo Mazzantini<sup>353</sup>.

En effet, comme nous l'avons affirmé, les résistants n'étaient pas tous des militants des partis antifascistes. Loin de là. D'autres motivations entrent en jeu avant la motivation politique. Compte tenu du contexte de guerre, parfois, l'engagement est indiqué comme un choix fait « par défaut ». La définition de l'engagement que donne Johnny pour essayer de motiver un ami, Sander, qui n'est pas engagé, est symptomatique de cette attitude :

---

<sup>352</sup> *PJI*, p. 410 : « Johnny, tu aperçois un fasciste ou un allemand et tu t'apprêtes à lui tirer dessus. [...] Mais, il y a un mais : en lui tirant dessus et en le tuant, il se peut que deux heures après fasse irruption dans cette localité ou dans les parages une colonne fasciste ou allemande et que, par représailles, elles brûle et pille la ville [...] toi, Johnny, tirerais-tu quand-même ? [...] Johnny, si ton père était fasciste, un fasciste actif, [...] te sentirais-tu capable de le tuer ? [...] Johnny, si tu avais une sœur, l'utiliserais-tu pour aguicher un officier fasciste ou allemand [...] pour le tuer ? ». Un interrogatoire, très proche de celui de Cocito et présentant des situations tout aussi extrêmes, se retrouve dans *Frammenti di romanzo*. Ferdi, commissaire politique d'une brigade communiste, interroge le résistant Alfredo pour en tester la motivation. Il s'agit d'un passage du chapitre 10 de *FDR*, qui, suite à l'abandon du projet du roman en faveur de *QP* (lettre à Livio Garzanti du 8 mars 1960), a été repris par Fenoglio pour une nouvelle publiée dans la revue *Il Caffè* (numéro 7-8, juillet-août 1959), avec le titre *Il padrone paga male*. Suite aux recherches de Orsetta Innocenti, « Per l'edizione dei *Frammenti di romanzo* di Beppe Fenoglio », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 578, 2000, p. 252-272 le chapitre, qui n'apparaît ni dans l'édition de Maria Corti, ni dans l'édition 1992 de *Romanzi e racconti*, a été réintégré dans le roman dans l'édition de 2001 de *Romanzi e racconti*, p. 930-936. La nouvelle *Il padrone paga male* est disponible dans le volume de Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. 107-113.

<sup>353</sup> Par exemple, selon Nuto Revelli, sans un fort substrat idéologique le résistant se transforme en « colpista », (ce que Cocito appelle « Robin Hood »), c'est-à-dire un soldat qui accomplit des opérations isolées qui n'entrent pas dans un plan organique de lutte contre l'ennemi (à l'instar de Milton dans *Frammenti di romanzo*).

– Di, Sander, i fascisti ti piacevano? Quelli che riprenderanno la nostra città ti piaceranno?

– No, non mi piacevano, e non mi piaceranno mai.

Johnny sospirò di tristezza e stanchezza. – Devi scegliere, Sander. Devi scegliere quella parte che ti spiace di meno<sup>354</sup>.

À défaut d'une vraie conviction, il vaut mieux adopter la tactique du « moindre mal » : « quella parte che ti spiace di meno ». Le discours de Johnny n'évoque pas des idéaux politiques, ni des convictions personnelles. L'accent est mis sur l'importance du choix, qui doit être fait : l'époque ne tolère pas ceux qui ne prennent pas parti. Ce choix mène à l'action, dont Fenoglio fait un éloge. Tout est fait dans son œuvre pour donner une image négative des jeunes qui restent en dehors de la mêlée de la guerre. Par exemple, Sander a une voix désagréable (« sostanzialmente sgradevole »), il est trop bien habillé (« scarpe lustranti, Burberry originale »), et porte les signes de la réclusion : « L'imboscamento, la seclusione l'avevano invecchiato e inviziosato »<sup>355</sup>. Sander a des yeux tristes, avides, une allure agressive et une poignée de main féroce et molle en même temps : le narrateur le définit comme un petit tuberculeux, « un tiscicuzzo ». Son portrait contraste avec celui de Johnny, qui est en pleine santé : « in una forma strepitosa ». Historiquement, la volonté d'agir a souvent été à la base de l'engagement. C'est le cas pour Nuto Revelli, qui au tout début de son aventure dans la Résistance montre une forte méfiance vis-à-vis des « politiques », c'est-à-dire des résistants motivés par un credo politique. C'est aussi le cas des personnages de Fenoglio, tout d'abord motivés par la volonté d'agir et de s'engager, et non par la politique.

Dans son œuvre, Fenoglio propose le débat autour de la thématique du choix à travers une galerie de personnages qui incarnent différents types d'engagement. Par là, le romancier s'interroge sur la place de l'idéologie à l'intérieur de la Résistance. La démarche du choix est une démarche volontaire, qui, par sa nature, exclut, ou tout au moins réduit, la part du hasard<sup>356</sup>. Cependant, le choix se présente, comme le souligne Pier Giorgio Zunino, comme « un mélange d'intentionnalité et, en même temps, de hasard »<sup>357</sup>. Pour certains résistants, le

---

<sup>354</sup> *PJI*, p. 636 : « – Dis-moi, Sander, tu aimais les fascistes ? Ceux qui vont reprendre notre ville te plairont ? – Non, ils ne me plaisaient pas, et ils ne me plairont jamais. Johnny soupira de tristesse et de fatigue. – Tu dois choisir, Sander. Tu dois choisir le côté qui te déplaît le moins ».

<sup>355</sup> *PJI*, p. 634-635 : « Sa vie d'embusqué, de reclus, l'avait fait vieillir et rendu plus vicieux ».

<sup>356</sup> Il est important de remarquer ce que dit Giovanni De Luna à ce propos. L'historien souligne que le débat des dernières années a insisté sur le « hasard » du choix entre fascisme et antifascisme. Il s'agit, selon Giovanni De Luna, d'une vision qui a été instrumentalisée dans le but d'élargir l'importance de la « zone grise », et, par conséquent, de vider de signification la démarche volontaire du choix actif (Giovanni De Luna, *La Resistenza tra storia e memoria*, introduction à Giorgio Agosti et Dante Livio Bianco, *Un'amicizia partigiana*, op. cit., p. XXX).

<sup>357</sup> Pier Giorgio Zunino, *La Repubblica e il suo passato*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 238-239.

choix a été « un pur résultat du hasard »<sup>358</sup>. Fenoglio avait déjà souligné la place du hasard lors de l'engagement : certains de ses personnages ne semblent pas contrôler tous les tenants et aboutissants. C'est ce qui arrive à Milton, qui affirme : « mi ci trovai dentro di colpo »<sup>359</sup>. Et dans le cas d'un engagement soudain, peu réfléchi, et détaché d'une conviction politique forte, le choix d'une bande plutôt que d'une autre (communistes, *Gl*, autonomes, socialistes) est parfois laissé au hasard. Par exemple, Johnny de *Primavera di bellezza*, qui n'a pas d'idée politique définie, se joint à la première bande rencontrée sur les collines. De même, Tito avoue l'importance des coïncidences dans le choix de sa brigade de combattants :

– *Tu sei comunista, Tito?*

– *Io no, – sbottò lui: – Io sono niente e sono tutto. Io sono soltanto contro i fascisti. Sono nella Stella Rossa perché la formazione che ho incocciata era rossa, il merito è loro d'averla organizzata e d'avermela presentata a me che tanto la cercavo, come finora non ho cercato niente altrettanto intensamente. Ma a cose finite, se sarò vivo, vengano a dirmi che sono comunista!*<sup>360</sup>

La force du hasard est telle qu'elle arrive à reléguer au second plan les convictions idéologiques, lorsque celles-ci sont présentes :

– *... però in politica io sono rosso e a cose finite è facile che m'iscivo al partito comunista – [...]*

– *E allora perché stai nei badogliani?*

– *Cosa vuol dire? Io sono nei badogliani perché quando son venuto in collina son cascato in mezzo a dei badogliani. Se cascavo in mezzo agli anarchici o ai partigiani del Cristo che so io, facevo il partigiano con loro. Cosa vuol dire?*<sup>361</sup>

Selon Kin, communiste dans une bande autonome, il est tout à fait normal de s'engager dans une formation qui n'est pas conforme à ses propres idées politiques. Le hasard est représenté dans le passage par le participe passé « cascato », qui exprime la passivité du résistant. Le dialogue entre Kin et Sgancia (qui définit ironiquement son camarade « un uomo con

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>359</sup> *FDR*, p. 1634 : « Je m'y suis trouvé dedans soudainement ». Certes, « di colpo » peut faire référence à l'effondrement soudain et inattendu du 8 septembre. Mais, au vue du personnage, il nous semble possible affirmer que l'engagement de Milton découle en partie d'une décision mûrie au dernier moment.

<sup>360</sup> *PJI*, p. 446 : « – Tu es communiste, Tito ?

– Moi non, – s'écria-t-il : – Je suis rien et je suis tout. Je ne suis que contre les fascistes. Je suis avec l'Etoile Rouge parce que la formation sur laquelle je suis tombé était rouge, leur mérite a été de l'avoir organisée et de me l'avoir présentée, à moi qui la cherchais comme auparavant je n'ai jamais cherché quelque chose aussi intensément. Mais une fois que tout sera terminé, si je suis vivant, qu'ils viennent me dire que je suis communiste ! ».

<sup>361</sup> *Gli inizi del partigiano Raoul*, *VGA*, p. 271 : « – ... mais politiquement je suis rouge et quand tout sera terminé je pourrai facilement m'inscrire au parti communiste –. [...]

– Et alors pourquoi es-tu avec les *badogliani* ?

– Qu'est-ce que ça veut dire ? Je suis avec les *badogliani* parce que quand je suis parti au maquis je suis tombé sur les *badogliani*. Mais si j'étais tombé avec les anarchistes ou avec les partisans de je ne sais pas quoi, j'aurais été résistant avec eux. Qu'est-ce que ça veut dire ? ».

un'idea ») se transforme en discussion à propos du credo politique chez les autonomes. Mais la dispute est interrompue par Gilera, qui rappelle le rôle de la politique dans la bande : « Basta, Sgancia, basta, Kin, non abbiamo mai fatto della politica e ci mettiamo a farla adesso? »<sup>362</sup>.

Dans un univers, comme celui de la guerre, dans lequel le hasard occupe une place importante, il n'est pas très étonnant de rencontrer des passages d'une bande à l'autre dictés par des raisons surprenantes. Fenoglio confirme cela en donnant l'exemple, dans *Appunti partigiani '44-'45*, d'un jeune résistant qui abandonne sa bande car le commandant refuse son nom de bataille – Fredrich, nom d'origine allemande. Le jeune homme, alors, « pianta tutti e passa alla Garibaldi »<sup>363</sup>. D'autres raisons prosaïques (et nullement idéologiques) peuvent être à l'origine de la décision de quitter une bande clandestine. Le résistant Oscar, qui avait choisi de s'engager auprès des communistes, après avoir été informé de certaines pratiques du commissaire politique Ferdi prend une décision inattendue : « La sera stessa io andai ad arruolarmi nei badogliani »<sup>364</sup>. Il n'est pas étonnant non plus d'apprendre que la politique est parfois perçue par les résistants comme une entrave à la lutte. Le résistant Gilera quitte les communistes car « nella Garibaldi avevamo i commissari di guerra che ci imbalordivano con la politica »<sup>365</sup>. De même, Johnny refuse de participer à toute formation politique marxiste proposée par le commissaire politique de sa bande, Némega : « Non sono qui per nessun corso [...]. Io sono qui per i fascisti, unicamente »<sup>366</sup>. La politique, loin d'être l'arme redoutable rêvée par Cocito et par Némega, se révèle un argument en faveur du changement de formation. C'est qui compte, c'est la guerre, et l'idéologie corrompt (« imbalordisce ») le combat. Le fait de combattre les fascistes est largement suffisant pour une bonne partie des personnages fénoqliens. C'est le cas de Johnny dans *Il partigiano Johnny* :

*Erano comunisti, ecco che erano: ma erano partigiani, e questo poteva e doveva bastargli. –  
Commies, Red Star... but so far as they fight fascists –*<sup>367</sup>

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 272 : « Ça suffit, Sgancia, ça suffit, Kin, nous n'avons jamais parlé politique et nous commençons à le faire maintenant ? ».

<sup>363</sup> *AP*, p. 1420 : « laisse tout tomber et passe chez les brigades Garibaldi ».

<sup>364</sup> *FDR*, p. 930 : « Le soir même je suis allé m'enrôler avec les *badogliani* ».

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 272 : « Dans la brigade Garibaldi nous avons les commissaires politiques qui nous embêtaient avec la politique ».

<sup>366</sup> *PJ1*, p. 455 : « Je ne suis pas ici pour des cours, quels qu'ils soient [...]. Je suis ici uniquement pour les fascistes ».

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 442 : « C'étaient des communistes, voilà ce qu'ils étaient : mais c'étaient des résistants, et cela pouvait et devait lui suffire. – Commies, Red Star... but so far as they fight fascists – ».

La motivation principale pour la lutte est négative : on combat la guerre *contre* quelqu'un ou quelque chose, et non pas *pour* construire quelque chose. La conjonction adversative « ma » souligne le désaccord idéologique entre Johnny et le substrat idéologique de sa bande : l'alliance n'est possible que grâce au but commun de la lutte antifasciste. L'engagement dans la lutte clandestine et l'idéologie se présentent sur deux plans, mais le désintérêt apparent envers la politique n'empêche pas un engagement fort.

Le dernier passage cité illustre la motivation la plus importante de l'engagement de bon nombre de jeunes hommes et femmes de la Résistance italienne, et aussi des résistants fénogliens : la volonté de combattre les fascistes. Mais Fenoglio a l'intention d'entrer dans les raisons profondes de l'engagement, et n'hésite pas à chercher des motivations d'ordre psychologique, pour comprendre ce qui pousse des hommes et des femmes à s'engager dans une entreprise mortifère. A un premier niveau, Fenoglio souligne le sentiment de haine existant :

- *Quindi state attento ai fascisti – [...].*
- *Non posso, – rispose Milton. – Li amo troppo.*
- *Che volete dire?*
- *Anch'essi mi amano molto. E due che si amano si cercano. [...] Non è come tra voi e i tedeschi.*
- *A proposito, big boy, state particolarmente alla larga dai tedeschi.*
- *Questo è più naturale. Non li amo abbastanza. Il loro sangue non è abbastanza rosso, il loro fiele non è abbastanza verde<sup>368</sup>.*

A travers l'antiphrase, Milton illustre la relation de haine et de répulsion, qu'il entretient avec les fascistes. Milton, et comme lui les résistants pendant la période 1943-1945, ne se trouve pas dans une situation « normale » de guerre, comme nous l'avons dit. Cela explique la différence entre sa guerre et celle entre Anglais et Allemands, ainsi que la force de son sentiment de haine. Mais ce sentiment n'explique pas tout, et des motivations d'ordre plus irrationnel caractérisent la démarche de certains personnages fénogliens :

*Già, pensava Milton senza rispondere, sarebbe stato bello essere come Pan, o come Perez. Non avere quel bruciore addosso e fare le cose regolarmente e sapere che quando sarebbe finita sarebbe stata in ogni senso finita. Non avere motivi personali all'infuori di quelli ideologici, non avere quella*

---

<sup>368</sup> *FDR*, p. 1637-1638 : « – Alors faites attention aux fascistes – [...].

– Je ne peux pas, – répondit Milton. – Je les aime trop.

– Qu'entendez-vous par là ?

– Eux aussi m'aiment beaucoup. Et deux personnes qui s'aiment se cherchent. [...] Ce n'est pas comme entre vous et les Allemands.

– A ce propos, big boy, tenez vous particulièrement loin des Allemands.

– Cela est plus naturel. Je ne les aime pas assez. Leur sang n'est pas assez rouge, leur bile n'est pas assez verte ».

*sete di morte [...]. E poi per lui non sarebbe finita mai: avrebbe continuato ad avere sete e la pace avrebbe chiusi tutti i rubinetti*<sup>369</sup>.

Il s'agit de motivations personnelles qui ne relèvent pas de l'idéologie, dont Milton reconnaît être dépourvu. Ces motivations relèvent au contraire de quelque chose qui n'a pas de lien avec la rationalité, et qui ne peut pas être analysé sans faire recours à la psychologie du personnage. A la base de l'engagement il y a l'envie du sang et la soif de mort<sup>370</sup>. Fenoglio entre donc en profondeur dans les motivations liées à l'engagement, et fournit un point de vue précieux dans l'optique de clarifier la genèse du mouvement de libération.

Dans le tableau que Fenoglio dresse des motivations de l'engagement, ne figurent pas uniquement des raisons négatives ou irrationnelles. Avec une excellente finesse d'analyse sur la Résistance italienne, Fenoglio introduit le thème de la motivation civique de l'engagement :

*Well, [...] I want to be back to prepare to free Alba and to free it. [...] I cannot miss it, for this is, I firmly believe, my very aim and essence of being a mondial partisan and warrior, the very sense of it lays in it, for all of us: anyone of us freeing and purging of THEM our own native place*<sup>371</sup>.

Dans ce passage, l'idéologie qui sous-tend l'engagement de Johnny apparaît plus ample et universelle que celle des autres personnages que nous avons évoqués jusqu'à présent : il s'agit d'un type de motivation que les historiens ont ultérieurement documenté. Le pronom personnel en majuscule (THEM) insiste sur l'irréductibilité de la fracture entre Johnny (et comme lui une partie de la société italienne) et les ennemis, ainsi que le refus complet de la culture et des idéaux fascistes. Un glissement subtil de perspective s'opère. Dans le passage cité, Johnny se

---

<sup>369</sup> *Appendice de FDR*, in *Opere* I.3, p. 2168 : « Bien sûr, pensait Milton sans répondre, cela m'aurait plu d'être comme Pan ou comme Perez. Ne pas avoir cette amertume et faire les choses selon les règles et savoir que quand tout serait terminé ce serait terminé une fois pour toutes. Ne pas avoir de motivations personnelles en dehors de celles liées à l'idéologie, ne pas avoir cette soif de mort [...]. Et puis pour lui cela ne se serait jamais terminé : il continuerait à avoir soif et la paix fermerait tous les robinets ».

<sup>370</sup> Il est symptomatique que le passage ait été mis de côté lors de l'élaboration du roman. Il contient en effet un élément hautement personnel, lié aux sentiments de l'auteur, qui ne convient pas à un roman qui n'est pas uniquement autobiographique. La similitude de ce passage avec un passage du *Diario 1954* de Fenoglio est étonnante : « *I fascisti*. Ginzburg agonizzante ha detto: « Guai a noi se non sapremo far altro che odiarli! » Ma ancora oggi io in verità non so fare altro ». Sans doute trop personnel, le passage de *FDR* évoque un état d'âme de Milton qui se rapproche beaucoup de celui de Fenoglio une dizaine d'années après la fin de la guerre. Ginzburg exprime la nécessité d'arrêter la haine pour pouvoir construire un pays nouveau sur des bases solides. Le journal intime de Fenoglio (*Diario*), jamais publié par Fenoglio, a été publié dans *Opere* III. Nos citations seront tirées de la version qui se trouve dans le recueil de Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. 563-572. Cette édition réintègre également trois passages qui manquaient dans l'édition de 1978 (« *Mare* », « *Floriana* », « *Amore* »). Le passage « *I fascisti* » se trouve à p. 570. Récemment, une autre édition du *Diario* a vu le jour : il s'agit de l'édition de Paola Gramaglia et Lanfranco Ugone (éd.), Murazzano, Centro culturale « Beppe Fenoglio », 2007. Cette édition se caractérise par les approfondissements qui accompagnent chaque passage du journal. Le commentaire sur le passage cité est confié au frère de Beppe Fenoglio, Walter, p. 94.

<sup>371</sup> *UrPJ*, p. 106-109 : « Je veux rentrer pour préparer la libération de la ville, et pour la libérer. [...] Je ne peux pas manquer ; je suis sûr que c'est ça le vrai but et la vraie signification de mon essence de résistant et de guerrier mondial : pour chacun d'entre nous l'essentiel est de purger et de purifier notre ville natale de LEUR présence ».

sent investi de la mission de guerrier mondial : on passe d'une dimension strictement personnelle (celle de Milton) à une dimension locale. Mais pour l'instant, le vocabulaire du passage laisse entrevoir des traces de la haine profonde pour les fascistes : le recours au verbe « purger » reste clair et explicite et souligne la sous-humanité de l'ennemi.

Le changement de perspective que nous venons d'évoquer se poursuit selon un crescendo qui atteint son point culminant dans un passage célèbre de *Il partigiano Johnny* consacré justement aux raisons cachées derrière l'engagement du protagoniste :

*E nel momento in cui partì si sentì investito – nor death itself would have been divestiture – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente*<sup>372</sup>.

La perspective est enfin clairement universelle. Johnny agit mu par des motivations politiques, idéologiques et civiques : c'est un engagement véritablement universel de lutte contre la barbarie, partagé par une partie de la société italienne pendant la Résistance. Plus aucune trace de solitude ne persiste : l'appel au peuple italien renforce la motivation de Johnny, qui accomplit un pas fortement civique. Lorsque cette somme de pouvoir se réalise, comme dans le cas de Johnny, l'homme est prêt à faire face à la mort et à payer le prix le plus élevé pour son engagement.

\* \* \*

Il nous reste à présent à analyser les conséquences du geste de l'engagement. Une fois le pas franchi, la volonté de continuer la lutte à tout prix, même lors des moments critiques, se heurte au regard et au jugement de ceux qui ne sont pas engagés. Les rapports humains évoluent, se modifient, et le résistant doit savoir rester cohérent avec lui-même et vis-à-vis des autres. L'engagement est un phénomène avec d'innombrables nuances, qui n'est pas sans conséquences dans le tissu des relations sociales : Fenoglio expose les subtilités du choix, pour sonder les vacillations et les indécisions de la motivation, ainsi que les conséquences de la décision.

Les vingt mois de Résistance ont été caractérisés par des hauts et des bas, liés au déroulement de la guerre et à la situation politique internationale. Par conséquent, l'engagement a été parfois plus aisé et parfois plus difficile. Cela dépendait du moment choisi pour s'engager. Le faire dans l'été 1944, l'été de la plus grande domination des résistants et des territoires libérés

---

<sup>372</sup> *PJI*, p. 437 : « Et au moment où il partit, il se sentit investi – nor death itself would have been divestiture – au nom du peuple authentique d'Italie, pour s'opposer par tous les moyens au fascisme, pour juger et pour exécuter, pour décider militairement et civilement ».



des fascistes que l'on a appelés les « républiques résistantes », ou au printemps 1945, peu avant la libération, était plus « facile » que de s'engager immédiatement après le 8 septembre 1943<sup>373</sup>. De même, garder la motivation lors d'un moment difficile, comme par exemple après un revers, ou pendant l'hiver 1944, lorsque le général Alexander a commandé la dissolution des bandes clandestines, n'était pas évident. Pourtant, une partie des résistants a continué la lutte, *senza tregua*, pour paraphraser le titre du témoignage de Giovanni Pesce. C'est ce que font aussi les héros fénoqliens, qui arrivent à surmonter tout moment de faiblesse. A l'instar d'un meunier qui veut aider Johnny (« mugnaio di buon senso », selon les mots de Eduardo Saccone<sup>374</sup>), ce sont souvent les civils qui insistent pour conseiller les résistants à arrêter le combat pour ne pas se faire tuer. Le meunier conseille à Johnny de se cacher le temps de l'hiver, pour s'engager à nouveau au printemps. La réponse de Johnny n'admet pas de réplique :

- *Mi sono impegnato a dir di no fino in fondo, e questo sarebbe una maniera di dir sì.*
- *No che non lo è! – gridò il mugnaio.*
- *Lo è, lo è una maniera di dir di sì*<sup>375</sup>.

La Résistance a été souvent et avant tout un engagement moral. Et Johnny représente cette attitude : il refuse la voie de la facilité pour démontrer à soi-même qu'il est capable de résister sans céder à la tentation. Mais généralement, pour les résistants fénoqliens, le choix est clair : selon une expression célèbre de *Il partigiano Johnny*, le protagoniste est « partigiano in æternum »<sup>376</sup>. La réponse négative de Johnny implique le refus du système idéologique fasciste. En revanche, vu de l'extérieur, le choix n'est pas toujours clair, et c'est pourquoi il nécessite d'être confirmé, surtout vis-à-vis des gens externes au mouvement.

<sup>373</sup> La politique du « momento buono », le bon moment pour s'engager, est durement critiquée par Fenoglio, qui accuse d'opportunisme les hommes ayant participé à la guerre « nel Servizio del Lavoro o nascost[i] in qualche seminario », *AP*, p. 1427. Le dilemme des résistants de la dernière heure est évoqué également par Nuto Revelli : « In montagna salgono a migliaia gl'indecisi, i giovanissimi, i ritardatari, i repubblicchini disertori. Accoglierli o rispedirli in pianura? Selezionare e tenere i migliori ? », *La guerra dei poveri*, p. 247.

<sup>374</sup> Eduardo Saccone, *Le guerre di Fenoglio*, in Giovanna Ioli (dir.), *Beppe Fenoglio oggi*, Actes du colloque, S. Salvatore Monferrato, 22-24 septembre 1989, Milano, Mursia, 1991, p. 73.

<sup>375</sup> *PJ2*, p. 1184 : « – Je me suis engagé à dire non jusqu'au bout, et ce serait une façon de dire oui. – Mais non ça n'en est pas une ! s'écria le meunier.

– Si, c'est une façon de dire oui ». La même attitude est adoptée par Bob, le résistant protagoniste de la pièce théâtrale *Atto unico*. Lors d'un dialogue, Lalla, la fiancée de Bob, lui propose de le cacher. L'action se passe chez Lalla, où Bob se trouve temporairement, abattu par l'idée de devoir ressortir dans le froid et le danger : « LALLA (coi lucciconi) – E tu fermati. BOB – No, no. LALLA – Ma che credi? La mamma ti benedirebbe, se tu ti fermassi. BOB – Lo sai che non è possibile. LALLA – Ebbene, non qui, d'accordo. Ma in un altro posto. [...] BOB – No, no » (« LALLA (les yeux embués de larmes) – Et toi, arrête-toi. BOB – Non, non. LALLA – Mais qu'est-ce que tu crois ? Maman te bénirait si tu t'arrêtais. BOB – Tu sais que ce n'est pas possible. LALLA – Oui, pas ici, d'accord. Mais ailleurs. [...] BOB – Non, non »). *Atto unico*, *Opere III*, p. 411. Nous pouvons également citer un autre dialogue lors duquel le protagoniste répond « non » à un personnage lui conseillant de prendre une pause dans la lutte. Il s'agit du dialogue entre un meunier (un autre !) et Nick, dans la pièce théâtrale *Solitudine*, p. 687.

<sup>376</sup> *PJ1*, p. 526.

Le choix de s'engager, une décision parfois difficilement comprise par ceux qui n'ont pas franchi le cap, contribue à creuser un écart dans la société pendant la guerre. Les historiens rappellent que dans cette période tourmentée deux mondes se dessinent : la société était partagée entre ceux qui opèrent une Résistance active, et ceux qui ne participent pas à la guerre. Fenoglio rend compte dans son œuvre de cette séparation, une incompréhension souterraine qui a divisé la société italienne de l'époque. Pour Nuto Revelli, être résistant veut dire couper les ponts avec la vie d'avant : « dovremmo tagliarci i ponti alle spalle »<sup>377</sup>. La séparation entre ceux qui se sont engagés et les civils est aussi bien temporelle (vie avant l'engagement vs. vie après l'engagement) que spatiale, car le moment du choix implique aussi un détachement physique du monde précédant le choix. On abandonne la ville pour la montagne, la vie sans la violence pour la vie exposée au danger, la passivité pour l'activité.

La société est déchirée à tous les niveaux par la décision de certains de s'engager. Ce sont d'abord les familles qui se séparent, et ce n'est pas un hasard si les premières lignes jamais écrites par Fenoglio au sujet la Résistance dans *Appunti partigiani '44-'45* traitent de la séparation entre Beppe et sa mère<sup>378</sup>. Une dialectique se crée entre le monde privé, représenté dans le roman par la maison familiale et le lit, et le monde public de la guerre, évoqué par les camions et les collines. Le monde privé est sûr, le seul endroit où l'on peut échapper au danger. C'est pourquoi la mère de Milton et celle de Giorgio Clerici (*Una questione privata 1*), ainsi que les parents de Johnny (*Il partigiano Johnny*), ordonnent à leurs fils de ne jamais quitter la maison. Le temps chronologique subit une violente accélération lors de la guerre : les jeunes sortent rapidement de la jeunesse. Les événements font grandir un pays entier, et causent une fracture qui devient de plus en plus irréversible, comme le remarque Johnny :

*Johnny stornò la testa per vera insofferenza. Più che insofferenza era uncongenialità, incapacità a reggere e comprendere il discorso di coloro che potevano pensare e progettare per quando la guerra era finita, nella certezza di veder la pace, a ciò legittimati dall'età e dal sesso e dalla coscienza... E si rese un radiante, spettrale conto della sua separatezza, del suo essere un partigiano, in nudità estrema e fatalità estrema, senza la più minima possibilità di contatto*<sup>379</sup>.

---

<sup>377</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, op. cit., p. 139.

<sup>378</sup> Dans certaines familles les enfants ont parfois choisi des voies opposées dans leur engagement. C'est le cas de Kyra, résistant, et de son frère, officier fasciste dans *Il partigiano Johnny*. Fenoglio répète ici un schéma documenté qui s'est vérifié pendant la guerre.

<sup>379</sup> *PJI*, p. 874 : « Johnny tourna la tête à cause d'une vraie intolérance. Plus qu'une intolérance, il s'agissait d'un sentiment de correspondance manquée, une incapacité à supporter et à comprendre le discours de ceux qui pouvaient penser et envisager un futur quand la guerre serait finie, dans la certitude qu'ils verraient la paix, légitimés par leur âge et par leur sexe et par leur conscience ... Et il se rendit compte de façon spectaculaire et spectrale de sa distance, de son être résistant, nu et sujet à la fatalité extrême, sans la moindre possibilité de contact ».

Les résistants sont complètement absorbés par le moment présent, ils vivent dans l'immédiateté, un *hic et nunc* où le danger peut frapper à tout moment et empêcher la réalisation des projets futurs. Il est intéressant de remarquer dans le passage l'utilisation du mot *separatezza*. Fenoglio souligne la mise à l'écart des résistants de la société civile qui n'est pas engagée dans la Résistance. Cette mise à l'écart exclut tout contact entre les deux mondes. La fracture que Johnny ressent n'est pas réparable pendant la guerre<sup>380</sup>. Rester en compagnie de la jeune femme voudrait dire choisir la voie de la facilité, mais cela signifierait renier la situation de mise à l'écart : « tollera[re] la gente fuori dalla guerra e rinnega[re] la sua separatezza »<sup>381</sup>. Plus aucune communion n'est possible entre les deux mondes : la séparation est signe d'engagement, de participation active à la guerre.

La vie n'est plus la même pour les résistants, alors que pour une partie de la société elle continue comme si de rien n'était. L'attention portée à la moralité et aux raisons de l'engagement est fondamentale pour comprendre les raisons des différentes couches de la société italienne en temps de guerre. Sans vouloir pour autant considérer l'œuvre de Fenoglio comme un traité de sociologie, il nous semble important de souligner le recul dont le romancier fait preuve dans la lecture de la guerre. Dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio présente le personnage de B., un producteur de vin appartenant à la petite bourgeoisie qui a pu se réfugier dans une maison de campagne. B. et ses connaissances deviennent le symbole du monde auquel Johnny ne sent plus appartenir. B., à l'instar de Sander, porte sur son corps les signes de la réclusion, et ne semble pas faire une grande différence entre fascistes et résistants. Pour B., sa femme, sa fille et leurs amis, la routine de la vie qui était celle qui existait au temps de paix continue, comme Johnny peut le constater. Leurs journées s'écoulent paisiblement entre cigarettes et disques, dans une atmosphère quelque peu irréelle : « assurdo, piombato in una vasca irreal » . Les plus grandes préoccupations de cette bourgeoisie dépeinte par Fenoglio sont les cigarettes (« È vergognoso scroccare a lei, ma proprio non ci resistiamo »<sup>382</sup>), la musique de Natalino Otto, que les jeunes filles trouvent « carinissim[a] », et la littérature de Woodhouse. Fenoglio met l'accent sur le fossé qui divise la société en temps de guerre :

---

<sup>380</sup> Ailleurs dans le roman, Johnny qualifie la Résistance de « separato appuntamento » (p. 531) : l'engagement est à nouveau considéré sous l'angle de la fracture qu'il provoque dans la société.

<sup>381</sup> *PJ1*, p. 875 : « tolérer les gens en dehors de la guerre et renier sa distance ».

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 533 : « C'est une honte de vous piquer une autre cigarette, mais nous ne résistons vraiment pas ».

*[...] proprio non poteva più comunicare con quel tipo umano, nessun ulteriore rapporto, se non un muto sorriso, sfingico [...]. No, non c'era più nessun possibile rapporto, tra quella gente e se stesso, il suo breve ed enorme passato*<sup>383</sup>.

La dichotomie est évidente : des gens imprégnés de civilisation (« alitanti civiltà come un profumo di cui ci si spruzza normalmente alla mattina ») se juxtaposent à la vie monotone de tous les jours de Johnny auprès de sa garnison de Mombarcaro (« sporca monotonia di Mombarcaro »). Avant contre après, parfum contre saleté : aucune réduction du contraste n'est envisageable. Le discours de Fenoglio se veut général, la perspective s'élargit pour inclure une considération sur la société en temps de guerre :

*Ma che posto occupava questa gente in quel mondo? in questa situazione? qual è il loro pensiero e la pendenza dei loro sentimenti, in défaut dei loro intelletti?*<sup>384</sup>

Le choix, moment solitaire par excellence, mène à une réflexion sur la société tout entière. Le rapport entre public et privé est complexe et parcouru par des tensions dramatiques propres à la guerre. Ce rapport n'est pas uniquement un problème personnel de Johnny : au contraire, il se situe au centre de la question des représailles, qui sera traitée à présent. Ces dernières sont liées de façon directe à la lutte pour la libération. La dimension publique de l'engagement et de l'action vient à nouveau toucher de façon inextricable la dimension privée. Et cette rencontre provoque d'autres modifications et modulations dans les relations personnelles.

### **3.2 Attendre ou agir ? Un dilemme de résistant**

*Merkblatt 69/1* : avec ce nom, tristement célèbre, on indique les directives de guerre nazies utilisées d'abord contre les bandes de résistants dans les pays de l'Est de l'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale. A partir de l'automne 1943, les instructions contenues dans le plan *Merkblatt 69/1* sont étendues à la péninsule italienne. Ainsi, la lutte contre les Résistants devient-elle planifiée et se caractérise, dès ses débuts, par une violence extrême. Cette répression, toujours selon les dispositions des nazis, ne concerne pas uniquement les résistants : elle frappe également les populations des zones de guerre. La feuille d'information 69/1 est complétée, a posteriori, par les mots du feld-maréchal Albert Kesselring qui, dans ses mémoires, souligne l'importance de faire le vide autour des résistants. Cette stratégie prévoit

---

<sup>383</sup> *PJ1*, p. 533-534 : « [...] vraiment aucune communication n'était plus possible avec ce type humain, aucun autre rapport, sauf un sourire muet, de sphinx [...]. Non, plus aucun rapport n'était possible, entre ces gens et lui et son passé, court et énorme ».

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 534 : « Quelle était la place de ces gens dans ce monde ? Dans la situation actuelle ? Qu'ont-ils dans la tête, quels sont leurs sentiments, à défaut de leurs intellects ? ».

des emprisonnements d'otages, des incendies de villages, des pendaisons publiques de chefs clandestins<sup>385</sup>. La lutte contre les résistants se radicalise, et entraîne avec soi une vague de violences contre les civils, y compris femmes et enfants. Le fléau des représailles arrive aussi en Italie, où l'on assiste, comme ailleurs, à de dures répressions suites aux actions des résistants<sup>386</sup>.

Claudio Pavone, dans le chapitre VII de son œuvre sur la moralité de la Résistance, souligne les implications des représailles dans la société dans laquelle elles ont lieu<sup>387</sup>. Lorsqu'on parle de représailles, on évoque le problème du lien entre action, responsabilité individuelle et responsabilité collective. Selon l'historien, la guerre implique un détournement des relations sociales et instaure un nouveau rapport entre *civis* et *civitas*. Les règles de guerre conduisent à faire une distinction entre les citoyens et les citoyens soldats. Ces derniers sont les seuls responsables et les seuls condamnables. Cependant, l'arme des représailles efface cette distinction, et les violences sont adressées aussi à l'encontre de la population civile. On élimine ainsi la séparation entre public et privé, entre collectivité locale et individu<sup>388</sup>. Claudio Pavone, en citant Max Weber, souligne l'appartenance des représailles au domaine de la solidarité, qui est d'autant plus forte que la communauté est unie et fermée. Nous assistons donc à une « collision » (Pavone) entre l'autonomie morale de l'individu, qui peut décider de ses actions, et le sens d'appartenance à la communauté dont il est issu.

Ce que nous venons d'énoncer pose deux questions qui méritent une analyse plus approfondie. Ces questions sont en lien direct avec la fracture très nette entre le monde des civils et celui des résistants. Les intérêts des civils ne correspondent plus avec ceux d'une certaine partie de la communauté, la partie qui a décidé de résister activement à l'occupation. Tout d'abord, alors, le lien social s'affaiblit, et cela crée une baisse de la solidarité, dont nous avons parlé plus haut (voir *supra*, 2.4). La distinction entre public et privé entraîne un deuxième effet ; la partie de la communauté qui ne participe pas activement à la guerre ne comprend pas toujours, et arrive même à condamner, les actions des résistants. La force de

---

<sup>385</sup> Albert Kesselring, *Memorie di guerra*, Milano, Garzanti, 1954, p. 231.

<sup>386</sup> Claudio Pavone élargit le cadre des représailles, expliquant que, lors de la Deuxième Guerre mondiale, la stratégie de la « guerre totale » prévaut. Selon cette stratégie, on considère toutes les actions comme étant des représailles contre ceux qui veulent écraser le Troisième Reich ; par exemple, pour les Allemands, les lancements de V1 et V2 sur Londres sont des représailles.

<sup>387</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile, op. cit.*, chapitre VII, « La violenza », p. 475.

<sup>388</sup> Santo Peli met en garde sur la définition de communauté locale ; l'historien insiste sur le caractère de fermeture – économique et géographique – des communautés normalement constituées par des villages. Ces communautés sont des « petites patries » fermées sur elles-mêmes, caractérisées par une grande cohésion interne et une organicité aussi importante. Santo Peli, « Violenza e comunità locali nella guerra partigiana », in *La Resistenza difficile*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 42.

ces derniers, qui dérive en partie, comme nous l'avons expliqué, de l'aide de la population, est en même temps amoindrie par la présence de la population. Les représailles accomplissent leur but lorsqu'elles arrivent à altérer le rapport des résistants avec la communauté locale. Cela introduit les concepts de responsabilité et par conséquent d'irresponsabilité<sup>389</sup>. Le jugement sur une action change considérablement selon les points de vue. La communauté locale ne voit pas toujours les mêmes intérêts que les résistants, et parfois son jugement ne coïncide pas avec celui des combattants. Chaque action doit être considérée du point de vue des bénéfices apportés et des dangers qu'elle implique. C'est pourquoi la réflexion concernant l'action était un facteur important de la tactique de guerre des résistants.

Nous nous trouvons en somme en présence du problème de la légitimité de l'action de guerre. Il s'agit d'un problème de nature militaire, mais également d'un dilemme moral où l'Homme se trouve face à sa conscience et à la communauté des civils. De même, le problème de l'attentisme se présente sous un nouveau jour : faut-il combattre à tout prix l'ennemi, en menant une lutte sans merci ? Jusqu'à quel point faut-il prendre en compte les intérêts de la population, qui sera, sans aucun doute, le bouc émissaire pour les représailles ennemies ? Il s'agit d'un point délicat, qui a été utilisé de façon politique pendant la guerre par exemple par les comités démocrates-chrétiens en faveur de l'attentisme. Mais la plus grande partie des bandes – communistes, *GI*, autonomes – était en faveur de l'action. En effet, le système d'action-réaction qui s'instaure ne pourrait être évité que par la renonciation à la guerre contre l'ennemi. Mais cette voie n'est pas praticable, et les organes de presse du *CLN* s'expriment contre la « prudence déshonorante » pratiquée par « les âmes craintives et tremblantes »<sup>390</sup>.

Fenoglio illustre ce débat dans son œuvre, où il présente les différentes positions. D'un côté, se trouvent les résistants qui, à l'instar de Pierre et Leo, appellent à une défense des villages où sont situés les commandements des bandes clandestines. Il s'agit de la position adoptée de préférence par les bandes autonomes, fidèles au concept de continuité territoriale :

*Pierre, alla buona maniera antica voleva postarsi avanti al paese e morire per la sua verginità*<sup>391</sup>.

Pierre représente l'archétype du guerrier romantique, qui voit la guerre en termes chevaleresques. Moins romantiquement et de façon plus pragmatique et militaire, Leo considère le refus de défendre le village comme une haute trahison :

---

<sup>389</sup> Santo Peli souligne le fait que l'accusation d'irresponsabilité faites par les civils est omniprésente dans une guerre civile, qui ne peut pas être combattue sans des morts innocentes parmi les populations, *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 249.

<sup>390</sup> *Fratelli d'Italia* du 22 mai 1944, cité par Claudio Pavone, *op. cit.*, p. 486.

<sup>391</sup> *PJI*, p. 555 : « Pierre, à l'ancienne, voulait se poster devant le village et mourir pour sa virginité ».

*A Roccella non succedeva niente. [...] Ma quel porco di Drago! Non gli si chiedeva di fare Leonida alle Termopili, semplicemente di fare discreto uso dei due bren per un tempo decente. Leo [...] pensava che chi non adempie al minimo va fucilato alla pari di chi si macchia del tradimento più grande*<sup>392</sup>.

Le débat est résumé très clairement par Fenoglio dans *Frammenti di romanzo*, où la volonté de combattre efficacement se confronte à l'attention portée aux conséquences des actions de guerre. Le dialogue entre Victor, communiste, et un commandant autonome est éclairant à ce sujet, et nous semble posséder une valeur documentaire importante :

*Victor [...] dice: « Non spariamogli in fase di avvicinamento, diamo a intendere che il paese è indifeso e pacifico e li riceviamo nelle strade e sulla piazza. Non se ne accorgeranno che quando saranno in trappola [...] ». Ma il comandante badogliano non era d'accordo sul piano perché poi il paese avrebbe subito tremende rappresaglie. Era molto meglio, diceva, combattere regolarmente fuori paese e perdere*<sup>393</sup>.

La population, compte tenu de son rôle dans la guerre, exprime souvent un jugement concernant les actions des résistants, pour essayer de limiter les dégâts et éviter les représailles. Ici intervient le problème évoqué quelques lignes plus haut, concernant l'autonomie décisionnelle des résistants. Ces derniers ne sont pas seuls lors de la prise de décisions. Les civils n'hésitent pas à s'adresser directement aux résistants :

*Quei pochi borghesi sono i primi a partirsene, dicendo semplicemente che quel prato è un po' troppo vicino al paese*<sup>394</sup>.

Les civils veulent que la « petite patrie » du territoire du village reste vierge de toute action inconsidérée, pouvant nuire à la sécurité des habitants. Un village soupçonné d'être la base logistique d'une bande de résistants, est incendié en signe de représailles. C'est pourquoi fusiller un fasciste ou un nazi proche d'un village, tout comme attaquer les ennemis à proximité, peut se révéler très dangereux. Les civils ont peur (« – [...] they fear not the less

---

<sup>392</sup> *FDR*, p. 1651 : « A Roccella il ne se passait rien. [...] Ce cochon de Drago ! On ne lui demandait pas de faire comme Léonidas aux Thermopyles, mais simplement d'utiliser de façon raisonnable les deux mitrailleuses bren pendant un laps de temps décent. Leo pensait [...] que celui qui n'accomplit pas le minimum doit être fusillé comme celui qui se rend coupable de la plus haute trahison ».

<sup>393</sup> *FDR*, p. 1611-1612 : « Victor [...] dit : “Ne leur tirons pas dessus lorsqu'ils approchent, laissons entendre que le village est sans défense et pacifique et puis accueillons-les dans les rues et sur la place. Ils ne s'en rendront compte que lorsqu'ils seront dans la souricière [...]”. Mais le commandant *badogliano* n'était pas d'accord avec ce plan parce que le village subirait de terribles représailles. C'était beaucoup mieux, disait-il, de combattre régulièrement en dehors du village et de perdre ».

<sup>394</sup> *AP*, p. 1440 : « Ces rares civils sont les premiers à partir, et ils disent simplement que ce pré est un peu trop proche du village ». Le même épisode se trouve dans *Il trucco*, nouvelle de *VGA*. Le commentaire des paysans y figure sous forme de dialogue : « Passarono vicino a loro e uno diceva : – Però l'hanno fucilato un po' troppo vicino al paese ». Le ton de plaisanterie macabre de *Il trucco* (un résistant – Moro – trompe ses compagnons à propos du lieu de l'exécution d'un fasciste pour avoir le privilège de le fusiller) est nuancé par cette brève réplique entendue par les résistants. Le rapport avec la réalité de la guerre est confirmé par la pensée des paysans. Les résistants sont absorbés par le tour de Moro, et ne pensent plus aux conséquences de leur geste. Les paysans sont là pour les leur rappeler.

and say we are too much near... »<sup>395</sup>), mais, forts de l'aide qu'ils apportent aux résistants, ils n'hésitent pas à leur faire connaître leur avis, à l'instar des notables de Mango :

*Borghesi in fuga dalle colline avvisarono che i fascisti della città stavano puntando oltre Trezzo a Neviglie e Mango. [...] Non c'era niente da vedere. Tuttavia due notabili di Mango salirono [...] a domandare se erano in grado di difendere ragionevolmente il paese, se i fascisti thrusted in. Senza guardarli in faccia, Pierre disse che gli uomini avevano sì e no un caricatore a testa. Dissero i notabili: – In questo caso il paese spera che lasciate loro la strada senza colpo sparare. Se non sparate, occuperanno il paese ma non dovrebbero farci nulla. Nulla alle vite, intendiamo dire. Quanto alle cose, ci siamo ormai fatti il callo – Pierre annuì senza parole e i notabili ripartirono [...]»<sup>396</sup>.*

Les civils jouent un rôle important dans de nombreux aspects de la guerre. Les notables du village se posent en autorité, une autorité avec laquelle les résistants doivent se confronter. La demande des notables est légitime, et a été posée pendant la guerre : pourquoi s'accrocher à une position si on ne peut pas la garder ? L'action parfaite contre l'ennemi est celle qui comporte une victoire des résistants loin de tout village : « [...] the countrypeople [...] were glad the partisans were out to strike the fascists anew, and happy they were going to do it far-off from their homes »<sup>397</sup>.

Mais il est difficile de trouver le juste milieu entre guerre active contre l'ennemi, attentisme et prudence. Reculer devant l'ennemi qui avance fait grincer des dents à certains résistants. Selon certains, les paysans ne comprennent pas que la guerre en cours est particulière : « non afferrano che razza di guerra è questa »<sup>398</sup>. La décision de ne pas attaquer l'ennemi est difficilement acceptée par une partie des résistants, car il est difficile de garder la dignité après avoir laissé l'ennemi ratisser un village :

*Un uomo bestemmiò e risedette sul fango, quasi ci infisse il sedere. – Non aspettatevi che io rientri in paese. Non ho questa faccia. Per piacere non aspettatevi questo da me –. [...] Un uomo più ardito degli altri uscì primo sulla strada e domandò con avidità e pessimismo che mai andassero a fare ORA*

---

<sup>395</sup> *UrPJ*, p. 148-149 : « – [...] ils ont peur quand-même, ils disent que nous sommes trop près du village ».

<sup>396</sup> *PJ2*, p. 1196-1197 : « Des civils qui fuyaient depuis les collines signalèrent que les fascistes de la ville se dirigeaient au-delà de Trezzo vers Neviglie et Mango. [...] Il n'y avait rien à voir. Cependant deux notables de Mango montèrent [...] pour leur demander s'ils étaient en mesure de défendre raisonnablement le village, au cas où les fascistes thrusted in. Sans les regarder, Pierre dit que ses hommes avaient à peine un chargeur chacun. Les notables dirent : – Dans ce cas, le village espère que vous leur céderez le passage sans tirer. Si vous ne tirez pas, ils occuperont le village mais ils ne devraient rien nous faire. Rien à nos vies, bien entendu. Pour ce qui est des biens, nous avons désormais l'habitude – Pierre acquiesça sans mot dire et les notables repartirent ».

<sup>397</sup> *UrPJ*, p. 144-145 : « [...] les paysans [...] se réjouissaient de la nouvelle action des résistants contre les fascistes, et ils étaient contents qu'ils aillent combattre loin de chez eux ».

<sup>398</sup> *PJ1*, p. 555 : « Ils ne comprennent pas de quel type de guerre il s'agit ».



*e Johnny non rispose, ma vide la faccia di un suo compagno, gelida, quadrata faccia, solcata da lacrime roventi di vergogna e di velleità<sup>399</sup>.*

Ces résistants anonymes expriment le dilemme universel des combattants irréguliers devant le choix « agir ou s'enfuir ». A quoi sert une bande de résistants si elle n'arrive pas à défendre le village qui l'abrite ? Fenoglio propose les différentes facettes du débat : certains résistants semblent plus proches des préoccupations de la population, et essaient de l'expliquer aux camarades :

*– La popolazione non è scontenta, – disse Maté. – Vedi che non le sta capitando niente di male. Non è scontenta la popolazione, anzi preferisce così. Drago non li avrebbe fermati per più di un quarto d'ora. Se poi gli avesse fatto un morto quelli sarebbero entrati imbestialiti e ora vedremmo laggiù un facsimile della fine del mondo. La gente preferisce così, Leo. A parte la pelle, noi partigiani non rispettiamo per niente la roba. Ma la gente sì. Ha sudato anni e anni per farsela<sup>400</sup>.*

Comme souvent dans les dialogues de Fenoglio, le ton rend compte de la dimension quotidienne de la guerre, avec un accent particulier mis sur la prise de décision. Le problème des représailles n'est pas simplement évoqué comme un danger : il est analysé sous ses différents angles. Dans le passage cité, Maté explique à Leo le sentiment des civils (« La gente preferisce così, Leo »). Fenoglio met en scène un personnage plus expert, dans ce cas Maté, qui interprète les événements et en fait part aux camarades. La formation des personnages est mise en scène. Elle permet l'information des lecteurs. Fenoglio s'interroge donc sur l'autorité des résistants, et sur les rapports entre cette autorité et celle des villageois. Le problème de l'autorité des résistants concerne différents domaines de la vie durant la guerre, compte tenu de la vacance d'autorité étatique et du vide institutionnel de la période. L'administration de la justice, comme nous allons le voir, représentait un domaine particulièrement épineux.

---

<sup>399</sup> *PJ2*, p. 1198 : « Un homme jura et s'assit de nouveau dans la boue, presque y collant son derrière. – N'attendez pas de moi pas que je rentre dans le village. Je n'en ai pas le courage. S'il vous plaît n'attendez pas ça de moi –. [...] Un homme plus audacieux que les autres sortit le premier sur la route et demanda l'air avide et pessimiste ce qu'ils pouvaient bien aller faire MAINTENANT et Johnny ne répondit pas, mais il vit le visage d'un de ses camarades, un visage froid, carré, sillonné par des larmes brûlantes de honte et de velléité ».

<sup>400</sup> *FDR*, p. 1652 : « – La population n'est pas mécontente, – dit Maté. – Tu vois qu'il ne leur arrive rien de mal. Elle n'est pas mécontente, la population, au contraire elle préfère que ce soit ainsi. Drago ne les aurait pas arrêtés pendant plus d'un quart d'heure. Si en plus il leur avait tué un homme, ils seraient entrés comme des furies et nous serions en train d'assister à un fac-similé de la fin du monde. Les gens préfèrent que ce soit ainsi, Leo. Mis à part la peur des hommes, nous les résistants nous ne respectons absolument pas les biens. Mais les gens oui. Ils ont sué pendant des années pour les accumuler ».

### 3.3 L'administration de la justice entre droit et morale

Le vide d'autorité qui se crée pendant la Deuxième Guerre mondiale en Italie génère des urgences pour la gestion de la chose publique. Parmi ces urgences, l'administration de la justice se révèle complexe. Pendant la guerre, disparaît ce que Roberto Vivarelli appelle « l'infrastructure institutionnelle »<sup>401</sup> nécessaire pour administrer la justice : celle-ci est donc une de premières victimes de la rupture du monopole étatique de la violence légitime. Dans le chaos de la période, la justice permet de séparer les actions de guerre des violences privées relevant du banditisme commun. Son administration devient très vite un problème et une urgence pour les différents Comités de libération nationale (*CLN*). L'urgence de la situation est renforcée par le fait que la tradition révolutionnaire présente une frontière floue entre bandits et rebelles. C'est pourquoi les *CLN* considéraient la bonne administration de la justice comme un moyen très important pour légitimer leur autorité au sein de la société. Le climat de violence extrême dans lequel se déroule la guerre réduit le champ des décisions en matière de justice : il n'était pas toujours possible de faire des prisonniers pendant la guerre, et la peine capitale était à l'ordre du jour<sup>402</sup>. Claudio Pavone explique que « le procès canalisait le désir de vengeance, suscitait le sens de la culpabilité chez le coupable présumé, poussait tous les autres membres du groupe à s'interroger sur ce qui était juste et ce qui était injuste, réaffirmait le concept selon lequel, même dans les situations les plus exceptionnelles, existe une règle générale, qui se situe, dans ce cas précis, à la lisière entre la morale, la politique et le droit, que tous doivent respecter »<sup>403</sup>. L'historien introduit la distinction entre ce qui est juste et ce qui est injuste (« il giusto e l'ingiusto »), et cerne avec précision les domaines concernés par la justice ; il ne s'agit pas simplement d'un problème de légalité lié au droit, mais d'un argument concernant la moralité des résistants, appelés, souvent sans en avoir les titres (ni la formation nécessaire) à juger de la vie de quelqu'un d'autre.

Il faut préciser ce que nous entendons lorsque l'on parle de justice pendant la Résistance. Tout d'abord, les résistants doivent organiser la justice lors de l'emprisonnement des ennemis. Il s'agit d'un chapitre complexe, qui ne voit pas de solution univoque pendant le cours de la guerre. A cause des échanges, exécutions capitales, emprisonnements, et avec les

---

<sup>401</sup> Roberto Vivarelli, *La fine di una stagione*, op. cit., p. 62.

<sup>402</sup> Parfois, la peine capitale cédait la place à la libération pure et simple, de façon à mieux pouvoir se défendre : la bande de Nuto Revelli, qui avait fait des prisonniers, décide de les libérer lors d'un ratissage, car il aurait été trop dangereux de continuer la lutte avec un tel poids, *La guerra dei poveri*, op. cit., p. 280 (22 août 1944).

<sup>403</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile*, op. cit., p. 459.

complications dues à la nature différente des prisonniers (combattants alliés et allemands réguliers, armée fasciste, bandes clandestines), le traitement de l'ennemi capturé faisait problème aux deux camps opposés. Les échanges étaient courants aussi en raison de l'impossibilité (surtout de la part des résistants) de garder des prisonniers en temps de guerre. Le plus souvent, l'exécution attendait l'ennemi capturé, aussi bien d'un côté que de l'autre. La violence était une composante principale de l'administration de la justice. Et une différence fondamentale existe de ce point de vue entre résistants et fascistes. Comme le rappelle Revelli, les résistants tenaient à marquer la différence avec les fascistes, tristement célèbres pour les sévices et les tortures infligées aux prisonniers : « [...] il capitano Esposito e i suoi ufficiali, quasi ogni giorno torturano a sangue [...] come [...] un servizio normale »<sup>404</sup>. Pour se détacher de l'attitude fasciste, et marquer aussi leur supériorité morale, les résistants, souvent, ne maltrahaient pas leurs prisonniers :

*Lungo interrogatorio, senza che gli sia torto un capello, perché comprenda che non siamo come i « neri ». [...] che gli gridino dietro « balilla » e « camicia sporca » è il massimo che concedo [...] anche per la donna ordini categorici: non picchiarla, non toccarla. Non siamo fascisti: niente torture, niente volgarità. La fucileremo*<sup>405</sup>.

Le même code de conduite est respecté par les résistants de Fenoglio. Lorsqu'un ennemi capturé est destiné à être échangé, aucune violence ne peut être commise : « Questo non si tocca. Questo va per uno scambio » (« Lui, on ne le touche pas. Il va être échangé »). Le résistant Maté se prononce ici contre une idée de justice qui soit uniquement vengeance. Mais si les ennemis ont torturé le résistant qui doit être échangé, il est alors normal que le même traitement soit réservé au prisonnier fasciste. Dans ce cas, les résistants frappent le fasciste « per giustizia ». Il s'agit d'une forme de justice qui se fonde « sur l'équité et sur le bon sens »<sup>406</sup>. Ce qui compte, c'est la perception de la justice, et la quête dont elle fait l'objet de la part des combattants irréguliers.

Les résistants sont appelés à se prononcer dans des situations délicates. C'est le cas des soldats fascistes déserteurs qui veulent intégrer les bandes clandestines. L'attitude à suivre

---

<sup>404</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, op. cit., p. 174 (14 avril 1944) : « [...] le capitaine Esposito et ses officiers, torturent jusqu'au sang presque tous les jours [...] comme s'il s'agissait d'un service de routine ». Il suffit également de rappeler la scène, terrible par sa violence, de l'« interrogatoire » par les fascistes de Jack dans *Frammenti di romanzo*.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 171, 174 et 175 (12, 14 et 16 avril 1944) : « Long interrogatoire, sans qu'on ne le touche, pour qu'il comprenne que nous ne sommes pas comme les "noirs". [...] je leur permet au maximum de le traiter de "balilla" et de "chemise sale" [...] pour la femme aussi, ordres strictes : ne pas la frapper, ne pas la toucher. Nous ne sommes pas fascistes : pas de torture, pas de vulgarité. Nous allons la fusiller ».

<sup>406</sup> Lettre du commandement des divisions Valsesia, Ossola, Cusio, Verbano, au commandement de la première division, 10 décembre 1944, cité par C. Pavone, op. cit., p. 458.

avec les déserteurs est complexe compte tenu du statut flou de ces derniers : jusqu'à quel point s'agit-il de vrais déserteurs convaincus, motivés dans la lutte contre leurs anciens compagnons ? Fenoglio cerne ce problème, et l'expose brièvement dans un passage de *Ur Partigiano Johnny* :

*As Hector explained, in those last days many fascists had been deserting to Langhe from each one of the cardinal points. And some red-heads in the sweep [...]. But the partisans had proceeded cleverly enough and discovered them [...]. And the red-heads had been executed, and the other kept in life and instructoria<sup>407</sup>.*

Là aussi, nous remarquons l'approche didactique choisie par Fenoglio, qui met en scène un personnage, Ettore, plus expérimenté que Johnny, qui se charge d'expliquer à ce dernier ce qui se passe. Cette approche offre à Johnny et aux lecteurs une plus grande lisibilité des événements auxquels ils assistent.

L'administration de la justice n'est pas une mince affaire, et le moment de la condamnation comporte un problème de conscience, comme l'explique un résistant qui décrit à un curé le système de justice des résistants. Et alors les résistants essaient de réduire le poids de l'administration de la justice, par exemple à travers le partage de la décision avec la population. La responsabilité est ainsi partagée entre plusieurs personnes. C'est le cas des résistants de *Appunti partigiani '44-'45*, qui sont appelés dans le village de Rocchetta pour juger l'instituteur, soupçonné par les villageois d'être un espion. Les villageois considèrent les résistants comme la seule et unique autorité de la zone, et le fait qu'ils viennent juger un espion est un devoir civique : « bravi partigiani che finalmente fate il vostro dovere »<sup>408</sup>. Et les résistants appellent tout le village à formuler les chefs d'accusation, à juger et à condamner :

*Moretto: – Popolo di Rocchetta, è questo il maestro?*

*La gente urla che è ben quello, e la stessa giostra di bastardo, traditore, carogna, porco e in più figlio di troia milanese.*

*Moretto: – È o non è una spia?*

*E la gente col collo gonfio: – Sì che è una spia, Cristo che lo è!*

*E il Moretto [...] urla: – [...] Allora è una bella carogna e non merita di vivere un altro minuto di più.*

---

<sup>407</sup> *UrPJ*, p. 196-197 : « Comme l'a expliqué Ettore, ces derniers jours beaucoup de fascistes avaient déserté depuis tous les points cardinaux. Il y avait eu des traîtres [...] mais les résistants avaient été intelligents et les avaient tous découverts [...] Les traîtres avaient été exécutés et les autres déserteurs gardés en vie en attendant l'instruction ».

<sup>408</sup> *AP*, p. 1443 : « Bravo les résistants, vous qui faites enfin votre devoir ».

*La gente approva tempestosamente. [...] Moretto alza lo Sten e dice forte e staccato: – Allora, gente siamo tutti d'accordo che va scorciato*<sup>409</sup>.

Nous remarquons, dans le passage, la symbiose entre le résistant jugeant le coupable et la population. Il s'agit d'un vrai jury populaire, dans le sens profond du mot, qui légitime la décision du soldat. Après un court moment d'indécision, les villageois crient leur approbation à Moretto, qui tue l'espion sans plus attendre :

*Ma adesso il popolo di Rocchetta grida che già che son d'accordo, e cosa aspetti ancóra, famoso Moretto.*

*Moretto non è certo quello che aspetta e fa la raffica, bella spessa. Il maestro fa un mucchio nero in terra e sul muro c'è una rosa di buchetti e schizzi di sangue.*

*La gente trema come un bosco sotto il vento. E qualcuno se la batte, tutto gobbo e gli occhi storti*<sup>410</sup>.

Il est intéressant de souligner la réaction de la population après l'exécution de l'instituteur. Les villageois, qui ne participent pas activement du monde de violence de la Résistance, sont effrayés à la vue du cadavre noir et du sang rouge. La population abandonne le lieu de l'exécution sans mot dire : finalement, Moretto et les autres résistants restent seuls devant le cadavre et face à leur responsabilité pénale et morale dans l'administration de la justice. C'est un devoir qui ne concerne qu'eux.

Et cette tâche devient encore plus lourde et délicate lorsqu'il faut juger non pas les traîtres, les espions, les ennemis et les déserteurs, mais les amis (principalement les compagnons) ayant commis des crimes nécessitant une punition. Mais le statut du coupable (compagnon ou, au contraire, ennemi), n'est pas très important aux yeux de Johnny, qui commente l'exécution d'un camarade :

*Ieri hanno fucilato uno dei nostri, reo flagrante di stupro e rapina.*

*– Bene, – disse Johnny*<sup>411</sup>.

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 1443 : « Moretto : – Peuple de Rocchetta, c'est bien lui l'instituteur ?

Les gens crient que oui c'est bien lui, et égrènent de nouveau leur litanie de salaud, traître, charogne, porc et en plus fils de pute milanaise.

Moretto : – C'est un espion oui ou non ?

Et les gens, le cou enflé : – Bien sûr que c'est un espion, Bon Dieu, et comment !

Et Moretto [...] crie : – [...] Alors c'est une bien belle charogne et il ne mérite pas de vivre une minute de plus. Les gens approuvent avec fougue. [...] Moretto lève son Sten et il dit à voix haute en détachant les mots : – Alors, tous autant que nous sommes, nous sommes d'accord qu'il doit être tué ».

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 1443-1444 : « Mais à présent le peuple de Rocchetta crie qu'il est tout à fait d'accord, et pourquoi attends-tu, célèbre Moretto.

Moretto n'est pas du genre à attendre et il fait partir sa rafale, bien nourrie. L'instituteur s'affale et n'est plus qu'un tas noir par terre et sur le mur il y a une rose de petits trous et des éclaboussures de sang.

Les gens tremblent comme des arbres secoués par le vent. Certains décampent, courbés et les yeux fuyants ».

<sup>411</sup> *PJI*, p. 597 : « Hier on a fusillé l'un des nôtres, pris en flagrant délit de viol et de cambriolage.

– Bien, – dit Johnny ».

Dans les rangs de la Résistance, on connaît des problèmes de discipline ou de banditisme, punis souvent par la mort. Claudio Pavone souligne que la sévérité utilisée contre les actes de banditisme accomplis par les résistants était extrême<sup>412</sup>. La gestion de la justice vis-à-vis des camarades doit être d'autant plus dure et sans faille que les résistants doivent légitimer leur rôle autoritaire dans la société sans règles de la guerre. Le mouvement résistant ne peut pas se permettre des bavures de la part de ses membres. Mais il s'agit là d'un point plutôt complexe, qui attire l'attention des auteurs et des chroniqueurs de guerre. Chaque auteur traite le problème selon le style qui lui est propre. Dante Livio Bianco, juriste de formation, est conscient de la décision prise à l'encontre de trois résistants désireux de quitter leur formation avant un ratissage :

*Fu pertanto con la coscienza perfettamente serena che [...] un tribunale, di cui facevan parte anche partigiani semplici, condannò a morte, all'unanimità, tre partigiani, i quali, stanchi della vita di montagna, avevano complottato di disertare [...]*<sup>413</sup>.

Sereinement, et avec le consensus de la base (« partigiani semplici »), l'auteur rend compte d'une condamnation dans les rangs des résistants. Dans le cas de Dante Livio Bianco, il s'agit de vrais résistants, faisant partie d'une brigade, qui veulent désertier. La punition peut arriver également lorsque des hommes se réclament de la Résistance pour commettre des actions relevant du banditisme ordinaire :

*Ex militari sbandati della 4a armata e delinquenti locali, mascherandosi alla partigiana, terrorizzano le popolazioni. [...] Tanti ne pescheremo, tanti ne fucileremo. Se vorremo evitare che i tedeschi e i fascisti facciano di ogni erba un fascio, speculandoci su per diffamarci, non dovremo perdonare*<sup>414</sup>.

Et la bande de Revelli capture trois faux résistants : deux d'entre eux sont condamnés à mort, avec l'approbation du commandant<sup>415</sup>. L'administration rigoureuse de la justice doit servir de forme de légitimation du mouvement. Cette légitimation n'est pas uniquement dirigée à l'intérieur, vers les autres résistants, ou à l'extérieur vers les populations et les Alliés, mais aussi vers l'ennemi, qui doit comprendre qu'il a affaire à une autorité réelle, qui punit

---

<sup>412</sup> Claudio Pavone, *Una guerra civile*, op. cit., p. 454.

<sup>413</sup> Dante Livio Bianco, *Guerra partigiana*, op. cit., p. 57 : « Avec la conscience parfaitement sereine [...] un tribunal, dont faisaient partie également de simples résistants, a donc condamné à mort, à l'unanimité, trois résistants qui, fatigués de la vie en montagne, avaient envisagé de désertier [...] ».

<sup>414</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, op. cit., p. 130 (16 octobre 1943) : « Des anciens militaires en débandade de la quatrième armée et des crapules locales, déguisées en résistants, terrorisent la population. [...] Nous allons fusiller tous ceux que nous découvrirons. Si nous voulons éviter que les allemands et les fascistes mettent tout le monde dans le même sac, et en profitent pour nous diffamer, nous ne devons pas pardonner ».

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 157.

durement les bavures dans ses rangs. Le message est double, les résistants veulent montrer aux fascistes la valeur morale qui est la leur.

L'administration de la justice lorsque les accusés sont des résistants intéresse Fenoglio, qui propose deux fois dans son œuvre un même épisode. Il s'agit du procès contre Blister et Jack, coupables de vol à main armée dans une famille de la région. Cet épisode apparaît une première fois dans *Appunti partigiani '44-'45*, et une deuxième fois dans *I ventitre giorni della città di Alba*. Dans la première version, de façon semblable à l'épisode de l'instituteur de Rocchetta, l'accent est mis sur la réaction de la famille qui a subi le vol. Leur accusation véhémement perd en intensité lorsqu'arrive le moment de la prononciation de la peine requise, la mort. De même, Fenoglio s'attarde sur les règles qui régissent la gestion de la justice, à savoir le code pénal qui est soumis à l'autorisation du commandant de division :

*Poi Cosmo dice forte di mettersi tutti ritti e chi ha il cappello se lo tolga. E dice chiaro che i partigiani Blister e Jack del plotone di Treiso, rei confessi di rapina ai danni di questa brava gente che è dei nostri, saranno fucilati in forza dell'articolo tale del bando tale. Noi diciamo bravo a Cosmo, quei borghesi sono spaventatissimi, ora sì che fissano Jack e Blister, affascinati. [...] Cosmo dice a Riccio di volare al Comando Divisione, parlare del misfatto e del processo e tornare con la sentenza confermata e la data dell'esecuzione<sup>416</sup>.*

La deuxième version, en revanche, souligne la solitude de Blister, désormais seul accusé du procès, et la justice de la condamnation, qui semble ne pas suffire à laver la honte provoquée par le délinquant :

*[...] tu hai sporcato la bandiera di tutti. [...] E il Capitano è uno che ci tiene alla bandiera pulita ed è più facile faccia la grazia ad uno della repubblica che a uno dei suoi che ha rubato<sup>417</sup>.*

L'attention de l'auteur se concentre sur la réputation des résistants vis-à-vis de la population et de l'ennemi. Le thème est évoqué également par les mémorialistes : ce n'est que par une sévérité extrême que les résistants peuvent réussir à obtenir le soutien des civils et le respect des adversaires. La justice et les considérations morales qui lui sont attachées ne constituent pas seulement un problème d'ordre civil. La responsabilité qui retombe sur les résistants est à la base de la lutte que ces deniers mènent contre leur ennemi.

---

<sup>416</sup> AP, p. 1455 : « Puis Cosmo demande à voix haute que tout le monde se lève et que tous ceux qui ont un chapeau l'enlèvent. Et il dit clairement que les résistants Blister et Jack du peloton de Treiso, qui se reconnaissent coupables de vol au dépens de ces braves gens qui sont des nôtres, seront fusillés en vertu de tel article de tel code. Nous disons bravo à Cosmo, ces civils sont terrorisés, maintenant ils fixent Jack et Blister, fascinés. [...] Cosmo dit à Riccio de se précipiter au Commandement de Division pour parler de ce crime et du procès et de revenir avec la sentence confirmée et la date de l'exécution ».

<sup>417</sup> *Vecchio Blister*, in VGA, p. 281-282 et 284 : « [...] tu as souillé le drapeau de tout le monde. [...] Et le Capitaine est quelqu'un qui tient à ce que le drapeau soit propre et il gracierait plus facilement un fasciste que l'un des siens qui a volé ».

# Conclusion

Dans cette partie de notre travail, nous avons concentré notre attention sur des éléments qui, à l'intérieur de l'œuvre littéraire de Fenoglio, relèvent d'un regard de témoin qui veut présenter et souvent expliquer des événements qui font partie de son bagage d'expérience. Le choix thématique fénoglien s'arrête sur des faits qui trouvent leur place aussi dans les chroniques des mémorialistes. Le regard du romancier se rapproche de celui du mémorialiste soucieux de relater une expérience vécue d'un point de vue personnel et en même temps objectif. Récemment, ces thématiques ont été approfondies par l'historiographie, qui privilégie une approche permettant de mettre en lumière l'atmosphère de la période de guerre et les rapports entre les différents acteurs de cet événement. Fenoglio anticipe sur le regard des historiens, et fait preuve de maîtrise et de lucidité dans l'évocation des événements vécus. Les éléments de l'œuvre de Fenoglio qui relèvent du témoignage d'un moment spécifique de l'Histoire n'ouvrent pas toujours vers des réflexions existentielles : ce dont parle le romancier est vraiment le *hic et nunc* de la Résistance italienne. Mais Fenoglio ne s'en tient pas à cela. Son approche vise à trouver une voie originale entre la chronique et l'historiographie. La capacité de recul et de lecture d'un événement historique majeur n'est bien évidemment pas une fin en soi pour Fenoglio. Mais il s'agit d'un passage obligé dans sa recherche expressive, comme si le romancier avait voulu se libérer du poids écrasant d'une expérience qui aurait pu constituer un obstacle à la pure création littéraire. Fenoglio donne l'impression à la fois de se soumettre à un devoir de vérité par rapport à tous les faits qu'il a personnellement vécus et d'afficher son exigence de romancier d'ancrer son récit dans la véracité de l'Histoire. C'est comme si le romancier sentait le besoin de maîtriser une modalité expressive avant de pouvoir la dépasser librement. L'analyse de cette partie importante de son œuvre met en lumière en même temps les premières tentatives fénogliennes de se détacher d'un contexte précis. L'Homme commence à se présenter comme le centre des intérêts du romancier. L'étude que nous venons de proposer a été alors nécessaire pour montrer les bases de la genèse romanesque de Fenoglio, les fondations sur lesquelles le romancier bâtit son édifice littéraire.



# Deuxième Partie

## De la chronique au roman :

### un parcours fénoglien

Dans la deuxième partie de notre travail, nous allons concentrer notre attention sur les éléments qui, dans l'œuvre de Fenoglio, attestent le dépassement d'un aspect purement historique et *cronachistico* dans la description de la guerre, en faveur d'une élaboration littéraire plus marquée. Il s'agit d'éléments qui sont traités de façon ambivalente : tantôt avec une démarche qui relève du compte rendu documentaire, tantôt avec une volonté littéraire. Nous allons analyser comment Fenoglio met en œuvre cette double approche, qui lui permet de s'éloigner du contexte historique précis et immédiat, c'est-à-dire du présent de la guerre de Résistance italienne, et de s'élever à un niveau d'exemplarité où la guerre de libération italienne devient le symbole de toutes les guerres quelle que soit l'époque. L'objet de cette deuxième partie consiste précisément à souligner les stratégies de genèse romanesque et à étudier comment l'on passe de la chronique au récit de fiction, ou, en d'autres mots, comment l'acteur-témoin de faits historiques se transforme en personnage.

A présent, au centre de notre recherche se trouvent les notions d'éloignement et de distance<sup>1</sup>. L'élaboration littéraire, dans le sens que nous donnons à ce concept, se caractérise par un éloignement de plus en plus marqué du contexte historique de la Résistance piémontaise. La guerre qui se déroule sur les collines des Langhe entre septembre 1943 et avril-mai 1945 perd sa connotation strictement locale et se présente comme paradigme de toute guerre. La guerre italienne devient le symbole de la lutte, et l'œuvre qui place ce conflit au centre acquiert une valeur universelle, capable de s'adresser à tous les Hommes de tous les temps. Le passage d'une dimension et d'une perspective locales et documentaires (de description et de chronique

---

<sup>1</sup> Les concepts d'éloignement et de détachement sont évoqués, entre autres, par Ettore Canepa, *Per l'alto mare aperto. Viaggio marino e avventura metafisica da Coleridge a Carlyle da Melville a Fenoglio*, Milano, Jaca Book, 1991, p. 125. Le critique utilise ces mots de façon légèrement différente par rapport à notre utilisation. E. Canepa parle d'éloignement comme départ vers un voyage, une aventure, une recherche. En ce sens, Johnny serait comme Ismaël dans *Moby Dick*, lors du célèbre passage en début de roman concernant ceux qui partent vraiment (Ismaël et Achab) et ceux (que Melville appelle les « unimaginaire ») qui observent les bateaux sur la jetée de Manhattan, mais qui n'ont pas le courage de partir bien qu'ils sentent que la mer est secouée par le sens de la vie.

des événements) à une dimension universelle (qui est en mesure de dépeindre l'Homme et non pas uniquement le soldat de la Résistance), constitue le passage de la chronique à la création romanesque.

Gian Luigi Beccaria a d'ailleurs défini Fenoglio comme un auteur qui a tracé le « diaphragme de la distance » entre la narration d'événements réels et l'éloignement « d'une écriture et d'un mode de représentation » qui détachent les faits de la perspective locale et historique<sup>2</sup>. G. L. Beccaria parle d'une représentation *assolutizzante* des faits : Fenoglio déplacerait les événements dans une dimension qui transcende la perspective locale en faveur d'un discours plus universel. Il s'agit d'une « dimension absolue » (expression calquée sur la définition de G. L. Beccaria citée plus haut : « représentation *assolutizzante* »), faisant référence à une dimension universelle qui s'éloigne d'une réalité spécifique et qui va au-delà des limites d'une période historique précise (la Résistance italienne dans le cas de notre auteur). Une opposition se dessine alors entre l'élaboration littéraire de Fenoglio, caractérisée par la mise à distance et par l'éloignement du contexte historique précis, et une description documentaire, descriptive et *cronachistica* de l'expérience et de l'univers strictement local de la guerre sur les collines piémontaises entre octobre 1943 et mai 1945, une opposition entre témoignage *littéral* et témoignage *exemplaire*<sup>3</sup>. Chez Fenoglio, les éléments de chronique et de témoignage que nous avons étudiés coexistent avec une approche présentant les faits militaires en tant que représentants d'une situation limite pour l'Homme, dans une mise en perspective universelle ; cette perspective permet de représenter l'Homme en guerre, dans une situation extrême, indépendamment de l'expérience particulière qu'il est en train de vivre.

Mais cette coexistence ne va pas de soi : notre travail se situe précisément dans les interstices que présente l'œuvre de Fenoglio et qui s'ouvrent entre la recherche d'une dimension universelle et la présence importante, voire écrasante, de l'Histoire. C'est justement ici que nous pouvons étudier la véritable genèse de l'œuvre. La nature de cette dernière, où coexistent les deux dimensions que nous venons d'évoquer, est résumée efficacement par Alberto Casadei, qui parle d'une « tension pour rendre l'Histoire épique »<sup>4</sup>. Cette définition rend compte de l'ancrage de l'œuvre dans l'Histoire et en même temps de son éloignement en direction d'une dimension universelle qui transcende le contexte historique précis de la

---

<sup>2</sup> Gian Luigi Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, op. cit., p. 61, et aussi « Fenoglio, un classico del nostro secolo », in *Beppe Fenoglio 1922-1997*, Actes du colloque, Alba, 15 marzo 1997, Milano, Electa, 1998, p. 11.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, p. 30.

<sup>4</sup> Alberto Casadei, « L'épica storica di Fenoglio », in *Beppe Fenoglio scrittura e Resistenza*, op. cit., p. 112.

Résistance, et qui pourrait être définie comme « épique ». Elle confère à l'œuvre fénoglienne toute sa spécificité, à savoir le souffle épique et cette dynamique d'ensemble qui parcourt et relie chacun des épisodes particuliers. Cette dimension présuppose l'éloignement par rapport à l'Histoire en vue d'une valorisation de l'action en elle-même et pour son exemplarité. La notion d'épopée rapportée à l'œuvre fénoglienne implique également la notion d'héroïsme en relation avec la typologie des personnages, qui sont les protagonistes de l'action romanesque. Ceci étant, il importe de préciser que, tout en représentant une valeur de référence sur un plan théorique lorsqu'elle coïncide avec un idéal, cette notion d'héroïsme est susceptible de basculer dans son contraire dès lors précisément que l'idéal qui la sous-tend se transforme en échec. A ce propos, nous sommes d'accord avec A. Casadei, qui affirme que chez Fenoglio l'on assiste à la « désagrégation de l'héroïsme »<sup>5</sup>. Cette problématique de l'anti-héroïsme et de l'échec sera étudiée dans la troisième partie.

Il est fondamental de souligner que Fenoglio développe une approche de l'Histoire distincte de celle de la *memorialistica*, qui vise à présenter avant tout des faits précis et ponctuels, qui n'ont pas toujours une portée universelle<sup>6</sup>. La mise à distance des événements historiques, susceptible de leur conférer une universalité, relève de l'élaboration littéraire et non pas d'une volonté de chronique, et nous semble être une caractéristique de l'œuvre fénoglienne, comme le souligne également Roberto Bigazzi<sup>7</sup>. Cette mise à distance implique le passage à un registre proprement narratif et le recours à des procédés stylistiques, comme nous le verrons par la suite. R. Bigazzi explique que le « temps mental » de l'auteur « isole le passé dans une dimension qui n'est pas celle du document mais celle de l'exemplarité »<sup>8</sup>. Cela permet à Fenoglio d'ajouter une signification supplémentaire et une dimension existentielle aux événements racontés : signification et dimension qui vont bien au-delà de la *memorialistica*. Tel le « pathos de la distance » calvinien, la distance constitue un moyen pour Fenoglio d'observer la réalité passée, pour mieux l'appréhender, et de conférer aux faits racontés une signification que ces derniers, tout seuls, ne pourraient pas atteindre<sup>9</sup>. L'œuvre ne perd pas de vigueur, et ressort au contraire plus forte.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>6</sup> Nous avons déjà dit que la *memorialistica* n'atteint pas toujours une portée universelle. Nombre de travaux de chronique ne possèdent qu'un intérêt limité pour l'historiographie et l'Histoire des mentalités locales. Cela ne signifie pas qu'aucune chronique de guerre ne puisse atteindre un degré de réflexion universel. Pour rester à l'intérieur des œuvres citées, il est évident que la chronique de Pietro Chiodi, *Banditi*, contient des passages ouvrant sur des réflexions philosophiques lourdes de conséquences, et dépasse ainsi le statut de chronique documentaire d'une expérience personnelle.

<sup>7</sup> Roberto Bigazzi reconnaît la « distance » comme étant « le mécanisme primaire de la page fénoglienne ». R. Bigazzi, « Il narratore par lui-même », in Gino Rizzo (dir.), *Fenoglio a Lecce, op. cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> R. Bigazzi, *Il narratore par lui-même, op. cit.*, p. 25.

Le concept de distance permet de proposer une solution au paradoxe fénoglien dont il a été question plus haut (voir *supra*, première partie, 1.3, à propos des épisodes de Jerry et de Marino). Johnny, le protagoniste de *Ur Partigiano Johnny*, critique Marino pour sa manie de noter dans des calepins les faits qu'il est en train de vivre. La critique de Johnny pourrait être interprétée comme une critique du Beppe Fenoglio écrivain au Beppe Fenoglio résistant avec un calepin dans la poche et par conséquent au Beppe Fenoglio jeune écrivain qui avait tendance à déverser sur la page le contenu des calepins sans médiation, comme l'a affirmé Roberto Bigazzi<sup>10</sup>. Revenons sur ce paradoxe, en rappelant qu'à travers cette critique qui esquisse une véritable déclaration de poétique intégrée dans l'œuvre, Fenoglio affirme que le narrateur doit être différent de l'acteur des événements. Pour Beppe Fenoglio, cela n'est guère possible car il a pris part aux faits qu'il raconte. Il lui faut donc transposer le récit dans un contexte qui reste celui des Langhe, mais qui s'éloigne en même temps de ce dernier. Le simple recul temporel, c'est-à-dire le décalage entre le moment où l'on participe aux événements et celui où l'on raconte ces événements, n'est pas suffisant aux yeux de Johnny<sup>11</sup>. Ce qui compte avant tout, c'est la mise à distance littéraire, seule possibilité pour transformer des faits vécus en faits dignes d'être racontés et ayant une portée universelle.

C'est la mise à distance par rapport à un contexte précis et à une expérience vécue qui confère aux grands héros fénogliens, Johnny et Milton, une dimension littéraire très marquée, que Beppe de *Appunti partigiani '44-'45* ne possède pas. Johnny participe à une guerre pour la liberté, et son rôle de héros titanique devient évident dans la grandeur solitaire de l'hiver passé à Cascina della Langa. La dimension littéraire de Johnny se manifeste dans la distance entre les actions du personnage *alter ego* et celles de son créateur<sup>12</sup>. Ces différences visent à souligner la mission morale d'un héros littéraire : la Résistance de Johnny est une lutte éthique et peu idéologique, car Johnny est un « résistant moralisateur », un héros positif du

---

<sup>9</sup> Une précision concernant Calvino nous paraît importante. Souvent, la distance était pour Calvino le moyen nécessaire pour lire le monde. Sans ce diaphragme, tout discours personnel devenait impossible. Les enfants qui incarnent le point de vue dans *Il sentiero dei nidi di ragno* ou encore *Il visconte dimezzato* illustrent notre propos. Pour Fenoglio, la distance (temporelle et stylistique) représente l'éloignement nécessaire pour réélaborer l'expérience et la rendre universelle. Fenoglio se rapprocherait plutôt du concept de « *emotions recollected in tranquility* » élaboré par William Wordsworth, selon lequel, dans le but de l'écriture poétique, une émotion vécue peut être récupérée seulement quelque temps après. Selon W. Wordsworth, la poésie ne peut pas naître pendant une expérience concrète ; la vraie poésie doit forcément naître des émotions qui sont récupérées après coup (*Preface to Lyrical Ballads*, 1802). Voir également la technique narrative de T. E. Lawrence, *infra*.

<sup>10</sup> Roberto Bigazzi, *Il narratore par lui-même*, op. cit., p. 24.

<sup>11</sup> Johnny est très explicite lorsqu'il affirme que « le livre des livres » sur la Résistance sera écrit par un homme qui n'est pas encore né au moment des faits. Cette déclaration souligne l'importance du concept de distance, un concept qui se trouve au centre du dialogue entre Johnny et Marino.

<sup>12</sup> Selon Francesco De Nicola, qui a démontré avec précision ce que nous venons d'affirmer, Johnny pourrait représenter ce que Fenoglio n'a pas pu être. Son personnage possède la maturité et la décision que l'auteur aurait voulu posséder. Francesco De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, op. cit.

point de vue « éthique et civil »<sup>13</sup>, loin de la documentation d'un journal de guerre. Johnny représenterait la droiture morale et la conviction éthique : il devient l'archétype de l'homme qui incarne ces valeurs, se détachant de la réalité stricte des faits et atteignant la stature d'un personnage de roman<sup>14</sup>. De son côté, Milton est le protagoniste, selon Italo Calvino, d'un roman « de folie amoureuse et de poursuites chevaleresques », où l'on « poursuit quelque chose pour poursuivre une autre chose, et cette autre chose pour poursuivre quelque chose d'autre encore sans jamais arriver au vrai pourquoi »<sup>15</sup>.

Dans cette œuvre marquée par la coexistence de deux dimensions, il faut être précis, et s'arrêter sur le moment du passage d'une dimension à l'autre, ainsi que sur les stratégies qui le permettent. Cette analyse doit se concentrer sur des aspects concrets de l'œuvre, permettant de souligner la genèse romanesque du récit de Fenoglio. Nous allons tout d'abord étudier le cadre de travail du romancier, qui prend des libertés par rapport à la matière historique au centre du récit. Ces libertés s'inscrivent dans le but de l'auteur de conférer à ses œuvres une structure romanesque. Ensuite, nous allons nous concentrer davantage sur les « noyaux » autour desquels se produit le passage d'un niveau à l'autre : d'abord les personnages, qui acquièrent une véritable stature romanesque, ensuite l'espace et le temps, qui ne définissent plus simplement le cadre de l'action. Pour finir, l'étude des spécificités de l'écriture fénoglienne essaiera de mettre en lumière les caractéristiques saillantes d'un style particulier, qui participe de l'éloignement d'un rendu documentaire des faits. Ces « noyaux » illustrent comment advient le « déclic » en direction de la dimension littéraire (*scatto* – selon la définition de Maria Corti – dont nous avons parlé plus haut) : leur étude permet de souligner à la fois l'éloignement du contexte immédiat et l'émergence d'une approche romanesque aux événements historiques.

## 1 Les libertés du romancier

---

*Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio*<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>14</sup> Alberto Casadei souligne le fait que Johnny veut être un héros de roman, et en cela il est très différent de Beppe de *Appunti partigiani '44-'45*, le premier personnage de Fenoglio. Selon A. Casadei, Beppe avait comme premier but le témoignage des faits, et dans *Appunti partigiani '44-'45* le problème de l'héroïsme passe au deuxième plan : Alberto Casadei, « L'epica storica di Fenoglio », *op. cit.*, p. 111. Les critiques sont unanimes à reconnaître la dimension littéraire de Johnny et de Milton. Elisabetta Soletti définit Milton comme « un chevalier abstrait », et Dante Isella décrit Johnny comme la réincarnation des chevaliers des légendes anciennes, chevaliers de l'idéal voués à rétablir la justice dans le monde, « un mélange de Robin des bois et de Don Quichotte ».

<sup>15</sup> Italo Calvino, *Prefazione 1964*, *op. cit.*, p. 1202.

<sup>16</sup> *PJ2*, p. 1004 : « Le soleil cessa de briller, une ère diluvienne commença ».

Comme nous l'avons annoncé, notre recherche ne vise pas à enquêter sur la biographie fénoglienne, qui est d'ailleurs bien connue, dans le but d'éclairer, par exemple, les points obscurs concernant la participation de Fenoglio aux faits des derniers jours de guerre. Il s'agit d'un travail qui a été fait par plusieurs chercheurs<sup>17</sup>, dont les conclusions s'accordent à reconnaître le décalage entre réalité décrite et expérience autobiographique dans l'œuvre de Beppe Fenoglio. Ce dernier n'a pas participé directement à certains événements présents dans ses œuvres, et a pris la liberté de déplacer dans le temps certains faits de guerre. Fenoglio construit un monde et des événements très fortement ancrés dans la guerre de Résistance, mais il s'écarte souvent de l'exactitude historique. Il prend des distances par rapport à la *memorialistica*, où l'exactitude prime sur le reste. Les œuvres des auteurs-témoins visent à proposer un témoignage en tous points conforme à la vérité historique. L'approche de Fenoglio est plus complexe. Dans ses œuvres nous retrouvons un savant mélange de « détails plausibles, mais inventés, de notations très précises et raffinées »<sup>18</sup>. La réalité historique est présente en profondeur dans l'œuvre de Fenoglio, tantôt conforme à la vérité documentée de la guerre, tantôt soumise aux exigences de la narration, dans une « synthèse convaincante entre les faits historiques et les faits inventés ou élaborés », comme le dit fort justement Francesco De Nicola<sup>19</sup>.

## 1.1 Ecart biographique et historique

Tout d'abord, nous allons analyser les différences entre la biographie de Fenoglio et celle des protagonistes de ses œuvres, qui sont souvent des *alter ego* de l'auteur. Ces changements ne doivent pas surprendre, car la création d'un *alter ego* ne saurait se limiter à la simple projection purement autobiographique de l'auteur et aboutit nécessairement à la définition d'un profil individuel autonome.

Par exemple, dans *Primavera di bellezza* Johnny rentre seul de Rome jusqu'à Alba, en train. En réalité, Fenoglio a fait le voyage de retour avec un ami d'Alba, Lino Bielli, militaire

---

<sup>17</sup> Nous pouvons rappeler à ce propos les travaux de Francesco De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, op. cit., de Luca Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, op. cit., de Franco Vaccaneo, *Beppe Fenoglio, una biografia per immagini*, op. cit., de Piero Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, op. cit., ainsi que les articles très documentés de l'ancien résistant Delmo Maestri, « Invenzione e realtà nell'Ur Partigiano Johnny », op. cit., et de Giulia Carpignano, *Da Mango alle colline incastellate. Percorsi e incontri di Beppe Fenoglio partigiano negli ultimi due mesi della Resistenza*, op. cit. Nous rappelons également le témoignage de Piero Ghiacci, camarade de Fenoglio lors de l'hiver 1944-1945, Actes du colloque national d'études fénogliennes (Alba, 7-8 avril 1973), in *Nuovi Argomenti*, numéro spécial, 35-36 (septembre-décembre) 1973.

<sup>18</sup> Delmo Maestri, « Invenzione e realtà », op. cit., p. 51.

<sup>19</sup> Francesco De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, op. cit., p. 71.

comme lui. Les deux jeunes hommes se sont rencontrés à Rome et sont rentrés ensemble à Alba. De même, les conditions de l'entrée dans la Résistance apparaissent constamment transformées dans l'œuvre de notre auteur. Dans aucune des ses œuvres, Fenoglio ne présente l'entrée de ses protagonistes dans la lutte clandestine selon les modalités vécues par le romancier lui-même. Rappelons rapidement le parcours de Beppe Fenoglio. Une fois rentré de Rome, Beppe Fenoglio se cache dans une maison hors de la ville, non loin du domicile de son cousin Luciano (comme dans *Il partigiano Johnny*). En janvier 1944, le romancier se trouve avec sa mère à Murazzano, pour le mariage d'un de ses cousins. A la fin de la journée, il rejoint la bande de résistants qui contrôle le village. Il s'agit de la bande communiste de Biondo. Fenoglio participe avec cette bande à la bataille de Carrù (3 mars 1944) et la fin de sa première expérience de résistant coïncide avec le ratissage de Mombarcaro du même jour : il rentre à Alba avec sa mère. L'engagement définitif de Fenoglio dans la Résistance, cette fois-ci avec les *azzurri*, date de la fin septembre 1944, après un été passé entre la ville et les bandes des collines. L'engagement de Johnny dans *Primavera di bellezza*, qui se déroule sur le chemin du retour du protagoniste à Alba, répond à des exigences narratives de réduction éditoriale de la parabole de Johnny, ce qui oblige Fenoglio à concentrer les pages consacrées à la lutte clandestine du protagoniste. Contrairement à celle de l'auteur, l'expérience dans la Résistance de Johnny (dans *Il partigiano Johnny*) ne prévoit pas d'interruption. L'entrée dans la clandestinité de Johnny dans cette œuvre – évoquant le départ solitaire de Johnny, qui prend le chemin des collines après avoir quitté sa mère – répond en revanche au besoin de présenter un personnage fortement caractérisé sur le plan éthique, pour qui l'engagement se présente comme un moyen de retrouver la vraie dimension humaine.

Francesco De Nicola fait remarquer que, dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio consacre un grand nombre de pages à la période située entre le ratissage de novembre 1944 et la fin janvier 1945 (2 mois et demi). Il s'agit du moment de solitude de Johnny à Cascina Langa, jusqu'au moment de reformation des bandes clandestines qui s'étaient dissoutes à la suite de l'annonce du général Alexander. Dans l'architecture de l'œuvre, l'espace consacré à cette période est disproportionné par rapport au reste de la narration (le récit couvre à peu près une période de 18 mois). Par là, Fenoglio crée un personnage solitaire, fort, implacable dans la lutte et prêt à mourir pour ne pas abandonner ses idéaux. Dans ce terrible hiver, Johnny devient le symbole de la Résistance morale qui ne recule devant rien. Dans la réalité, Fenoglio a passé un hiver semblable à celui de Johnny, entre Cascina Langa et Cascina Isacco. L'expérience de Johnny et celle de son créateur se rapprochent dans cette partie de l'œuvre.

Cependant, il faut remarquer que, pendant cet hiver, Fenoglio n'a jamais été vraiment seul car il était souvent en compagnie de son cousin, Luciano Perlo, de Piero Ghiacci et des frères Costa. La fermière de Cascina Langa, Rina Ravina (Rina dans *Il partigiano Johnny*), a été réellement capturée par les fascistes. Dans la fiction littéraire, après sa capture, Johnny reste seul dans la ferme. En réalité, la fille de Rita, Pina, reste dans la ferme, tout comme le métayer. Tous ces détails, qui modifient légèrement les données historiques, contribuent à la construction d'un personnage, Johnny, dont les vicissitudes ne correspondent que partiellement à celles de l'auteur. Projection des souhaits et des regrets du romancier, Johnny se présente dans sa dimension de personnage littéraire, ne coïncidant pas toujours avec l'expérience réelle de Beppe Fenoglio.

Ces changements subtils s'accompagnent parfois de changements plus importants. *Ur Partigiano Johnny*, est une œuvre qui, selon Delmo Maestri, est « construite, plus que les autres œuvres, à partir d'un réseau dense de références réelles »<sup>20</sup>. Ici, Fenoglio décrit avec une grande précision des événements historiques réels auxquels il n'a toutefois jamais participé, et invente des détails qui ne correspondent pas à la réalité autobiographique, arrivant à produire « un récit construit avec une volonté d'intrigue, de sens, de message »<sup>21</sup>. Delmo Maestri explique que Fenoglio invente l'accompagnement des missions anglaises de Hope et de Keany<sup>22</sup>, ainsi que sa participation aux batailles de Cisterna et de Santo Stefano. De même, le romancier exalte la figure du commandant résistant Tek Tek (Luigi Acuto, chef résistant auquel Fenoglio s'intéresse aussi dans l'après-guerre, avec l'intention d'écrire encore à son propos<sup>23</sup>) en le plaçant au centre de la bataille de Montemagno, à laquelle Fenoglio a participé directement. Il modifie également certains personnages, comme par exemple la résistante Dea (Dea Rota Melotti) et les soldats anglais aux ordres de Leach, de façon à présenter les événements sous un jour décevant pour le jeune soldat-étudiant enthousiaste<sup>24</sup> de la Résistance.

---

<sup>20</sup> Delmo Maestri, « Invenzione e realtà », *op. cit.*, p. 52.

<sup>21</sup> Giulia Carpignano, « Da Mango alle colline incastellate », *op. cit.*, p. 52.

<sup>22</sup> Les missions anglaises dans le Monferrato ont été accompagnées par Maggiorino Settimo, officier de liaison de Mauri, et Fenoglio n'a jamais rencontré Keany car ce dernier est mort le 8 mars 1945, lorsque Fenoglio se trouvait ailleurs. Dans sa recherche très documentée, Giulia Carpignano a proposé un approfondissement de l'étude des jours passés par Fenoglio dans le Monferrato, entre la bataille de Valdivilla et la Libération : Giulia Carpignano, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>24</sup> Une précision nous semble utile pour la suite de notre travail : lorsque nous parlons de Johnny, nous ne désignons pas un seul et unique personnage monolithique. Le Johnny de *Ur Partigiano Johnny* n'est pas le même que le Johnny de *Il partigiano Johnny 1*, qui n'est pas le même que celui de *Il partigiano Johnny 2* ou de *Primavera di bellezza*. Le nom reste le même, mais le personnage évolue au fur et à mesure des réécritures de l'œuvre. Dans *Ur Partigiano Johnny*, le protagoniste est un jeune soldat, chez qui l'élan de la jeunesse n'est pas encore tempéré par l'expérience, comme cela sera le cas dans les autres œuvres qui le verront protagoniste.



Les changements concernant les personnages n'ont pas d'incidence sur la réalité historique de la guerre. Mais dans ses œuvres Fenoglio ne se limite pas à ce type de modifications. Parfois ne respectant pas la véracité historique qui caractérise la démarche de la *memorialistica*, Fenoglio récupère, déplace, reprend des faits pour les besoins de son récit. Il mélange les données de l'Histoire pour construire un récit historique où réalité et vraisemblance coexistent. La création littéraire prime sur la documentation historique des faits. Dans un effort visible de construction romanesque et de mise en récit, il modifie la réalité historique pour la plier à ses nécessités. C'est le cas de la bataille de Valdivilla, qui revient plusieurs fois dans l'œuvre du romancier. Les résistants ont perdu cinq hommes lors de l'affrontement de février 1945. Dans *Ur Partigiano Johnny*, Jerry est la sixième victime. Comme nous l'avons vu précédemment, l'épisode concernant ce jeune résistant se présente en tant que message de poétique qui concerne deux aspects de l'œuvre de Fenoglio. Tout d'abord, lors de cet épisode, l'*alter ego* fénoglien affirme l'importance d'élaborer une expérience vécue, et donc, par conséquent, de ne pas simplement la transposer sur la page (voir, plus haut, la référence à la poétique de W. Wordsworth). Ensuite, la mort de Jerry rappelle la difficulté, et en même temps la nécessité, pour ceux qui ont survécu, de témoigner pour rendre hommage aux morts, comme si ces derniers, avec leur mort, avaient porté l'extrême forme de témoignage possible. Quoi qu'il en soit, la mort de Jerry représente une entorse à la vérité historique, une manipulation utile à l'auteur, qui par son biais exprime ses idées sur la littérature.

Ailleurs dans son œuvre, Fenoglio modifie la chronologie de certains événements, comme par exemple celle des faits qui se sont déroulés à Carrù. Le 3 mars 1944 les résistants attaquent les entrepôts militaires de la ville piémontaise. Lors du voyage en direction de Carrù, les résistants capturent par hasard un officier allemand, victime d'un accident de la route. Le soir de la mission à Carrù, les allemands attaquent la garnison de résistants de Mombarcaro, qui se dissout à cette occasion. Ces faits sont racontés dans *Primavera di bellezza* (où Carrù est rebaptisée Monzù) et dans *Il partigiano Johnny*. Plusieurs événements historiques réels contribuent à la construction romanesque de Fenoglio. Aux faits que nous venons d'évoquer, il faut rajouter un coup de main des résistants communistes, qui attaquent une voiture allemande avec une grenade, causant la mort du colonel allemand qui se trouvait à bord. En représailles, les allemands incendient le village de S. Benedetto Belbo. Dans *Primavera di bellezza*, les faits de Carrù se passent avant le 19 septembre 1943, car dans le chapitre suivant, l'action est située à cette date (« alle 7 del 19 settembre »). Pour des raisons de réduction éditoriale – Fenoglio décide de faire mourir Johnny le 19 septembre – la mission de

réquisition est anticipée de plusieurs mois. Le détail de la capture fortuite de l'allemand est, lui aussi, déplacé : l'accident se produit lors du trajet vers Garisio, siège de la garnison résistante, avant la mission de Carrù. Dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio procède à des regroupements ou concentrations d'actions différentes. Par exemple, il déplace la mission de Carrù à la mi-février de 1944 (« Era metà febbraio, e l'azione venne [...]. Arrivarono al concentrico di Carrù alle 9 suonate »<sup>25</sup>). L'accident avec les allemands se produit à la date réelle de l'événement, mais à une autre occasion, juste avant le ratissage de Mombarcaro. Francesco De Nicola explique que ce ratissage avait pour but de dissuader la formation de nouvelles bandes, et de frapper les résistants après les actions de l'hiver<sup>26</sup>. En plaçant la capture de l'allemand juste avant les faits de Mombarcaro, Fenoglio motive l'action allemande par la capture de l'officier (« Era ovvio, l'azione in grande stile era stata dettata e necessitata dal duplice fatto della cattura dell'alto ufficiale tedesco e dalla appresa congiunzione delle due forze partigiane »<sup>27</sup>) et mélange l'accident de la route de Carrù avec le coup de main des communistes qui a déclenché les représailles allemandes. L'explication de Fenoglio n'est pas historiquement vraie. En déplaçant des faits réels dans le temps, il construit des motivations fictives fonctionnelles au déroulement de l'action narrative.

Parfois, les faits de guerre sont multipliés : des représailles allemandes du type de celles, réelles, de S. Benedetto Belbo, se retrouvent plusieurs fois dans l'œuvre de Fenoglio. Dans *Primavera di bellezza*, Fenoglio parle des représailles allemandes contre le village de Garisio (nom fictif) ; l'action se déroule en septembre 1943, beaucoup trop tôt pour des représailles allemandes dans les Langhe<sup>28</sup>. Le fait d'armes revêt toutefois une fonction narrative très importante : il permet au roman « d'atteindre un haut degré de tragique »<sup>29</sup> et il devient le prétexte à l'embuscade des résistants qui se termine par la mort de Johnny. Dans *Il partigiano Johnny*, l'incendie d'un village des Langhe est déplacé plus tard dans le temps : c'est Castino qui brûle lors du ratissage de 1944<sup>30</sup>. Ce déplacement (aussi bien spatial que temporel) n'implique pas l'invention de faits historiques, et il a pour but « d'augmenter l'intensité »<sup>31</sup> des événements.

---

<sup>25</sup> *PJ1*, p. 466-468 : « C'était la mi-février, et l'action arriva [...] ils arrivèrent dans le centre-ville de Carrù après neuf heures ».

<sup>26</sup> Francesco De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>27</sup> *PJ1*, p. 512 : « De toute évidence, une action de cette ampleur avait été dictée et nécessitée aussi bien par la capture de l'officier supérieur allemand que par la nouvelle de la jonction des deux groupes de résistants ».

<sup>28</sup> A cette date, non loin, mais pas dans les Langhe, était survenu l'incendie de Boves, à côté de Cuneo. De telles représailles étaient tout à fait possibles à cette époque, mais pas dans les Langhe.

<sup>29</sup> Francesco De Nicola, *op. cit.*, p. 135.

<sup>30</sup> L'incendie de Castino se retrouve également dans la nouvelle *Nella valle di San Benedetto*.

<sup>31</sup> Francesco De Nicola, *op. cit.*, p. 135.

Fenoglio s'éloigne sensiblement de l'exactitude historique des faits, un critère fondamental dans la démarche de la *memorialistica*<sup>32</sup>. La mise en récit des faits de la Résistance passe par des architectures romanesques qui manipulent la vérité historique<sup>33</sup>. Fenoglio faussaire ? Pas vraiment. Son témoignage ne doit peut-être pas toujours être considéré comme un document historique, mais il ne perd pas en vigueur à cause du déplacement de faits dans le temps ou de la description d'événements que Fenoglio n'a jamais vécus. Une nouvelle acception de témoignage doit plutôt être mobilisée pour l'appliquer à l'œuvre du romancier, comme nous le verrons dans la suite du travail. La poétique de Fenoglio tolère la modification d'événements historiques documentés si cela a pour but la construction romanesque, dans une œuvre où la littérature prime sur le rendu documentaire.

## 1.2 Organisation de la narration : macrostructure et microstructure

Dans le passage d'une rédaction à l'autre de la même œuvre, les architectures romanesques et la mise en récit se manifestent de façon évidente. La composition et la distribution des épisodes permettent d'atteindre une signification que « les faits et les événements ne comportaient pas forcément »<sup>34</sup>. Structure littéraire et signification narrative contribuent à conférer au récit une dimension universelle qui ressort dans l'œuvre.

Tout d'abord, nous allons centrer notre attention sur la macrostructure du récit fénoglien. Par exemple, lors de la narration de la libération d'Alba, un détail montre la volonté du romancier de détacher les faits d'une dimension purement personnelle. Dans la première rédaction de *Il partigiano Johnny*, le protagoniste, jeune résistant d'Alba *alter ego* de Fenoglio, se rend chez lui, où il mange et parle de la libération de la ville avec ses parents. Dans la deuxième

---

<sup>32</sup> La décision de se détacher de la réalité documentée n'est pas sans conséquences sur la réception de l'œuvre. C'est précisément cet éloignement, tout comme la vision iconoclaste de la Résistance, qui a été en partie la cause des critiques qui ont accueilli *VGA* lors de sa sortie (1952).

<sup>33</sup> L'analyse que T. E. Lawrence fait de son œuvre pourrait être appliquée à Fenoglio. L'écrivain anglais, auteur de *The Seven Pillars of Wisdom* et *The Mint*, œuvres lues par Fenoglio, parle de « centaines de touches minuscules (sans doute seulement un adjectif ou une virgule) de nature tendancieuse » qu'il utilise pour guider le lecteur dans la direction qu'il souhaitait donner à ses œuvres. Dans la même lettre où il expose le principe des « centaines de touches », l'écrivain explique avoir parfois uni dans un seul épisode plusieurs expériences, ou, au contraire, avoir dilué certains faits pour atteindre une plus grande variété. Dans le sillage d'Eduardo Saccone, nous reconnaissons la technique narrative de Fenoglio dans les mots de T. E. Lawrence. Federico Bertoni, in *Realismo e letteratura*, *op. cit.*, p. 51, rappelle que déjà Aristote affirmait, dans sa *Poétique*, que le poète, même lorsqu'il relate des faits historiquement vrais, doit sélectionner, adapter, choisir les faits et les organiser selon un ordre possible qui propose une interprétation du monde. Les citations sont tirées de D. Garnett (dir.) T. E. Lawrence, *The Letters*, London, 1938, p. 597, cité par Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile », *op. cit.*, p. 68.

<sup>34</sup> Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile », *op. cit.*, p. 69.

rédaction, le protagoniste ne passe pas rendre visite à ses parents. Le dialogue qui, dans *Il partigiano Johnny 1*, se déroule entre Johnny et son père à propos de la durée du gouvernement résistant de la ville, est rendu beaucoup plus impersonnel. Dans *Il partigiano Johnny 2*, Johnny aperçoit à un coin de rue un résistant *azzurro* (comme Johnny, donc) en train de parler avec son père. Le dialogue reprend littéralement les mêmes répliques que celui entre Johnny et son père de la première rédaction. Cette manipulation n'influe pas sur la véracité historique de l'œuvre (qui n'est pas au centre du dialogue, d'ailleurs), le but n'étant pas de savoir si Fenoglio a vraiment rencontré ses parents lors de la libération d'Alba. Ce changement est symptomatique de la manière par laquelle le romancier approche le récit littéraire. La recherche, de la part de Fenoglio, d'une distance par rapport aux faits vécus, se concrétise dans la mise à distance de son personnage, qui esquivé le contact avec les autres, aussi bien avec les camarades qu'avec sa famille.

De même, à travers les différentes rédactions de *Una questione privata*, Fenoglio vise un objectif qui apparaît assez clair. Le romancier souhaite détacher le récit du contexte immédiat de la guerre de Résistance. Cette dernière reste le cadre du récit, et ce dans les trois rédactions que nous possédons. Toutefois, l'auteur opère des changements majeurs dans le tissu de la narration ; l'histoire change considérablement de la première à la troisième rédaction. *Una questione privata 1* raconte l'histoire de Giorgio Clerici, un jeune résistant capturé par les fascistes et condamné à mort, et de sa famille, qui se mobilise auprès des hiérarchies ecclésiastiques pour obtenir sa libération. Milton, ami fraternel de Giorgio, part à la recherche d'un fasciste qui puisse être échangé contre la libération de son ami<sup>35</sup>. Le roman s'interrompt au milieu de cette quête. Le personnage féminin, Fulvia, moteur de l'action dans les autres rédactions, apparaît simplement en tant que fiancée de Giorgio, à Alba, en train de conseiller le père de Giorgio sur la meilleure stratégie à suivre pour la libération du jeune résistant. La deuxième rédaction se construit sur un mélange entre l'histoire de Milton, amoureux de Fulvia, qui cherche un fasciste pour échanger contre son ami, et celle de la famille de Giorgio à Alba, qui se débat entre les prêtres et les fascistes pour obtenir la libération du fils (les passages concernant la famille Clerici sont les mêmes que ceux de la première rédaction). *Una questione privata 3* devient l'histoire de Milton. Les passages concernant la famille de Giorgio à Alba disparaissent. Les autres personnages, Fulvia et Giorgio, sont absents du

---

<sup>35</sup> Pendant la Résistance, Beppe Fenoglio est parti à la recherche d'un fasciste pour tenter de libérer son ami Ettore Costa, capturé à Cascina Langa par les fascistes. Le fasciste capturé par Fenoglio a été échangé contre un autre prisonnier, et Ettore, condamné à trente ans de réclusion, a finalement été libéré grâce à un coup de main à la prison d'Alba, le 3 mars 1945.

roman, et ce dernier s'articule autour du personnage principal et de sa quête sur les véritables rapports entre Giorgio et Fulvia. Il ne s'agit pas de l'histoire d'un jeune homme capturé par les fascistes. La capture de Giorgio (tout comme l'amour de Milton pour Fulvia) est le moteur de l'action, ce qui permet à Milton d'entreprendre sa quête privée. Mais il s'agit d'une quête qui dépasse les bornes de l'amour et de l'amitié pour se charger de valeurs existentielles. La lutte contre le temps pour la libération de Giorgio devient lutte contre le temps pour connaître la vérité sur Fulvia. L'Histoire n'est plus présente qu'à travers de fréquentes analepses, au cours desquelles les camarades de Milton, ou Milton lui-même, évoquent des moments de la guerre. La lutte contre les forces fascistes et allemandes devient, comme le dit Gabriele Pedullà, « le cadre d'une histoire éternelle d'amour et d'amitié »<sup>36</sup>.

C'est principalement dans la troisième rédaction de *Una questione privata* que se concentrent les changements majeurs. Ces derniers peuvent être interprétés en faisant appel à une vision de l'univers de guerre qui semble applicable aux œuvres de Fenoglio. Comme le fait remarquer Paul Fussel, la guerre est caractérisée par une forte dichotomie entre « nous » et « l'ennemi » qui doit être tué<sup>37</sup>. La dichotomie reste l'une des figures dominantes aussi dans l'œuvre de Fenoglio : le romancier décrit la lutte terrible entre les résistants et leur ennemi, et présente les différences irréductibles des deux camps. Mais *Una questione privata 3* ne se construit plus suivant le schéma de la dichotomie. Cette structure, qui dans la première rédaction dépend fortement de la situation de guerre (Milton et la famille de Giorgio d'un côté, les fascistes de l'autre), s'atténue dans la deuxième et se transforme pour ensuite disparaître dans la troisième. Ici, dès le début du roman, nous découvrons un protagoniste, Milton, en retrait par rapport à la guerre, représentée dans la première scène par le camarade Ivan. La dichotomie entre résistants et fascistes apparaît remplacée par la dichotomie amour / guerre (Milton / Ivan). Symboliquement, cette nouvelle dichotomie est représentée par la route autour de la villa de Fulvia. Ivan, le résistant qui se trouve à l'aise sur les collines et qui se concentre sur des problèmes concrets, tel l'arrivée possible des patrouilles fascistes, affirme ne pas aimer le goudron : « Su una stradina di campagna puoi farmi fare qualunque follia, ma l'asfalto non mi piace »<sup>38</sup>. Milton, en revanche, a besoin de l'asphalte, qui l'amène à

<sup>36</sup> Gabriele Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2004, p. 4.

<sup>37</sup> Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975. Edition italienne : *La Grande Guerra e la memoria moderna*, traduction italienne de Giuseppina Panziera, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 97. Selon l'historien, l'époque contemporaine est caractérisée par cet état d'esprit – la dichotomisation – qui remonte à la Grande Guerre et aux combats de tranchée. La force de la dichotomie dépend de la survalorisation du lieu physique de la guerre ainsi que de l'ennemi : la tranchée constitue le lieu mystérieux par excellence, où se cache un ennemi que l'on ne voit que très rarement et qui représente souvent la dernière chose que l'on voit avant de mourir.

<sup>38</sup> QP3, p. 1938 : « Sur un chemin de campagne, je peux faire n'importe quoi, mais je n'aime pas l'asphalte ».

la villa de Fulvia, le lieu où tout a commencé et où tout se terminera. Il s'agit d'une dichotomie dictée par l'amour, une dichotomie qui sépare Milton de la guerre et des camarades, en le plongeant dans sa quête privée. Les questions techniques concernant la guerre et la tactique n'intéressent plus le protagoniste :

*Non ne posso più, – pensava. – Se mi fa ancora domande io... io lo...! E si tratta di Leo. Di Leo!  
Figuriamoci con gli altri. Il fatto è che niente più m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità. [...]  
Oggi era diventato indisponibile. [...] Poi forse, qualcosa sarebbe stato nuovamente capace di fare per i suoi compagni, contro i fascisti, per la libertà<sup>39</sup>.*

Mais la structure romanesque choisie par le romancier dans *Una questione privata* 3 modifie l'architecture profonde de l'œuvre, et détermine en même temps un éloignement de plus en plus marqué par rapport au schéma de la dichotomie. Cet éloignement nous amène loin de la guerre et de sa description documentaire. Du monde à deux dimensions de la dichotomie – de guerre ou amoureuse – nous passons au monde à trois dimensions du triangle amoureux aux extrémités duquel se situent Milton, Giorgio, Fulvia<sup>40</sup>. Ce triangle, avec deux extrémités qui n'apparaissent pas dans l'œuvre (Fulvia et Giorgio), se réduit à être représenté par le personnage de Milton, véritable protagoniste solitaire de l'œuvre. Toutefois, le triangle ne disparaît pas : on le retrouve dans la dimension intérieure de Milton, qui est divisé entre sa vie de résistant (et la nécessité de survivre pour découvrir la vérité), l'amitié qui le lie à Giorgio et l'amour pour Fulvia.

Plus en général, Fenoglio construit ses œuvres par pans qui contiennent des séquences narratives indépendantes du reste du récit, selon un schéma qui ne pourrait pas être adopté par la *memorialistica*. *Il partigiano Johnny* se construit par séquences temporelles closes : nous verrons par la suite que souvent les chapitres de ce roman démarrent au matin et se terminent à la tombée de la nuit. Comme cela a été signalé, cette structure renvoie aux poèmes classiques (Iliade, Odyssée), qui proposaient des livres souvent indépendants les uns des autres. *Una questione privata* présente l'histoire de la quête de Milton, une quête qui est

<sup>39</sup> QP3, p. 1958-1960 : « Je n'en peux plus – pensait-il. – S'il me pose encore des questions je ... je le ... ! Et il s'agit de Leo. De Leo ! Alors, avec les autres. Le fait est que plus rien ne m'intéresse. Tout à coup, plus rien. La guerre, la liberté, les camarades, les ennemis. Plus rien que cette vérité. [...] Aujourd'hui, il était indisponible. [...] Après, sans doute, il serait de nouveau capable de faire quelque chose pour ses camarades, contre les fascistes, pour la liberté ».

<sup>40</sup> Elisabetta Brozzi remarque que la figure du triangle amoureux, archétypique de la littérature et centrale dans *Una questione privata*, se retrouve déjà dans l'adaptation théâtrale de *Wuthering Heights* faite par Fenoglio (*La voce nella tempesta*). Cette œuvre serait un réservoir de thèmes exploités par Fenoglio dans d'autres œuvres, comme par exemple la solitude, la prédestination, la différence sociale entre deux personnages, le paysage des collines. Il s'agit de thèmes présents dans le roman d'Emily Brontë, que Fenoglio sent très proche de sa sensibilité. Elisabetta Brozzi, *Introduzione* à Beppe Fenoglio. *Teatro, op. cit.*, p. X.

entrecoupée par des narrations secondaires. Ces dernières, souvenirs de Milton ou événements étrangers à l'histoire racontés par des camarades du protagoniste, interrompent le récit principal à des moments qui ne sont pas les mêmes dans les trois rédactions. Ces changements ne nuisent pas à la structure finale du roman. Les personnages n'ont pas d'interactions entre eux, et les différents récits servent à établir une différence entre le présent (la quête de Milton) et le passé. E. Soletti affirme d'ailleurs que « rien ne se passe dans le récit ou, mieux, rien ne se modifie »<sup>41</sup> par rapport à la situation initiale. Etrange analyse, mais tout à fait exacte, qui définit l'œuvre d'un auteur pour qui l'action compte avant tout le reste. Et à regarder de plus près, le jugement sur *Una questione privata* fait par Italo Calvino, que nous avons déjà cité, (une quête qui mène vers une autre quête, et ainsi de suite) n'insiste pas sur les changements de situation, mais souligne cet aspect de l'œuvre : la poursuite compte plus que le reste. Il s'agit d'une quête symbolique, emblématique de la recherche humaine qui vise à trouver un sens à l'existence. Cette quête, où le symbole est plus important que son résultat (nous savons dès le début qu'elle sera frustrée) peut alors être interrompue à tout moment.

Des considérations extralittéraires en relation avec la méthode de travail de Fenoglio confirment notre analyse de l'œuvre du romancier. Ce dernier utilisait parfois les chapitres de ses œuvres pour des publications en tant que nouvelles autonomes, lorsque le projet de roman était mis de côté. Souvent, les nouvelles sont la reprise mécanique d'un chapitre d'un roman : l'auteur n'apporte aucun changement, à l'exception parfois des noms des personnages et des toponymes. C'est le cas des nouvelles *Il padrone paga male*, *Lo scambio dei prigionieri*, *L'erba brilla al sole*, autant de chapitres de *Frammenti di romanzo* publiés par Fenoglio en revue<sup>42</sup>. De même, certains thèmes reviennent d'une œuvre à l'autre, réélaborés sans cesse par l'auteur<sup>43</sup>.

Tout comme des blocs narratifs, Fenoglio insère souvent dans la narration des passages anecdotiques. Il s'agit de passages qui relèvent du détail et dont la fonction n'est pas de faire avancer le récit. Leur présence, ou leur absence, ne modifie nullement le déroulement de l'action. Sans doute, ces notations ne trouveraient pas de place dans les chroniques limitées au strict déroulement des événements. Ces notations concernent, par exemple, le goût des cigarettes fumées par les résistants, ou la composition d'un repas, ainsi que sa qualité ; nous découvrons également l'aspect physique des résistants ou l'atmosphère d'un bordel en temps

<sup>41</sup> E. Soletti, « La scrittura in bianco e nero », in *Fenoglio a Lecce*, op. cit., p. 166.

<sup>42</sup> Pour une vision d'ensemble du passage des nouvelles du roman à la revue voir Luca Bufano, *Nota ai testi*, in Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. 579-595.

<sup>43</sup> Nous pouvons citer, entre autres, le thème de l'échange des prisonniers ou de l'exécution d'un fasciste, repris et réélaborés plusieurs fois.

de guerre. A travers l'anecdotique, Fenoglio ajoute une dimension littéraire à son récit : nous découvrons des détails de la vie des résistants qui restent en dehors d'une stricte chronique des faits.

\* \* \*

Par le travail que nous venons de montrer sur la macrostructure de ses œuvres, Fenoglio met en récit la matière narrative. Nous remarquons l'action du romancier qui organise la matière brute des événements de guerre selon une structure romanesque. Parallèlement à cela, Fenoglio travaille la microstructure de l'œuvre, et plus particulièrement la modulation de la phrase et le rythme du récit. Des phrases longues, des incipit de chapitre et de paragraphe majestueux, et des anaphores confèrent à la page du romancier une allure imposante, un souffle de narration épique qui contribue à détacher le récit de la description du contexte et à le diriger vers une interprétation littéraire. Ce souffle suspend le récit dans une dimension « a-historique », exemplaire, et marque la dimension d'épopée d'une aventure humaine. Ainsi, le lecteur découvre-t-il le résistant solitaire sur les collines, figure de la présence humaine qui se dessine contre une nature corrompue :

*Erano le 4 p.m. e Johnny stava sulle alte colline, funeree nella coltre della neve senza più barbagli, come corrotta dall'incipiente dusk da chiazzante lebbra arsenicale<sup>44</sup>.*

Aucune spécification ne concerne l'espace, qui est au contraire rendu flou par l'adjectif « alto ». Cet adjectif typique des poèmes homériques est signe de dimension indéfinie, et concourt à proposer un lieu – les collines – sans rapport avec un paysage directement observé. L'accent est mis sur la corruption de la pureté du paysage, et sur la présence de Johnny dans un environnement hostile. Mais même dans un environnement moins menaçant, une simple garde de routine acquiert sur la page une allure épique :

*Le notti erano polari, crude le albe e le sere, ma i meriggi ed i pomeriggi avevano il soffice tepore dell'estate indiana, in quel primo novembre, nella pianura di Castagnole. In un simile pomeriggio, in esso una primeva pace e perfezione, Johnny era di guardia al rettilo Neive-Castagnole, con Ettore che si era staccato dal suo reparto dilaniato in città e si era unito a Pierre<sup>45</sup>.*

---

<sup>44</sup> PJ1, p. 438 : « Il était quatre heures de l'après-midi et Johnny se trouvait sur les hautes collines, funèbres sous la couche de la neige sans éclat, comme si elle était corrompue et par la nuit tombante et par une lèpre arsenicale qui la tachetait ».

<sup>45</sup> PJ2, p. 1040 : « Les nuits étaient polaires, cruelles les aubes et les soirées, mais les midis et les après-midi avaient la douce tiédeur de l'été de la Saint-Martin, en ce début de novembre dans la plaine de Castagnole. Par un de ces après-midi d'une paix et d'une perfection édéniques, Johnny montait la garde sur le route de Neive avec Ettore qui avait abandonné sa section décimée en ville et s'était joint à Pierre » (trad. G. d. V.).



Ce passage fait partie d'une série de *incipit* fénoqliens qui confèrent à la narration un souffle épique incontestable, sans lien avec l'Histoire et les faits documentés. Ce à quoi l'on assiste, c'est avant tout à une suspension du déroulement chronologique. Les faits historiques dont il est question perdent tout lien avec un contexte précis : la garde de Johnny et de son camarade pourrait être une garde de n'importe quelle guerre à n'importe quelle époque. Dans le passage que nous venons de citer, la dimension temporelle est plus floue que dans le passage précédant, et la dimension spatiale plus précise. L'*incipit*, par sa construction en chiasme, module le rythme et retarde le début de la description de l'action. L'*incise* concernant l'atmosphère de paix et de perfection que vivent les personnages (« in esso una primeva pace e perfezione ») revêt la même fonction : la description de l'action proprement liée à la guerre, ce qui primerait dans une chronique, est retardée et détachée du contexte précis. De surcroît, cette *incise* confère une dimension archaïque à la scène.

Les inversions contribuent également à ralentir le rythme de la phrase, qui acquiert ainsi une allure grave et imposante :

*Molto vagamente ma non meno acerbamente risentiva Johnny la lontananza della cagna [...]»<sup>46</sup>.*

La construction poétique de la page de Fenoglio se concrétise dans l'usage de figures de style insistant sur le rythme, comme l'anaphore :

*Arrivavano. Le sei batterono al campanile, per Milton con una tonalità differente da sempre.*

*Arrivavano. In quella estrema umidità le stalle del paese puzzavano come non mai e sulla strada lo sterco dei buoi si dissolveva in rigagnoli giallastri. Arrivavano. Milton precedeva Ivan di un trenta passi e ancora marciava lungo e rapido mentre l'altro sbandava per la stanchezza<sup>47</sup>.*

L'anaphore (que nous avons soulignée par l'italique) semble insister sur la monotonie des pas qui se suivent, et transmet le rythme obsédant de la marche d'approche. Dans le passage cité, nous remarquons également une stratégie de compression visant à l'économie du langage. Par un éallage, Fenoglio remplace l'adverbe « rapidement » par l'adjectif correspondant, et l'expression probable et attendue « a lunghi passi » par le simple adjectif « lungo ». L'anaphore peut s'étaler sur plusieurs paragraphes, dans une tentative de lier une longue partie de l'œuvre dans une structure complexe :

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1187 : « Très vaguement, mais non moins âprement, Johnny ressentait l'absence de la chienne ».

<sup>47</sup> *QP3*, p. 1953 : « Ils arrivaient. Six heures sonnèrent au clocher, pour Milton avec un son différent que d'ordinaire. Ils arrivaient. Dans l'extrême humidité les étables du village puaiant plus que d'habitude et sur la route le fumier des bœufs coulait en rigoles jaunâtres. Ils arrivaient. Milton précédait Ivan d'une trentaine de pas et il marchait encore à longs pas rapides, tandis que l'autre vacillait de fatigue ».

*Domani, ad ogni costo, avrebbe saputo. [...] Pur che resistesse sino a domani. [...] Ma domani avrebbe saputo. [...] I suoi compagni erano risaliti tutti dal fiume. [...] I suoi compagni, i ragazzi che avevano scelto come lui [...]. Il duro era resistere fino a domani. [...] Domani, sapesse di lasciare il povero Leo solo davanti a un attacco, dovesse passare in mezzo a una brigata nera<sup>48</sup>.*

Par les italiques, nous avons voulu souligner les éléments concernés par la figure de style et les répétitions qui se mêlent dans le passage. Dans un effort d'architecture évident, Fenoglio croise deux anaphores qui s'étalent sur sept paragraphes, et qui confèrent une allure lancinante à la page.

Les exemples cités dans la macrostructure et dans la microstructure montrent la volonté de mise en récit qui caractérise l'œuvre fenoglienne. Cependant, il nous semble nécessaire d'être plus précis, et d'étudier de plus près la dimension littéraire qui caractérise les œuvres de Fenoglio. Cela peut être fait de façon efficace en mettant en parallèle deux rédactions du même épisode. Comme nous l'avons vu, la méthode de travail de Fenoglio nous permet d'effectuer ce rapprochement.

### **1.3 Les faits d'Alba d'une œuvre à l'autre : architectures amplificatrices**

Comme nous l'avons indiqué, Fenoglio reprend parfois les mêmes événements dans des œuvres différentes. Dans certains cas, ces thèmes sont simplement – mécaniquement – déplacés d'une œuvre à l'autre. Ailleurs dans son œuvre, en revanche, Fenoglio modifie considérablement un événement lors du passage d'une œuvre à l'autre. Dans *Appunti partigiani '44-'45*, par exemple, nous retrouvons *in nuce* plusieurs thèmes qui ne sont pas complètement développés et qui seront repris ailleurs (souvent avec un ton plus littéraire) dans les œuvres futures. Dans un sens, *Appunti partigiani '44-'45* est utilisé en tant que « réservoir » pour les récits du futur<sup>49</sup>.

Les faits d'Alba (la libération de la ville par les résistants et la réoccupation fasciste) trouvent une place importante dans deux œuvres de Fenoglio. Il s'agit du recueil de nouvelles *I*

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1959-1960 : « Demain, à tout prix, il saurait. [...] A condition de résister jusqu'à demain. [...] Mais demain il saurait. [...] Ses camarades étaient tous remontés du fleuve. [...] Ses camarades, les jeunes hommes qui avaient fait le même choix que lui [...] Le plus dur c'était de résister jusqu'à demain. [...] Demain, même s'il savait qu'il laissait ce pauvre Leo seul face à une attaque, même s'il devait passer au milieu d'une brigade fasciste ».

<sup>49</sup> C'est le cas, par exemple, de la nouvelle *Nella valle di San Benedetto*, dont l'origine est à rechercher dans le premier chapitre de *AP*.

*ventitre giorni della città di Alba*, où la nouvelle éponyme se trouve à la première place, et de *Il partigiano Johnny*. La nouvelle se décline en quatorze pages dans l'édition de Maria Corti. Dans l'œuvre inachevée, les faits militaires occupent quatre chapitres, pour un total de soixante-trois pages dans la même édition. Dans la perspective de notre travail, il est intéressant d'étudier les modalités de l'amplification des faits, pour montrer comment Fenoglio manie la matière première de l'œuvre pour arriver à des résultats différents. Dans la nouvelle, les faits d'Alba sont traités par le biais d'un point de vue sarcastique, teinté d'une ironie amère due à la difficulté pour Fenoglio de parler d'un thème brûlant comme la libération manquée de sa ville natale. Ce ton rappelle celui de la chronique, tout au moins si nous comparons le point de vue de la nouvelle avec celui utilisé dans *Il partigiano Johnny*, où la façon de présenter la bataille permet de placer la guerre pour Alba au rang des guerres mythiques qui se sont déroulées pour Troie ou Jérusalem.

Il n'est pas inintéressant de faire une comparaison avec l'œuvre d'un chroniqueur qui a évoqué plusieurs fois, comme le fait Fenoglio, une même situation vécue. Il s'agit de Nuto Revelli. Dans ses deux ouvrages qui relatent les mêmes faits de guerre<sup>50</sup>, les événements présentés ne subissent pas de modifications. Revelli emploie les mêmes expressions et les mêmes mots pour parler, par exemple, de la démission de Mussolini lors du 25 juillet et de l'armistice du 8 septembre 1943. Pour Fenoglio c'est différent. Dans le cas d'Alba, il ne se limite pas à reprendre pour *Il partigiano Johnny* l'évocation qu'il avait faite en 1952 pour la nouvelle. La version de *Il partigiano Johnny* comporte évidemment plus de détails par rapport à la nouvelle (la simple comparaison du nombre de pages des deux versions est en soi significative). Nous retrouvons toutefois dans les deux versions les mêmes épisodes : l'analyse du passage de ces épisodes d'une œuvre à l'autre nous permettra de souligner la transformation stylistique dont la libération d'Alba fait l'objet, et d'analyser deux registres de style de Fenoglio, le sarcasme et l'ironie amère d'une part, le souffle épique et solennel d'autre part.

Le style sec et analytique présent parfois dans la nouvelle laisse place à un rythme plus solennel dans *Il partigiano Johnny*. Fenoglio insiste sur le passage du temps, plus rapide dans la nouvelle, plus lent dans l'œuvre inachevée. Les mots concrets de la nouvelle sont

---

<sup>50</sup> Il s'agit de *La guerra dei poveri* et de *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, op. cit. Le deuxième ouvrage est composé à partir des cours que Revelli donna à l'Université de Turin (cours d'Histoire contemporaine). Dans cette œuvre, Revelli reprend, de façon abrégée, ce qu'il avait développé dans son premier livre sur l'expérience de la Résistance. Nous n'assistons pas à une amplification, comme chez Fenoglio, et cela nous paraît normal. Toutefois, nous voulons remarquer que, à plus de vingt ans d'écart, Revelli reprend les événements utilisant le même vocabulaire, à la différence de Fenoglio.

remplacés par des mots plus génériques. Ce passage ne doit pas faire penser à un manque de précision de notre auteur. Au contraire, Fenoglio, par des termes plus vagues mais plus évocateurs, entend se positionner sur un niveau moins attaché au contexte immédiat. Il s'agit d'un changement dans la direction d'une dimension plus laconique, moins liée à l'aspect physique et documentaire des événements<sup>51</sup>. Dans la nouvelle, le départ des fascistes est résumé dans un passé simple (« sgomberò ») qui décrit les faits tout en insistant sur l'action :

*[...] il presidio repubblicano, sentendosi mancare il fiato per la stretta che gli davano i partigiani dalle colline [...] fece dire dai preti ai partigiani che sgomberava [...]. La mattina del 10 ottobre il presidio sgomberò<sup>52</sup>.*

L'action semble se dérouler rapidement dans *I ventitre giorni della città di Alba*, alors que dans *Il partigiano Johnny* le romancier présente l'attaque des résistants à Alba sous l'aspect d'un poème épique :

*L'alto mattino del ... ottobre mossero per la città. Un migliaio di partigiani di Nord congestionava l'ultima conca prima della città, nell'ombra dell'ultima collina. Un gruppo di ufficiali partigiani stava sul ciglione, coi binocoli puntati alla città. Da e per loro guizzavano staffette in moto, per l'odio degli ammassati partigiani a piedi, torvi e rassegnati e superiori come tutte le fanterie. [...] Allora Nord ordinò che tutti gli uomini guarnissero la nuda cresta della collina, per istruttiva visione degli indecisi fascisti. Gli uomini corsero su e ristettero sul ciglione in erta linea. Johnny guardò le rosse marziali mura del Vescovado che chiudeva quell'ultimo parlamento<sup>53</sup>.*

La scène de la ville, entourée de résistants prêts à attaquer, fige Alba dans une dimension différente de celle de la chronique : Fenoglio propose une image qui ressemble à celle d'un tableau de guerre. Le romancier est loin aussi bien de la rhétorique qui pourrait caractériser une chronique relatant la libération d'Alba du point de vue des résistants, que de la description plate des forces en guerre. Cette impression est soulignée par le rythme lent des phrases, caractérisées par une adjectivation abondante, ainsi que par l'impression de puissance de l'armée résistante, une véritable armée à mille lieues des faiblesses réelles qui

---

<sup>51</sup> G. L. Beccaria remarque également ce passage d'une rédaction à l'autre de *Il partigiano Johnny*, voir *La guerra e gli asfodeli*, op. cit., p. 111.

<sup>52</sup> VGA, p. 227 : « [...] la garnison *repubblicana*, sentant le souffle lui manquer sous la pression des partisans postés dans les collines [...] fit dire aux partisans qu'elle allait décamper [...]. Au matin du 10 octobre la garnison décampait » (traduction A. S.).

<sup>53</sup> PJ2, p. 976-977 : « Le haut matin du ... octobre ils avancèrent vers la ville. Un millier de résistants de Nord engorgeait la dernière cuvette avant la ville, à l'ombre de la dernière colline. Un groupe d'officiers résistants, les jumelles pointées vers la ville, se tenait sur la crête, où et d'où des estafettes à moto filaient, au grand dam des résistants entassés à pied, torves et résignés et l'air supérieur comme toute infanterie. [...] Alors Nord commanda que tous les hommes se portent sur la crête nue de la colline, pour fournir un spectacle instructif aux fascistes indécis. Les hommes se ruèrent vers le sommet et se disposèrent sur la crête en ligne raide. Johnny regarda les murs rouges et martiaux de l'Evêché qui renfermaient cette dernière réunion ».

affectaient le front résistant et que Fenoglio lui-même avait soulignées, capable de chasser l'ennemi puissant. Dans la nouvelle, la ville d'Alba apparaît au lecteur déjà libérée, alors que dans *Il partigiano Johnny* Fenoglio s'attarde sur les forces en jeu et sur l'attente des résistants. Les verbes qui caractérisent leurs mouvements sont vagues, et décrivent un mouvement d'ascension sur les collines et de descente victorieuse vers la ville : « mossero per la città [...] corsero su e ristettero [...] calarono ». L'indication temporelle est plus évocatrice dans le *Il partigiano Johnny* que dans la nouvelle : l'adjectif « alto », que nous avons déjà rencontré, contraste avec la précision du moment de la journée (« mattino »), et crée une sensation d'éloignement en direction d'une dimension temporelle indéterminée. Dans la nouvelle, Fenoglio indique, de façon plus précise, que l'action se déroule le matin.

L'attention portée à la dimension physique des choses et à la description des événements, qui caractérise bien des passages de la nouvelle, s'atténue dans l'élaboration successive. C'est le cas de la présentation d'une escarmouche qui éclate lors du départ des fascistes. Dans la nouvelle, le romancier concentre son regard sarcastique sur les détails pratiques de l'attaque et sur ses conséquences :

*[...] non erano tutti impropri quelli che mandavano, c'erano anche mortaiate che riuscirono a dare in seguito un bel profitto ai conciatetti della città. [...] Un paio di squadre [...] aprì un fuoco di mitraglia che ammazzò una vacca al pascolo sull'altra riva e fece aria ai repubblicani<sup>54</sup>.*

Ce regard est remplacé dans *Il partigiano Johnny* par l'accent que Fenoglio met sur la violence et sur le bruit de la bataille :

*[...] coi mortai attaccarono la città liberata, dopo il primo gong dei loro mortai crepitò la mitragliatrice di Miguél. Fra le bestemmie degli uomini e il rosario degli spari si poteva cogliere l'urlo della popolazione sorpresa sotto il fuoco. Sulla città ulularono le sirene dell'allarme generale, mentre dall'altra riva i mortai raddoppiavano il loro funebre gong e su questa riva quattro mitragliatrici si erano in un baleno affiancate a quella di Miguél. In breve, sotto il fuoco di tutte le mitragliatrici, i fascisti sgombrarono<sup>55</sup>.*

En italique, nous avons souligné les mots qui renvoient à des sensations auditives, et qui contribuent à la grande homogénéité et cohésion du passage. Fenoglio construit celui-ci selon un crescendo de son et de violence. Au bruit des mortiers, exprimé à travers une onomatopée

---

<sup>54</sup> VGA, p. 227-228 : « [...] ce qu'ils envoyaient ce n'était pas que des insultes, il y avait aussi des tirs de mortiers qui procurèrent de bonnes affaires aux couvreurs de la ville. [...] Deux brigades ouvrirent le feu avec une mitrailleuse qui tua une vache au pré sur l'autre rive et qui fit un peu d'air autour des fascistes »).

<sup>55</sup> PJ2, p. 983 : « [...] ils attaquèrent la ville libérée avec leurs mortiers, après le premier gong la mitrailleuse de Miguél crépita. Au milieu des jurons des hommes et du chapelet des tirs on pouvait percevoir les hurlements de la population surprise par le feu. Sur la ville les sirènes de l'alarme générale hululaient, tandis que depuis l'autre rive les mortiers redoublaient leur gong funèbre et que sur cette rive quatre mitrailleuses avaient rejoint celle de Miguél. Très vite, sous le feu de toutes les mitrailleuses, les fascistes disparurent ».

(« gong »), s'ajoute celui des mitrailleuses (qui passent de un, à quatre, à un nombre non précisé), des injures des soldats et des cris de peur de la population. La tendance à l'amplification et au détachement d'une dimension uniquement concrète est une constante de l'œuvre, et apparaît par exemple lors de la description des cloches que font sonner les habitants pour fêter la libération. Dans la nouvelle, la force concrète de la scène est donnée par l'image des éclats de bronze qui tombent sur le goudron :

*Allora qualcuno si attaccò alla fune del campanone della cattedrale, altri alle corde delle campane dell'altre otto chiese di Alba e sembrò che sulla città piovesse scheggioni di bronzo*<sup>56</sup>.

Dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio insiste plutôt sur le bruit des cloches et des cris de la population, exprimé à travers des onomatopées :

*C'era già nell'aria, esaltante ed oppressivo, il rombo delle campane, il boom degli evviva della popolazione*<sup>57</sup>.

L'image de la pluie de bronze est reprise, mais Fenoglio, par la métaphore, souligne davantage l'insistance du bruit :

*Il viale era tutto deserto e solo ferito dagli echi dei giganteschi fragori di gioia del centro, l'eco del bourdillon delle campane atterrava sul sordo asfalto come una pioggia di piombo*<sup>58</sup>.

D'ailleurs ce ne sont plus les éclats du bronze qui tombent sur la ville, mais l'écho du bruit, qui est comparé à une pluie de métal. Dans *Il partigiano Johnny*, la force concrète du passage ne réside plus dans l'image de la pluie : l'écho du bruit est une expression moins concrète par rapport à celle des éclats de bronze. Mais la violence sonore de ce bruit, rendue à travers un jeu subtil entre le son des cloches et la surdité du goudron, trouve davantage de place dans *Il partigiano Johnny* que dans la nouvelle. Dans cette dernière, la violence passe par une image. Signe d'une maîtrise littéraire accrue, dans l'œuvre inachevée elle est intégrée dans la forme, par un mélange linguistique âpre, riche en sons durs qui se répètent : « *giganteschi fragori di gioia* ». La dimension concrète des éclats est remplacée par des termes qui évoquent le bruit, « rombo », « boom », « echi », « giganteschi fragori », « eco ».

L'amplification des faits n'implique pas seulement le style du récit. Fenoglio agit également en profondeur sur la structure de la narration. Il introduit dans *Il partigiano Johnny* deux

---

<sup>56</sup> VGA, p. 228 : « Quelqu'un alors s'accrocha à la corde du bourdon de la cathédrale, d'autres aux cordes des cloches des huit autres églises d'Alba, et, sur la ville, il sembla pleuvoir des éclats de bronze ».

<sup>57</sup> PJ2, p. 978 : « Il y avait déjà, dans l'air, exaltant et oppressant, le bourdonnement des cloches, le boom des vivats de la population ».

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 978 : « Le boulevard était complètement désert et uniquement blessé par les échos des gigantesques clameurs de joie venant du centre ville, l'écho du bourdillon des cloches atterrissait sur l'asphalte sourd comme une pluie de plomb ».

moments de suspension des faits de guerre. Il s'agit de moments qui ralentissent le rythme de l'histoire, et qui sont amplifiés par rapport à la nouvelle. L'effort dans le sens de l'architecture et de la structure – une « obsession » selon G.L. Beccaria<sup>59</sup> – constitue une partie importante dans le processus d'amplification et d'élaboration littéraire d'une œuvre à l'autre.

La première nuit de libération de la ville est vécue avec angoisse. Dans la nouvelle, ce sentiment est lié concrètement aux représailles possibles des fascistes :

*Quella prima notte d'occupazione passò bianca per civili e partigiani. Non si può chiuder occhio in una città conquistata ad un nemico che non è stato battuto. E se il presidio fuggiasco avesse cambiato idea, o avesse incontrato sulla sua strada chi gliel'avesse fatta cambiare, e cercasse di rientrare in Alba quella notte stessa?*<sup>60</sup>

Dans *Il partigiano Johnny*, en revanche, la première nuit de liberté cause des cauchemars, conformément à la tradition qui veut que la nuit soit un moment de mystère et d'incertitude. Les peurs qu'elle réveille sont insondables, et parviennent du plus profond de l'âme humaine :

*Il cielo si spegneva, e la gente in giro, restiamente ma irresistibilmente vi alzava gli occhi, quasi volesse ricacciare lontano e nel profondo del misterioso luogo d'origine la notte e la tenebra, l'incubosa prima notte di liberazione, l'inizio legittimo della diretta guerra di rappresaglia*<sup>61</sup>.

La nuit, présentée de façon poétique (le ciel qui s'éteint), s'accompagne d'une obscurité « féroce », et Johnny se promène dans une ville personnifiée où les hommes sont, au contraire, comparés à des animaux :

*[Johnny] camminava rasente ai muri, quasi a cogliere il loro incontenibile alitare, trasudare di paura, paura dell'impresa e del castigo, paura di aver troppa gioia ed approvazione espresso alla luce del sole, brividoso paura dei civetteschi occhi delle spie*<sup>62</sup>.

La nuit, presque négligée dans la nouvelle, devient un moment de suspension et attente de la suite des événements, un moment de réflexion où la peur remonte à la surface. Cette peur suinte des murs de la ville et atteint le protagoniste Johnny : Fenoglio la place au centre du passage par la répétition du mot « paura ». Ce sentiment perd ses caractéristiques concrètes

<sup>59</sup> G. L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli*, op. cit., p. 111.

<sup>60</sup> VGA, p. 230 : « Cette première nuit d'occupation fut une nuit blanche pour les civils et les résistants. On ne peut pas fermer l'œil dans une ville prise à un ennemi qui n'a pas encore été vaincu. Et si la garnison en fuite avait changé d'avis, ou si elle avait rencontré sur son chemin quelqu'un qui lui avait fait changer d'avis, et qu'elle cherchait de reprendre Alba cette nuit même ? ».

<sup>61</sup> PJ2, p. 984 : « Le ciel s'éteignait, et les gens, bien que réticents, ne pouvaient pas s'empêcher de lever les yeux, comme s'ils voulaient chasser au loin, dans les profondeurs de leur mystérieux lieu d'origine, la nuit et les ténèbres, la première et cauchemardesque nuit de libération, le début légitime d'une guerre directe faite de représailles ».

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 985 : « [Johnny] longeait les murs, comme pour mieux les entendre respirer, suinter la peur, la peur de l'exploit et du châtement, peur d'avoir exprimé trop de joie et d'approbation à la lumière du jour, peur frissonnante des yeux de chouette des espions ».

liées à une attaque possible de l'ennemi : Fenoglio parle de « entreprise et châtement » pour indiquer les faits de guerre. Il s'agit de termes vagues, qui supposent la présence de quelqu'un (l'ennemi ? une entité supérieure ?) capable de punir l'arrogance et la présomption des résistants. L'attaque est une action qui mérite une punition, un châtement, qui va sûrement arriver sans que l'on sache qui va le donner. La nuit représente le moment du mystère, de l'irrationnel et des cauchemars : c'est ainsi que Fenoglio nous la présente dans *Il partigiano Johnny*.

Le deuxième moment de suspension, qui est absent de la nouvelle, se situe juste avant l'attaque fasciste. Après un court sommeil, Johnny et ses camarades attendent le lever du jour et le début de la bataille. Alors que dans la nouvelle nous sommes informés du début de la bataille sans transition (« La mattina del 2 novembre ci fu per sveglia un boato »<sup>63</sup>), dans *Il partigiano Johnny* l'auteur concentre son regard sur les moments qui précèdent le combat et sur l'apparition de l'aurore. Il s'agit d'une éclosion lente, avec la lumière qui apparaît petit à petit. Une grande tension s'installe dans les rangs des résistants, ainsi qu'un air de mystère et d'irréalité :

*Ciò che si lasciava vedere era a dieci passi, ed in quei dieci passi livide erano le acque e più livida la sponda. Johnny guardò indietro alle colline, dal caos notturno emergevano bianchicce le torrette con le mitragliere, ma le aie apparivano deserte e stregate. [...] Poi venne in luce la sponda opposta, pudica, verginale nella sua mattutina selvatichezza [...]. Intanto Johnny guardava dalla parte della città: si destava dal suo incubo fra mattinali vapori, sorgendo soltanto coi fastigi dei suoi edifici ed apparendo senza fondamenta, fiabesca<sup>64</sup>.*

La nuit, ou plutôt le chaos des ténèbres, laisse place à un jour terrible, un jour de guerre dont plusieurs hommes ne verront pas la fin. Fenoglio présente différents éléments du paysage qui sont au fur et à mesure illuminés par le soleil qui se lève. Ces éléments semblent se libérer du poids des ténèbres, comme le démontrent les verbes utilisés (« emergevano ... venne in luce ... sorgendo »). L'atmosphère irréaliste est soulignée par la couleur blanchâtre qui domine la scène, ainsi que par les adjectifs (« deserte ... fiabesca »). Fenoglio instaure un sentiment de suspension de la guerre – le calme avant la tempête – pour mieux souligner la violence et l'âpreté des faits qui vont suivre.

---

<sup>63</sup> VGA, p. 236 : « Au matin du 2 novembre, un grondement les réveilla ».

<sup>64</sup> PJ2, p. 1026 : « Ce que l'on apercevait se trouvait à dix pas, et dans cet espace les eaux étaient livides, et encore plus livide était la berge. Johnny se tourna vers les collines, du chaos de la nuit émergeaient les tourelles blanchâtres des mitrailleuses, mais les aires semblaient désertes et ensorcelées. [...] Ensuite, la rive opposée s'illumina, pudique, virginale, dans sa sauvagerie matinale [...]. Pendant ce temps, Johnny regardait du côté de la ville : elle se réveillait de son cauchemar au milieu des vapeurs matinales, montrant uniquement les façades de ses édifices, comme si elle était sans fondations, féerique ».



Mais l'amplification des événements d'Alba se manifeste avant tout dans la représentation de la bataille. Les fascistes organisent une première attaque sans beaucoup de conviction le 24 octobre 1944, pour tâter le terrain et épuiser la réserve de munitions des résistants. Ils déploient même un tank :

*Finché mandarono avanti uno di quei carri armati che si calò nel greto come un verme. Facendo fuoco da tutti i suoi buchi, entrò nella prima acqua alta due palmi, ma un mortaista partigiano azzeccò un colpo da 81 che rovinò giusto sul carro che fece poi molte smorfie per tornarsene via<sup>65</sup>.*

La comparaison du tank avec un vers de terre disparaît dans *Il partigiano Johnny*. Ici, elle cède la place à une métaphore. Alors que la comparaison évoque une image concrète et recourt à un référent connu (« un verme »), la métaphore, plus synthétique, souligne l'hostilité et l'irréalité d'une arme, le tank, provenant d'un monde surnaturel (« il mostro ») :

*In quel silenzio emerse, fino ad un enorme fragore d'attrito, e un carro armato sbucò dal verde e avanzò verso la riva, tritando la rena con monumentale goffaggine. Di là « fece fuoco da tutti i suoi buchi ». Il mostro avanzò fino a bagnare i suoi primi cingoli nell'acqua ribollente, Johnny poteva vedere i selvaggi ricochets delle pallottole partigiane contro le lastre d'acciaio, poi tuffò la faccia nella terra sotto la bordata del carro<sup>66</sup>.*

Dans le passage d'une œuvre à l'autre, les proportions de l'attaque changent. Dans *Il partigiano Johnny*, tout apparaît surdimensionné et énorme. Dans la nouvelle, le tank est actionné par les soldats, alors que dans le texte inachevé il possède une volonté propre, comme un monstre détaché de tout contrôle humain : « mandarono avanti > emerse ». L'adjectivation insiste sur la puissance et la violence de l'événement, qui semble dépasser la dimension peu marquée de la nouvelle : « enorme, monumentale ». L'entrée du tank dans l'eau, plutôt neutre dans la nouvelle, acquiert une allure imposante : la « prima acqua » (connotation peu marquée) devient « l'acqua ribollente », qui frémit sous le souffle

---

<sup>65</sup> VGA, p. 231 : « [...] jusqu'à ce qu'ils envoient en reconnaissance un des chars d'assaut, qui se laissa glisser sur la grève, tel un ver. Tirant de toutes ses bouches à feu, il entra dans la première eau, profonde de deux pieds, mais un artilleur partisan fit mouche d'un coup de 81 qui tomba en plein sur le char, lequel fit ensuite beaucoup de manières pour repartir » (traduction A. S.).

<sup>66</sup> PJ2, p. 1002 : « Alors, dans ce silence émergea un bruit qui enfla jusqu'à devenir un énorme fracas, et un char sortit de la végétation, avançant vers la rive, broyant le sable avec une gaucherie monumentale. De là il tira "de toutes ses bouches à feu". Le monstre avança jusqu'à tremper ses premières chenilles dans l'eau bouillonnante, Johnny arrivait à voir les ricochets sauvages des balles partisans contre les plaques d'acier, puis il se colla visage contre terre sous les bordées du tank ». Dans le passage, nous pouvons remarquer une autocitation de Fenoglio, qui réutilise entre guillemets une expression employée dans *I ventitre giorni della città di Alba*. Ces guillemets ont pendant longtemps été utilisés comme preuve philologique démontrant l'antériorité de la nouvelle par rapport au roman, dans la longue querelle concernant la chronologie des œuvres de Fenoglio. Fenoglio utilise cette tactique deux seules fois dans son œuvre, alors que partout ailleurs il modifie largement la matière de ses récits.

mécanique de l'engin. Dans *I ventitre giorni della città di Alba*, l'attention se concentre sur les détails concrets de la bataille :

*[...] osservavano [...] le nuvolette delle mortaiate dei fascisti che mettevano un colpo sopra l'altro come tanti scalini per arrivare in cima alla collina dei Bianciardi*<sup>67</sup>.

Ces détails disparaissent dans *Il partigiano Johnny*, où Fenoglio s'attarde davantage sur les images, qui sont souvent réinterprétées avec une approche plus littéraire. Par exemple, l'image de l'escalier est reprise avec plus de puissance :

*[i fascisti] ora replicavano con fuoco di mortai, nutrito e ordinato e paziente fuoco che batteva la collina della prima villa, mettendo su di essa un gradino dopo l'altro di crash, vampa e polvere*<sup>68</sup>.

Ici, l'accumulation d'adjectifs (« nutrito e ordinato e paziente ») et de substantifs (« crash, vampa e polvere »), en crescendo, remplace l'image de l'escalier physique que les mortiers ont produit et qui mène au sommet de la colline. Dans la version de *Il partigiano Johnny*, Fenoglio préfère l'image métaphorique, plus suggestive et évocatrice, plus laconique et plus imagée, à la comparaison, directe et explicite, qu'il utilise dans la nouvelle (les tirs qui creusent des marches dans la colline). D'une œuvre à l'autre, la construction se fait plus maîtrisée :

*[...] i mezzadri inebetiti dalla paura [...] porgevano macchinalmente secchi d'acqua da bere*<sup>69</sup>.

La répétition d'un adverbe permet une structure en chiasme, plus élégante et recherchée, que nous avons soulignée en italique :

*Dentro, la famiglia dei mezzadri, atterrita, incospicante, balbuziente, tirava macchinalmente secchi d'acqua dalla pompa interna e macchinalmente li porgeva*<sup>70</sup>.

Plus loin, la chute d'un tir de mortier sur la cheminée de la ferme qui abrite les résistants est présentée dans la nouvelle comme une suite d'événements qui se suivent dans le temps :

*Piombò una mortaiata giusto sul tetto e il comignolo si polverizzò sull'aia. Un partigiano venne via dalla finestra per andare a raccogliere sul pavimento la mezzadra che c'era cascata svenuta*<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> VGA, p. 236 : « [...] ils observaient [...] les petits nuages des tirs de mortier des fascistes qui plaçaient un coup au-dessus de l'autre comme autant de marches pour arriver au sommet de la colline des Bianciardi ».

<sup>68</sup> PJ2, p. 1027 : « [les fascistes] répliquaient par un feu de mortiers dru et ordonné et patient, qui frappait la colline de la première maison, plaçant sur celle-ci une marche après l'autre de crash, de feu et de poussière ».

<sup>69</sup> VGA, p. 240 : « [...] les métayers hébétés par la peur [...] tendaient machinalement des seaux d'eau pour boire ».

<sup>70</sup> PJ2, p. 1036 : « A l'intérieur, la famille des métayers, accablée, trébuchante, balbutiante, tirait machinalement des seaux d'eau à la pompe intérieure et machinalement les tendait ».

<sup>71</sup> VGA, p. 240 : « Un tir de mortier tomba juste sur le toit et la cheminée se pulvérisa dans la cour. Un partisan quitta la fenêtre pour aller relever la métayère qui s'était effondrée sur le sol, évanouie ».

Dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio présente une seule phrase regroupant tous les éléments de la scène, qui composent une seule séquence :

*Proprio mentre Johnny accostava il mestolo alla bocca, una granata rovinò sul tetto e sopra l'orlo del mestolo egli vide il comignolo disintegrantesi passare in un lampo nel riquadro della finestra, mentre una donna della casa sveniva sull'ammattonato*<sup>72</sup>.

La chronologie est respectée, mais Fenoglio propose les événements selon une plus grande contemporanéité : dans *Il partigiano Johnny* le fait acquiert plus de fluidité, une évidence cinématographique.

\* \* \*

La nature apparaît sans aucun doute comme l'élément qui subit la plus grande transformation et amplification d'une rédaction à l'autre. La pluie (une donnée réelle de la bataille d'Alba), abandonne le statut de « cadre » de l'événement qu'elle possède dans la nouvelle (voir *supra*, première partie, 2.5) pour devenir une donnée qui dépasse le niveau documentaire dans *Il partigiano Johnny*<sup>73</sup>. La nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba* est caractérisée par des notations paysagistes ponctuelles, peu nombreuses et fonctionnelles aux événements, concernant la pluie et la nature. Le rapprochement entre les deux façons de raconter le début de la pluie dans les deux œuvres peut clarifier notre propos. Dans la nouvelle, le romancier insiste sur la force du fleuve, rendu imposant par la pluie :

*Ma verso la fine d'ottobre piove in montagna e piove in pianura, il fiume Tanaro parve rizzarsi in piedi tanto crebbe. La gente ci vide il dito di Dio, veniva in massa sugli argini nelle tregue di quel diluvio e studiava il livello delle acque consentendo col capo. [...] Il fiume esagerò al punto che si smise d'aver paura della repubblica per cominciare ad averne di lui*<sup>74</sup>.

Le Tanaro est à craindre, mais il peut en même temps aider à la défense de la ville. Fenoglio souligne l'attraction que représente le fleuve pour les habitants d'Alba, qui vont observer, curieux, le Tanaro comme ils ne l'ont jamais vu : l'homme peut encore se confronter au fleuve. Il s'agit d'une présentation concrète et d'une description qui présente la pluie et le fleuve comme des éléments naturels fonctionnels à la guerre. En revanche, plus aucun rapport

---

<sup>72</sup> *PJ2*, p. 1036 : « Au moment-même où Johnny approchait la louche de sa bouche, une grenade tomba sur le toit et il vit par-dessus le bord de la louche la cheminée pulvérisée passer en un éclair dans l'encadrement de la fenêtre, tandis qu'une femme de la maison tombait évanouie sur le sol ».

<sup>73</sup> C'est ce que souligne Eugenio Corsini, « Paesaggio e natura in Fenoglio », in Giovanna Ioli (dir.), *Beppe Fenoglio oggi*, *op. cit.*, surtout p. 19-20.

<sup>74</sup> *VGA*, p. 232-233 : « Mais vers la fin octobre, il plut en montagne et il plut en plaine, la rivière Tanaro sembla se dresser debout tellement elle avait grossi. Les gens y virent la main de Dieu, ils s'entassaient sur les digues dans les trêves de ce déluge et ils étudiaient le niveau des eaux en hochant de la tête. [...] La rivière exagéra au point que les gents cessèrent d'avoir peur de la *repubblica* et se mirent à avoir peur d'elle ».

n'est possible entre l'Homme et la Nature dans *Il partigiano Johnny*. Ici, le début de la pluie dépasse toute dimension humaine :

*Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny: una pioggia nata grossa e pesante, inesauribile, che infradiciò la terra, gonfiò il fiume a un volume pauroso (« la gente smise d'aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume ») e macerò le stesse pietre della città<sup>75</sup>.*

L'Homme assiste impuissant au bouleversement des éléments naturels (feu, eau, terre). L'usage d'un même mot (« diluvio ») dans les deux œuvres prend une dimension différente dans *Il partigiano Johnny*, où l'on parle d'ère diluvienne. Le mot « era » confère une autre perspective au déluge : ce dernier ne désigne plus uniquement une grosse pluie, mais un événement majeur qui n'est plus en relation avec l'Homme ni avec la nature. La pluie dans la nouvelle tombe concrètement sur la montagne et sur la plaine, alors que dans *Il partigiano Johnny*, c'est une pluie « absolue », détachée de tout rapport avec la réalité concrète : il s'agit d'un déluge, qui frappe avec violence tout le monde connu. Dans *Il partigiano Johnny*, ce terme renvoie à un événement apocalyptique qui marque le début d'une époque tragique (la défaite résistante à Alba). Nous trouvons ici l'idée de la nature dont les changements annoncent la suite terrible des événements de guerre, que nous développerons par la suite. La description de l'élément naturel cède la place à son interprétation : la pluie n'est plus mentionnée pour son rôle dans la bataille que les deux camps ennemis s'appêtent à se livrer. Elle devient un message sur la puissance de la nature, et de son pouvoir sur l'Homme. Eugenio Corsini parle, en référence à la pluie de *Il partigiano Johnny*, de « catégorie quasiment intemporelle et absolue »<sup>76</sup> : sa durée n'est en effet pas mesurable à l'échelle d'une vie, puisque Fenoglio parle « d'une ère diluvienne ». La pluie dépasse sa connotation normale, elle est « un chaos cosmogonique d'eau et de fange » (« cosmogonico caos d'acqua e fango »), qui tombe d'un ciel qui a perdu toute apparence naturelle (« un ciel chaotique »), et qui ressemble à un élément solide, « concreto come una materia con cui si possa fabbricarsi »<sup>77</sup>. La pluie battante atteint un paroxysme de violence (« parossistica ») et a un effet sur les autres éléments naturels : le fleuve change d'aspect.

---

<sup>75</sup> PJ2, p. 1004 : « Le soleil cessa de briller, une ère diluvienne commença. La plus forte pluie de mémoire de Johnny se mit à tomber : une pluie née grosse et lourde, une pluie sans fin, qui détrempe la terre, gonfla le fleuve d'une crue terrifiante (« les gens cessèrent d'avoir peur des fascistes et se mirent à avoir peur du fleuve ») et macéra jusqu'aux pierres de la ville ». Nous retrouvons ici, pour la deuxième fois, une autocitation de Fenoglio, entre guillemets dans le roman.

<sup>76</sup> E. Corsini, *Paesaggio e natura in Fenoglio, op. cit.*, p. 20.

<sup>77</sup> PJ2, p. 1008 : « concret comme une matière modelable ».

En ce qui concerne ce dernier élément naturel, d'une œuvre à l'autre un mot peut servir de base pour une amplification extraordinaire. Dans la nouvelle, Fenoglio emploie l'adjectif « gonfio » pour décrire l'aspect du fleuve. Dans le texte inachevé, cet adjectif ouvre sur la description d'un monde qui a perdu ses caractéristiques ordinaires :

*Il fiume era gonfiato a radere le sue rive altissime e ertissime, ma con una meravigliosa compattezza e levigatezza di colata minerale, la greve pioggia affondando senza campanelli, come anime di neonati in limbo, nella sua polita, metallica superficie*<sup>78</sup>.

Un fleuve impressionnant est frappé par une pluie qui, par une comparaison, renvoie à une vision de mort (l'image des bébés morts). Aucune image semblable du fleuve n'est présente dans la nouvelle. Du point de vue phonétique, des sons sifflants soulignent l'eau qui coule (« altissime e ertissime ... compattezza e levigatezza »), mais sous l'emprise de la pluie le fleuve perd son caractère naturel. Il se transforme en objet métallique qui, dans une scène dantesque, engloutit la pluie sans faire de bruit. Par la comparaison entre la pluie et les âmes des bébés, Fenoglio transforme le cadre où se déroule la guerre en un cadre de purgatoire, où les éléments naturels renvoient à la mort. La pluie pénètre dans l'eau telle une annonce de mort pour les jeunes soldats, qui se trouvent eux-mêmes dans les limbes entre la vie et la mort, en attente de l'attaque de l'ennemi, dans une atmosphère rendue irréaliste par le manque de bruit (« senza campanelli »), paradoxal alors que nous sommes en présence d'un fleuve en crue. Dans ces limbes, les soldats semblent attendre le baptême, qui pourrait être donné par la bataille, et évoluent dans une atmosphère oppressante, qui est elle-même mortifère, comme le souligne l'image des âmes des bébés.

Ailleurs dans *Il partigiano Johnny*, les flots du Tanaro sont « rapides et pareils à des coulées de ciment » (« veloci e come gettati in cemento »). Le rapprochement de l'eau et d'un élément solide est motivé par le fait que, encore plus que le fleuve, c'est la boue bouillonnante (« bulicante ») qui effraie les soldats : « Il fango bulicante appariva anche più tremendo e letale delle acque impazzite »<sup>79</sup>. Dans la nouvelle, cet élément naturel est évoqué lors du déplacement des soldats. La boue recouvre les vêtements et les chaussures des résistants, qui sont « habillés et chaussés de boue »<sup>80</sup> (« vestiti e calzati di fango »), comme cela est normal lors d'une journée de pluie battante. Cette image est reprise telle quelle dans *Il partigiano*

---

<sup>78</sup> *PJ2*, p. 1011 : « Le fleuve avait enflé et frôlait ses rives très hautes et très abruptes, mais il avait la merveilleuse compacité, la polissage d'une coulée minerale, la pluie lourde s'enfonçait sans retentissement dans sa surface métallique et poncée, comme des âmes de nouveau-nés dans les limbes ».

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 1005 : « La boue bouillonnante avait l'air encore plus terrifiante et meurtrière que la démente des eaux ».

<sup>80</sup> *VGA*, p. 239.

*Johnny*, mais ici l'action de la boue est amplifiée. Les soldats sont « recouverts de boue de la tête au pied », et la boue est tellement abondante que lorsqu'ils claquent des talons, elle gicle « à des mètres de distance ». La boue fait « patauger » les résistants et les fascistes, et est décrite « comme une lèpre sautillante » qui souille les hauts uniformes de Nord, des hiérarques fascistes et de l'évêque d'Alba. Une estafette, qui dans la nouvelle arrivait à se déplacer normalement, parvient avec difficulté à délivrer son message :

*Ma in quel momento comparve dai grandi muri della fattoria di S.C. un portaordini che navigava nel fango alto due palmi e appena a portata di voce urlò gli ordini che Johnny stava eseguendo per se stesso*<sup>81</sup>.

Dans une bataille que le narrateur définit comme « une bataille navale » (« una battaglia navale ») à cause de l'eau qui recouvre les champs, l'estafette se déplace sur la boue comme un navire. Ses déplacements sont réduits, et il crie les ordres dès que possible, tellement il peine à avancer sur le terrain glissant. Comme dans les autres passages cités, tout est surdimensionné : son arrivée est soudaine et le passage d'une œuvre à l'autre transforme la figure du jeune soldat, décrite de façon plus évocatrice et laconique. Comme dans le cas du tank cité plus haut (« mandarono avanti » > « emerge ») l'estafette « comparait » dans *Il partigiano Johnny* (presque une apparition), alors qu'elle « vient » dans la nouvelle. Les murs de la ferme sont « grands », un adjectif plutôt vague qui va dans le sens d'une vision laconique et plus suggestive des faits. La voix humaine ne suffit plus pour transmettre les ordres. Le messager doit crier, et cette action rajoute un surplus de violence à la scène.

Cette courte étude comparative du passage de *I ventitre giorni della città di Alba* à *Il partigiano Johnny* nous a permis de souligner certaines constantes du style de Fenoglio et de mettre en lumière le travail du romancier, ainsi que sa démarche. Dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio accorde plus d'importance à la structure, signe d'une plus grande maîtrise de l'outil littéraire. De plus, la démarche de l'auteur change considérablement. Si, dans la nouvelle, Fenoglio se place parfois en tant qu'observateur qui décrit les faits qui se sont déroulés à Alba à la suite de la libération de la ville le 10 octobre 1944, dans l'œuvre inachevée le romancier met en perspective ces mêmes faits, et les interprète en les mettant en relation avec l'Homme, sa lutte pour la liberté contre un ennemi et une nature qui sont invincibles. La précision parfois documentaire de la nouvelle cède la place à un regard plus littéraire, qui vise à abandonner toute donnée purement descriptive de la chronique. La narration des faits, centrale

---

<sup>81</sup> *PJ2*, p. 1028 : « A ce moment-là, une estafette sortit des grands murs de la ferme de S.C. Elle naviguait dans la boue haute de deux pieds et dès qu'elle fut à portée de voix elle cria les ordres que Johnny était déjà en train d'exécuter ».

dans la nouvelle, passe au second plan dans *Il partigiano Johnny*. Ici, Alba est une ville symbolique, et d'ailleurs, nous l'avons expliqué, Fenoglio élimine tout lien qui pourrait lier le personnage de Johnny à la ville. Abstractions, figures de style, amplification : telles sont les stratégies mises en place par le romancier lors de l'élaboration des faits dans *Il partigiano Johnny*. Ces techniques, centrales dans les œuvres de Fenoglio, sont à la base du style du romancier, comme nous allons le démontrer dans le quatrième chapitre, consacré à une étude stylistique. Au préalable, nous allons étudier les personnages fénoqliens et leurs relations avec l'espace et le temps.

## 2 Le soldat fénoqlien : typologie, initiation, dimension romanesque

*Doveva « apparire » diverso*<sup>82</sup>.

Dans une chronique de guerre, les personnages revêtent un rôle particulier. Les chroniqueurs dressent souvent une galerie de figures sans psychologie, qui se suivent à travers les pages sans laisser de traces dans l'esprit du lecteur. Cela reflète la nature de la guerre, où la confusion règne et les résistants se croisent sans cesse, souvent sans développer de rapports profonds<sup>83</sup>. Il s'agit aussi d'une caractéristique de la vie en communauté. Mais en temps de guerre les rapports humains sont très forts, soudés par le danger quotidien et par la fraternité créée par ce dernier. En même temps, à cause de ce danger, et du risque mortel enduré, les amitiés peuvent s'interrompre tragiquement du jour au lendemain. D'où le grand nombre de personnages rencontrés, croisés. Des données objectives peuvent donner une idée du nombre de personnages présents dans les chroniques. Le livre de Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, contient 181 noms de résistants, *Banditi* de Pietro Chiodi 46 noms, *Partigiani penne nere*, de Enrico Martini Mauri, 269 noms, et 463 résistants sont cités dans la chroniques des deux dirigeants communistes Pietro Secchia et Cino Moscatelli, *Il Monte Rosa è sceso a Milano. La Resistenza nel Biellese, nella Valsesia e nella Valdossola*<sup>84</sup>. Malgré la prolifération des

---

<sup>82</sup> *PJ1*, p. 414 : « Il devait "sembler" différent ».

<sup>83</sup> Une citation de *Tiro al piccione* de Giose Rimaneli est particulièrement évocatrice à ce sujet, même si le récit adopte le point de vue des fascistes : « [...] in questa guerra ne ho conosciuto di uomini, e poi sono tutti scomparsi. Venivano e andavano. Andavano appena si faceva amicizia e ci si cominciava ad amare », *op. cit.*, p. 171.

<sup>84</sup> Ces chiffres sont fournies par Franco Castelli dans son étude sur l'ononastique résistante « Miti e simboli dell'immaginario partigiano : i nomi di battaglia », in *Contadini e partigiani*, Actes du colloque, Asti – Nizza Monferrato, 14-16 décembre 1984, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1986, p. 285-309.

personnages, l'attention de l'auteur se concentre sur soi-même : le protagoniste, qui dans le cas de la chronique coïncide avec l'auteur, se dresse au centre des autres personnages qui défilent dans l'œuvre (et qui ont défilé pendant les faits). Les œuvres de Fenoglio ne s'éloignent pas sensiblement de ce schéma, et présentent un nombre élevé de personnages, qui sont parfois à peine ébauchés. Ainsi, les personnages principaux, Johnny et Milton, s'élèvent-ils au rang de véritables protagonistes et héros du récit. Cependant, chez Fenoglio, rarement les personnages mineurs sont simplement nommés. Plus souvent, ils font l'objet d'une caractérisation physique et morale. Johnny et Milton ne se dressent pas seuls sur scène : d'autres personnages acquièrent un statut qui dépasse celui de la simple apparition.

Dans ce chapitre consacré aux personnages, nous allons tout d'abord tenter de démontrer que, loin de la simple présentation et de la description des hommes ayant mené la Résistance, la construction des personnages relève de la caractérisation<sup>85</sup>. Par là, nous voulons dire que nous ne sommes plus face à un personnage historique qui a réellement existé (comme cela est le cas dans la *memorialistica*) : Fenoglio met en scène des types humains<sup>86</sup>, des « invariants » symboles d'une condition humaine, à partir de personnages historiques. Les personnages sont éloignés de la présentation documentaire propre aux procédés de la chronique, et atteignent une dimension d'hommes et des femmes qui symbolisent la condition de l'Homme en guerre. Nous allons d'abord montrer par quels moyens, chez Fenoglio, les personnages acquièrent une spécificité romanesque : nous focalisons notre attention sur la construction des personnages dans un parcours qui démarre avec l'initiation de ces derniers, un initiation semblable à celle du roman d'apprentissage, et qui mène à la naissance d'un personnage littéraire à part entière. Ensuite, nous allons souligner les stratégies fénoqliennes qui impliquent une attention accrue vis-à-vis de certains éléments – les armes, les uniformes, la fascination exercée par les soldats sur les camarades – qui font l'objet d'une survalorisation. Dans *Il partigiano Johnny*, par exemple, le commandant Nord n'est pas seulement le commandant Piero Balbo qui a combattu dans les Langhe ; il est un personnage littéraire à part entière, qui par ses armes, ses vêtements, et la fascination qu'il exerce sur les autres, devient une idole et un modèle pour Johnny.

---

<sup>85</sup> Il sera ici question principalement des personnages secondaires. Notre attention s'attardera davantage sur les protagonistes dans la suite de notre travail.

<sup>86</sup> Notre idée de typologies des personnages se base sur le concept de fonction narrative que Vladimir Propp a élaboré dans son œuvre *Morphologie de la fable*. Vladimir Propp propose des types de personnages qui accomplissent des fonctions à l'intérieur d'une fable, et il définit la fonction comme « l'acte du personnage » important pour le déroulement de l'action. Vladimir Propp, *Morfologija e skazki* (1928), édition italienne : *Morfologia della favola*, traduction italienne de Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 2006, p. 27.



## 2.1 Typologies de personnages

Concernant ses personnages secondaires, Fenoglio se concentre sur la création de typologies humaines, qui participent d'une structure romanesque. Les deux personnages principaux des œuvres de Fenoglio, Johnny et Milton, sont de véritables héros (le héros étant lui-même une fonction narrative indiquée par V. Propp). Et les personnages qu'ils rencontrent incarnent le plus souvent des fonctions narratives facilement identifiables. Par exemple, sur la voie de son engagement Johnny rencontre Corradi et Monti, qui revêtent la fonction de conseillers, ou « mandateurs » selon le modèle de Vladimir Propp, c'est-à-dire les personnages qui conseillent et poussent le héros à l'action. Et conformément à leur mission, les deux professeurs indiquent à Johnny la voie à suivre : celle de l'engagement actif dans la Résistance. Dans les bandes, Johnny est accompagné par des adjuvants qui restent en retrait par rapport à l'action principale : Tito dans la bande communiste, Pierre et Ettore dans la bande *badogliana*. Chez les communistes, Johnny affronte verbalement Nèmega, qui pourrait être considéré comme l'antihéros, représentant les défauts (idéologie, propagande) qui rendent inefficace la lutte. De même, Milton dans *Una questione privata* doit se battre avec un antihéros particulier. Il s'agit de Giorgio Clerici, son meilleur ami et sans doute amant de Fulvia, dont Milton est follement amoureux. Cette dernière revêt un double rôle : elle pourrait représenter la princesse de la fable, c'est-à-dire la récompense finale pour le héros. Mais en tant que moteur du récit (c'est Fulvia qui pousse Milton à l'action et indirectement à la mort) elle se positionne comme une sorte de « mandateurs » *in absentia*. Dans *Una questione privata*, aussi bien l'antihéros que la princesse sont des personnages « en absence ». Ils ne comparaissent pas, si ce n'est dans le souvenir de Milton. Ce dernier représente donc le héros absolu du roman, ne laissant pas de place aux autres personnages, qui sont réduits à de simples fonctions narratives<sup>87</sup>. Mais dans l'œuvre de Fenoglio, le modèle de la fable, qui est suivi en ce qui concerne les personnages, n'est pas respecté dans son dénouement. Chez Fenoglio la quête du héros, destinée à être couronnée de succès dans la fable, est destinée à l'échec<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Elisabetta Soletti insiste sur la conception des personnages fénoqliens, notamment dans *QP*, en tant que simples « fonctions automatiques du récit », en amplifiant les fonctions de V. Propp. E. Soletti reconnaît le solitaire (Milton), les camarades grossiers (Cobra et Jack), l'homme cynique et sans pitié (Hombre), les victimes (Bellini et Riccio), le lâche (le prisonnier fasciste). Il s'agit de personnages qui prennent tour à tour la parole, et qui sont complètement isolés aussi bien dans la dimension psychologique que sur le plan du récit. Leur seule et unique fonction est d'être des « voix du récit ». Elisabetta Soletti, « La scrittura in bianco e nero », in *Fenoglio a Lecce, op. cit.*, p. 165.

<sup>88</sup> Ce concept, central dans notre analyse de l'œuvre de Fenoglio, sera développé davantage dans la troisième partie de notre travail.

A travers les typologies de personnages, Fenoglio joue entre les différents niveaux de la chronique et de l'élaboration littéraire. Cette oscillation est évidente dans la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba*. Ici, le romancier mélange la dimension de la chronique, dont il a été question plus haut, et une construction des personnages qui relève de l'élaboration littéraire. *I ventitre giorni della città di Alba* se caractérise par l'action de groupes de personnages qui agissent en tant que personnages collectifs. Le narrateur raconte les événements d'Alba en présentant les actions des résistants, des fascistes, de la population en rapport avec la ville. Sans être nommée, Alba se dresse elle aussi en personnage capable de marquer les autres personnages et d'interagir avec eux. Fenoglio n'utilise pas le point de vue d'un héros, et met en scène les différents groupes sociaux de la ville. Cela est soulignée également par Luca Bufano<sup>89</sup>, qui explique que le lecteur suit le parcours des « résistants », des « républicains », des « fascistes », des « chefs », des « hiérarques », des « filles », des « maîtresses », des « bourgeois », des « gens », des « citoyens » ; et encore, du « commandant de la brigade », du « prêtre », du « partisan ». Tous ces personnages n'ont ni un visage, ni un nom. Ils sont caractérisés, selon L. Bufano, par leur fonction et leurs actions au sein de la cité. Cette dernière, selon un processus de personnification de l'espace, devient le véritable héros du récit, la fonction qui réunit et régit toutes les actions.

La création de typologies humaines permet à Fenoglio d'élever ses personnages au niveau d'exemplarité : les personnages s'érigent ainsi en représentants universels d'une qualité ou d'un défaut. Le romancier utilise ce procédé dans une partie de son œuvre quelque peu marginale par rapport à sa production en prose. Il s'agit des épigrammes de 1961<sup>90</sup>. Dans les épigrammes, Fenoglio récupère en entier l'univers de l'antiquité. Il parle de la ville d'Alba, de ses habitants, de la Résistance qui vient de se terminer, en évoquant le monde de la poésie latine et ses personnages. Il est question de la Résistance dans l'épigramme X, *Su Lentulo, ex comandante di coorte* :

*Non fui codardo in guerra né poltrone,  
Ma certo riesco meglio nella pace  
Se Lentulo, ai cui ordini in Bitinia  
Oscuro militai, ora non manca*

---

<sup>89</sup> Luca Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, introduction à Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti, op. cit.*, p. XVI.

<sup>90</sup> Les épigrammes de Fenoglio, que l'auteur souhaitait publier dans la revue *Palatina*, ont été publiées dans l'édition des *Opere* de Maria Corti. Plus récemment, et avec des ajouts par rapport à cette édition, les épigrammes ont été éditées par Gabriele Pedullà, *Epigrammi*, Torino, Einaudi, 2005.

*Di dir di me, quale che sia lo spunto,  
« L'ebbi soldato nella mia coorte »<sup>91</sup>.*

La brigade de résistants devient « la cohorte », les Langhe se transforment en « Bitinia ». Dans les épigrammes, Fenoglio latinise les noms des habitants d'Alba (Licinio, Placidia, Nasone, Terenzio), leur profession (un serveur devient « esclave », le docteur, « domine »), les noms géographique (le Tibre est « Tebro », le Pô « Eridàno », un habitant de Rome « Quirite »). Fenoglio opère un télescopage temporel qui érige des personnages en modèles d'exemplarité : Alba des années soixante est analysée à travers le monde de Martial. Notre auteur parle de la Résistance, de son issue dans la ville des Langhe et des vices de ses concitoyens à travers le prisme de la poésie latine. Dans la transposition des personnages vers le monde latin, nous ne voyons pas uniquement la volonté de ne pas blesser les sensibilités. Il s'agit, à notre avis, de fixer les habitants et la ville dans une dimension intemporelle et immuable, et de leur conférer une exemplarité. Alba, telle une nouvelle Rome ancienne, devient le symbole de la ville qui se reconstitue après une guerre civile. Les personnages, concitoyens en même temps de Fenoglio et de Martial, ne sont pas uniquement les vrais habitants de la cité : ils incarnent des vices universels, et par conséquent une humanité intemporelle et universelle. Le filtre de la latinité et la perspective universelle des vices fustigés dans les épigrammes permettent à Fenoglio de mieux appréhender la réalité qui l'entoure. Il s'agit d'une mise à distance qui facilite le décryptage du monde contemporain, en le rendant exemplaire. Le déplacement temporel fige Alba et le contexte historique des années 1960 dans une dimension lointaine. De même, les personnages qui comparaissent dans les épigrammes sont présentés comme des « types » qui incarnent un vice ou un comportement. Cette double transposition est nécessaire pour conférer à l'actualité toute sa valeur exemplaire.

## **2.2 L'initiation comme premier degré dans la genèse du personnage : l'exemple de *Gli inizi del partigiano Raoul***

L'initiation du jeune héros est le premier pas dans la création d'un personnage romanesque. Selon le schéma classique du roman d'apprentissage, un conte initiatique relatant l'évolution du caractère du protagoniste, le héros fait face à des épreuves et en ressort différent de ce qu'il

---

<sup>91</sup> Beppe Fenoglio. *Epigrammi*, op. cit., p. 12 : « En guerre, je ne fus ni lâche ni paresseux / Mais il est certain que la paix me réussit mieux / Si maintenant Lentulus, aux ordres duquel en Bithynie / Je militai obscurément, ne perd pas l'occasion / de dire de moi à n'importe quelle occasion / "Il fut soldat dans ma cohorte" ».

était auparavant. Il s'agit du parcours accompli par de jeunes hommes qui se frottent pour la première fois à la réalité de la vie, des hommes dont le passage à l'âge adulte, dans le cas de l'œuvre de Fenoglio, se déroule dans un moment historique terrible, en plein cœur d'une guerre<sup>92</sup>. Le parcours de Johnny illustre l'importance que Fenoglio accordait à ce schéma narratif : Johnny aurait dû se construire, dans les plans du romancier, à travers une aventure initiatique allant du lycée à la Libération, en passant par différents types d'épreuves (école, entraînements paramilitaires, armée, guerre irrégulière, Libération). Au-delà de la réalité de la guerre, chez Fenoglio l'expérience personnelle initiatique transcende le contexte historique, et devient l'épreuve destinée à transformer à jamais celui qui arrive à la surmonter.

Les débuts d'une expérience aussi importante que la lutte clandestine se présentent comme le moment qui concentre les éléments de l'expérience future. Ces débuts sont d'autant plus importants qu'ils présentent le moment du changement de nom (c'est-à-dire le baptême<sup>93</sup> qui confère une nouvelle identité), un événement qui possède une réalité historique et que presque tout résistant a vécu. Fenoglio y consacre une grande attention, voulant souligner par là que nous dépassons l'angle du témoignage et le simple moment de choix d'un nom pour des raisons de sécurité. Le choix d'un nouveau nom marque le moment d'entrée dans le monde des résistants, mais aussi le début de l'initiation et d'une expérience qui changera pour toujours (on est résistant « in æternum ») la vie des jeunes hommes. Fenoglio valorise la dimension magique du nom de bataille, et les implications que le geste du baptême représente : avec le passage du nom civil au nom de résistant, nous assistons à la naissance d'un personnage protagoniste d'un récit.

Fenoglio consacre une nouvelle de sa première œuvre publiée, *I ventitre giorni della città di Alba*, aux premiers jours de l'engagement d'un jeune résistant. Il s'agit de la nouvelle *Gli inizi del partigiano Raoul*, qui figure en quatrième position dans le recueil de 1952. La présence de cette thématique dans le premier recueil publié confirme l'importance que Fenoglio y accordait. Dans la nouvelle, le résistant qui s'apprête à s'engager se nomme Sergio. Le poids que revêt le changement de nom peut être remarqué dans l'interaction entre le titre et les premières lignes de la nouvelle. Nous allons suivre l'aventure d'un jeune homme

---

<sup>92</sup> Laurana Lajolo souligne la centralité dans l'œuvre de Fenoglio de la figure du jeune résistant qui vit dans une situation de passage à l'âge adulte, et qui souvent ne parvient pas à connaître la maturité à cause de sa mort prématurée. Tito, Nino, Riccio, Galera, Pucci sont les prototypes de ce personnage. Laurana Lajolo, « "Partigiano, come poeta, è parola assoluta". La Resistenza come romanzo di formazione nei libri di Beppe Fenoglio », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 60-61.

<sup>93</sup> Nous utilisons ce mot en l'empruntant au commandant Tek Tek de *Ur Partigiano Johnny*. Ce dernier affirme posséder une réserve de 150 hommes qui ont tous été baptisés par lui (« all my baptized men »), et qui n'attendent que son signal pour se battre contre l'ennemi, *UrPJ*, p. 285.

qui est immédiatement, dès le titre, qualifié de résistant, et que nous ne connaissons que par son nom de bataille. Mais les premiers mots de la nouvelle dévoilent son identité civile :

*Sergio P. partì una mattina da Castagnole delle Lanze per andare a Castino ad arruolarsi in quell'importante presidio badogliano*<sup>94</sup>.

D'entrée de jeu, l'auteur souligne le nom civil du résistant qui s'appellera, par la suite, Raoul. Le parcours que Fenoglio veut nous faire suivre est donc clair : il s'agit du chemin qui mène de Sergio à Raoul, dont une étape importante sera le changement de nom. En effet, le baptême résistant est l'une des premières scènes du récit, lorsque Sergio se présente à Marco, le chef de la brigade qu'il a choisie. Après avoir accepté l'engagement de Sergio et avoir contrôlé son arme, Marco aborde la question du nom : « – A proposito, come ti dobbiamo chiamare? »<sup>95</sup>. Marco ne s'intéresse pas au nom d'état civil du jeune homme, la vie civile étant pour le moment suspendue, et considère comme une chose naturelle que Sergio ait déjà pensé à son nom de bataille<sup>96</sup>. A ce propos, Sergio a les idées très claires, comme le narrateur nous explique :

*Lui s'era scelto il nome di Raoul fin dalla notte che aveva deciso di andare coi partigiani. Sapeva perciò come rispondere, ma sentiva che niente gli poteva costar più vergogna che pronunciare quel nome Raoul. Così esitava e Marco dovette ripetere la domanda*<sup>97</sup>.

Sergio s'était choisi un nom au moment même où il avait décidé de s'engager dans la Résistance ; le moment de l'engagement, pour Sergio, ne peut pas être disjoint du moment du choix d'un nom. Le changement de nom marque la décision de changer de vie, d'abandonner le monde familial, où l'on existe à travers le nom imposé à la naissance. Loin d'un simple choix pour des raisons de sécurité, Fenoglio souligne la fonction magique du nom, qui fait que Sergio coupe les ponts derrière lui. Le nom renforce le choix de l'engagement, transformant Sergio en une autre personne, capable d'abandonner le nid familial pour s'envoler sur les collines de la lutte : c'est Sergio P. qui quitte Castagnole, et c'est Raoul qui arrive à Castino,

---

<sup>94</sup> *Gli inizi del partigiano Raoul*, in *VGA*, p. 263 : « Sergio P. partit un matin de Castagnole delle Lanze pour aller à Castino s'enrôler dans l'importante garnison *badogliana* ».

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 266 : « Au fait, comment devons-nous t'appeler ? ».

<sup>96</sup> Dans la brigade de Marco, donc, le choix du nom était laissé au résistant. Franco Castelli, *op. cit.*, nous informe que souvent les résistants de la brigade affublaient les recrues d'un nom de leur choix.

<sup>97</sup> *VGA*, p. 266 : « Il s'était choisi comme nom Raoul, depuis la nuit où il avait décidé de s'enrôler avec les résistants. Il savait donc comment répondre, mais il sentait que rien ne pouvait lui faire éprouver plus de honte que de prononcer ce nom de Raoul. Aussi, hésitait-il et Marco dut répéter la question ». Malgré les idées claires que le jeune homme manifeste, Sergio ne fait pas preuve du même courage que le marin Ismaël, dont la célèbre réplique constitue l'incipit de *Moby Dick* : « Call me Ishmael ». Celle-ci aurait été une réponse possible à la question de Marco, « come ti dobbiamo chiamare » ? Mais Sergio P. n'est pas Ismaël : il est autrement plus tourmenté que ce dernier, et son voyage d'initiation présente une étape de plus par rapport à celui d'Ismaël, qui montre une identité forte dès le début.

car dans sa tête Sergio est déjà Raoul («fin dalla notte »). Le choix du nom est prémédité, coïncide avec la décision de partir et sert à se donner du courage, à comprendre l'importance et le caractère irréversible de la décision prise.

Cependant, Raoul est un homme tourmenté, et Fenoglio enregistre les hésitations dans l'âme du personnage, avec le désir d'analyser en profondeur et de développer les implications liées à l'initiation. Le nom choisi pour l'aventure résistante ne suffit pas, selon le jeune combattant, pour accéder à l'épreuve pratique. Le narrateur attribue un sentiment de honte à Sergio, qui n'ose pas soumettre sa décision à Marco. Sergio éprouve, dirait-on, un plaisir enfantin à choisir son nom et la Résistance, et le sentiment de honte est peut être dû au plaisir dans le choix du nom, et à l'idée d'aventure que le jeune résistant attache à son expérience<sup>98</sup>. Selon Sergio, le nom qu'il a choisi ne peut pas être pris au sérieux par Marco, comme s'il s'agissait d'un choix ludique, le temps d'un jeu entre amis. Mais les sentiments de Sergio ont peut-être une raison plus profonde. Sergio se sent psychologiquement déstabilisé par ce qui lui apparaît comme un changement d'identité dans le sens d'une régression vers l'enfance : de là découlent ses sentiments de trouble profond et de honte. Celle-ci est très forte (« niente gli poteva costar più vergogna che pronunciare quel nome Raoul »<sup>99</sup>), et le trouble est suscité par le simple fait de prononcer son nouveau nom. Mais Sergio doit grandir, se montrer homme, et dépasser son hésitation en répondant à la question de son chef :

*Si fece forza e disse: – Avevo pensato di farmi chiamare Raoul, – ma con un tono come se non ne fosse ben sicuro. Poi aspettò che Marco e la ragazza scoppiassero a ridere, niente gli pareva più giusto che scoppiassero a ridere.*

*Invece Marco disse: – Raoul. È un gran bel nome di battaglia. Credo che sia l'unico Raoul in giro per le Langhe<sup>100</sup>.*

Quelle fatigue que de grandir ! Sergio réussit sa première épreuve, mais son ton de voix demeure indécis, ainsi que le souligne l'auteur, et il s'attend à de l'hilarité de la part de Marco et de son amie. Au contraire, Marco prend très au sérieux le choix de Sergio. Pour lui, la

---

<sup>98</sup> A ce propos, il n'est pas inintéressant de souligner que dans *Il partigiano Johnny*, le protagoniste, dans l'attente de l'engagement, cache son arme dans le grenier de la maison familiale. Le grenier représente pour Johnny un endroit privilégié pour ses jeux d'enfants (« il più soddisfacente e avventuroso dei suoi resorts indoor »), un théâtre d'aventures (« un congeniale teatro d'avventura »), et lorsqu'il y cache son pistolet, il pense à ses jeux d'enfance. Ces jeux, qui consistaient à imaginer de défendre sa maison de l'attaque des ennemis (des blancs ou des indiens), trouvent une correspondance dans l'âge adulte : Johnny possède désormais une vraie arme et doit défendre sa ville des ennemis fascistes. Ce parallèle conforte notre hypothèse concernant le sentiment de Raoul, un autre *alter ego*, tout comme Johnny, de l'auteur.

<sup>99</sup> VGA, p. 266 : « Rien ne pouvait lui coûter plus cher que de prononcer ce nom Raoul ».

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 266 : « Il prit son courage à deux mains et dit : – J'avais pensé me faire appeler Raoul, – mais sur un ton qui ne semblait pas très assuré. Ensuite il attendit que Marco et la fille éclatent de rire, rien ne lui semblait plus normal qu'ils éclatent de rire. Au contraire, Marco dit : – Raoul. C'est un très beau nom de bataille. Je crois qu'il s'agit du seul Raoul dans les Langhe ».

Résistance n'est pas un jeu d'enfant. Le chef considère le nom selon des critères de beauté et d'unicité. Un peu à la manière d'un rituel, Marco officie comme pour un baptême laïc sur les collines. Il donne son accord à la décision de Sergio, qui est désormais un résistant, qui sera connu par tous par son nom de bataille. Sergio a perdu son nom civil, son identité précédente : il est devenu Raoul.

L'initiation du jeune résistant se poursuit à l'intérieur de sa nouvelle famille, la bande clandestine. Raoul a passé avec succès la première épreuve, la rencontre avec le chef et le changement d'identité. Mais une nouvelle épreuve se prépare. Raoul doit à présent rencontrer ses camarades pour la première fois. La rencontre se déroule dans un moment particulier de la vie de la bande : les entraînements au tir. Le premier contact de Raoul avec la communauté qui l'accueille est marqué par la violence. Le jeune soldat, étranger à toute forme de violence, est ébloui par les armes, et le narrateur le dépeint dans l'acte de fixer, médusé, les fusils des camarades pour apercevoir le moment du tir (« fissare l'una o l'altra bocca di fucile per cogliere il momento che ne usciva la fiammata »). L'épreuve à passer, dans la tradition du roman d'apprentissage, est terrible. Raoul se trouve dans un monde hostile, où la violence règne, et où même ses camarades semblent des ennemis :

*Più tardi s'azzardò a guardare le facce dei tiratori, per trovarne una un po' umana. Non la trovò, ma pensò che forse era perché nessuna faccia è umana quando appare concentrata dietro il congegno di mira d'una qualsiasi arma<sup>101</sup>.*

Les visages des camarades de Raoul apparaissent transformés en masques de cruauté et violence. Leurs pistolets et fusils, décrits par Fenoglio au moment critique du tir, symbolisent la violence de la guerre, ainsi que la difficulté de l'initiation de Raoul. Le jeune ne peut pas s'intégrer avec ces brutes, et décide de s'isoler. Son isolement n'est pas une fuite définitive, car Raoul a un but précis. Il tente d'imiter ses camarades : il veut lui aussi se transformer en homme violent et cruel, comme si uniquement après cette transformation il pouvait se présenter à ses camarades et intégrer définitivement la bande. Il s'approche alors d'un arbre, et sort son pistolet :

*[...] estrasse la pistola, l'armò e mirò lungamente il tronco. Il colpo partì, ma Raoul non avrebbe saputo dire se aveva o no premuto il grilletto e tanto meno dov'era potuto finire il colpo, non ce n'era traccia sulla corteccia scura. Profondamente preoccupato, rinfoderò in fretta la pistola<sup>102</sup>.*

<sup>101</sup> VGA, p. 267 : « Plus tard, il se hasarda à regarder les visages des tireurs, pour en trouver un d'aspect un peu humain. Il n'en trouva pas, mais il pensa que c'était peut-être parce qu'aucun visage n'est humain lorsqu'il est concentré derrière le viseur d'une arme, quelle qu'elle soit ».

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 267 : « [...] il sortit son pistolet, il l'arma et visa longuement le tronc. Le coup partit, mais Raoul n'aurait pas su dire s'il avait appuyé sur la détente ou pas, et encore moins où la balle avait pu aller, aucune trace

Il s'agit d'une tentative maladroite. Raoul ne sait pas se servir d'une arme, et il est loin de se sentir un homme, qui plus est faisant partie d'une communauté marquée par la violence ; et il éprouve un sentiment de malaise. Son intégration à distance se fait à travers la violence du geste. Mais l'initiation ne peut pas passer par un moment solitaire d'imitation des autres. Initiation est synonyme d'affrontement avec l'autre, avec un monde extérieur hostile qui doit être affronté avec courage. La réalité qui doit être bravée est représentée par un camarade, « l'autre », l'inconnu, qui met Raoul face à une nouvelle épreuve. « L'autre » c'est Sgancia, qui veut se débarrasser de son vieux pistolet allemand rouillé, et qui essaie de convaincre Raoul que le pistolet italien de ce dernier est moins performant que le sien :

*[...] se vuoi, ti faccio il cambio ugualmente. Solo perché la tua è più pesante e io me la sento meglio nel pugno. [...]*

*Raoul fece il cambio, la faccia tirata per lo sforzo di dissimulare la rabbia e l'amarrezza, per un attimo cercò gli occhi di Sgancia, ma poi gli sembrò che con quel cambio pagava qualcosa di cui era in debito<sup>103</sup>.*

Raoul se trouve dans un monde cruel qu'il doit commencer à connaître s'il veut s'en sortir : même dans son propre camp, il doit apprendre à se méfier. Sgancia invente une excuse qui, même aux yeux de Raoul, le jeune résistant inexpérimenté et sans aucune connaissance des armes, apparaît comme un moyen pour un échange peu avantageux. Et ce, pour deux raisons. Tout d'abord, l'échange imposé par Sgancia suscite chez Raoul des sentiments de rage et d'amertume, liés à l'aspect matériel de l'arme. Raoul a été privé de son pistolet, l'objet précieux qui devait lui servir pour tuer les ennemis, et sa nouvelle arme est moins performante. Ensuite, Raoul comprend l'origine de son désarroi, comme sa tentative de chercher le regard de Sgancia le démontre. Raoul est conscient que, lors de l'échange, il a perdu beaucoup plus que son arme, et que son chagrin ne dépend pas de la valeur matérielle du pistolet. Lors de son engagement, Raoul était rongé par un sentiment d'infériorité que le jeune homme relie à un sentiment de culpabilité en relation avec le retard de son choix. Raoul se sent alors redevable vis-à-vis de ses camarades : il doit effacer son infériorité et payer sa dette. L'arme catalyse la culpabilité de Raoul : l'échange du pistolet devient le symbole de la situation du jeune résistant. En même temps, il devient aussi le moyen qui lui permet de

---

ne marquait l'écorce noire. Profondément préoccupé, il rengaina rapidement son pistolet ».

<sup>103</sup> VGA, p. 268 : « [...] si tu veux, je fais quand même l'échange. Uniquement parce que ton pistolet est plus lourd et que je le tiens mieux en main. [...] Raoul l'échangea, les traits tirés à cause de l'effort pour dissimuler sa rage et son amertume ; il chercha pendant un instant le regard de Sgancia, mais il eut ensuite l'impression de payer, avec cet échange, quelque chose dont il était redevable ». L'échange de l'objet magique (tels les pistolets de Raoul et de Sgancia) est une modalité typique de la fable, voir V. Propp, *op. cit.*



s'affranchir de son sentiment de culpabilité. Après cette punition, Raoul pourra entrer de plein droit dans la bande choisie, et son initiation sera terminée.

L'initiation est le premier pas que Fenoglio fait franchir à ses personnages. Certes, l'expérience de guerre racontée dans la *memorialistica* a été un moment d'initiation très fort pour ceux qui l'ont vécu. Fenoglio toutefois, davantage que les chroniqueurs, insiste sur la valeur de ce moment de la vie d'un homme. La nouvelle analysée présente les étapes classiques d'une initiation, du baptême à l'épreuve de la violence. Cette épreuve continuera ensuite lors de la bataille, le baptême du feu du résistant. Tel un *Pilgrim's Progress*, le chemin allégorique du pèlerin chrétien en direction de la Cité céleste, composé par le bien-aimé John Bunyan, Fenoglio présente le chemin initiatique de Raoul vers le monde des hommes, un monde sans pitié<sup>104</sup>. Comme pour le pèlerinage de Bunyan, symbolique de celui de tout chrétien, Fenoglio veut présenter les parcours de vie des personnages qui ne sont pas de simples soldats de la Résistance italienne ; ils sont l'archétype des hommes qui passent les épreuves de la vie pour grandir.

## 2.3 Les armes et leur symbolisme

Le premier pas dans la genèse d'un personnage est suivi par d'autres éléments qui ne sont pas traités chez Fenoglio de la même façon que chez les chroniqueurs. Les armes caractérisent l'homme en guerre : chez Fenoglio ces dernières ne sont pas uniquement les « Browning », « Mas » et « Sten » effectivement utilisés en guerre et décrits par les chroniques. Les armes, qui sont appelées par leur vrai nom, dépassent leur statut et se chargent d'une valeur supplémentaire. Le soldat armé n'est plus seulement le guerrier de la Résistance, mais un homme différent des autres.

Chez Fenoglio aussi, les armes possèdent des valeurs liées à la chronique et à la réalité du contexte historique. Lors de la guerre de 1943-1945, être en possession d'une arme peut signifier la mort. Dans *Appunti partigiani '44-'45*, Beppe explique : « [...] se la tieni in tasca [una pistola, ndr] e la porti così a spasso [...] loro ti fanno legalmente la pelle »<sup>105</sup>. De même, les armes peuvent servir à souligner la misère et la faiblesse des bandes clandestines. Beppe découvre un résistant qui a été fusillé car armé d'un faux pistolet (« uno scacciacani »<sup>106</sup>), et

---

<sup>104</sup> La notion de pèlerinage sera largement développée dans la troisième partie.

<sup>105</sup> AP, p. 1413 : « [...] si tu la gardes dans ta poche [le pistolet, ndr] et que tu te balades avec, [...] ils te font légalement la peau ».

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 1411.

les résistants fénogliens se plaignent régulièrement du manque d'armement, ce qui a été une réalité historique des résistants italiens. Nous avons déjà évoqué les différences techniques entre mousqueton et « sten », différences soulignées par le romancier (cf. *supra*, première partie).

Mais en même temps, chez le romancier les armes possèdent une valeur plus secrète, moins liée au contexte précis de la guerre : les armes en disent long sur les personnages, puisqu'elles deviennent des objets qui rapprochent les hommes des héros des poèmes épiques chevaleresques<sup>107</sup>. Alors que dans la chronique l'arme sert uniquement à tuer l'ennemi, et que les auteurs n'accordent pas beaucoup d'importance à ces objets, chez Fenoglio l'arme est un objet qui différencie les personnages des civils et qui souligne leur destin de lutte. Dès qu'il entre en possession d'une arme, Johnny se sent différent des autres :

*Camminava, comunque, con un nuovo sentimento, un sentimento di diversità da tutti quanti incontrava [...] e gli pareva che questa astratta e ascosa durezza della pistola e la sua fatalità gli si dovessero riflettere nel passo e nel viso. Doveva « apparire » diverso<sup>108</sup>.*

Ce sont précisément les armes qui éloignent l'homme de la vie civile, et le placent dans un monde duquel les civils restent exclus. Johnny n'est plus un civil, mais un soldat prêt à s'engager dans une lutte contre l'ennemi. Posséder une arme peut marquer le combattant jusque dans la chair :

*Tutto andò bene, la pistola già sul petto, ma monoblocco ora, come un muscolo incorporato e già agente<sup>109</sup>.*

L'adverbe « ora » présuppose une différence entre un avant et un après. Avant la décision de s'engager, Johnny considérait le pistolet comme un objet étranger à son univers. Mais l'arme est un objet symbolique qui change de nature : elle est désormais un prolongement du jeune homme, une partie de son corps (« comme un muscle »). Johnny est un homme nouveau, son corps est différent des autres.

Les armes deviennent le symbole d'un monde nouveau : objets métalliques dont parle aussi la chronique, elles constituent un centre d'intérêt important pour l'auteur, et acquièrent une dimension complexe. Symboles mystérieux et fascinants d'un univers inconnu, elles

<sup>107</sup> C'est ce qu'affirme Domenico Scarpa à propos de *I piccoli maestri* de Luigi Meneghello, et qui semble être valable aussi pour les personnages fénogliens. Domenico Scarpa, « Parabello. *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello », in *Beppe Fenoglio scrittura e Resistenza*, op. cit., p. 184.

<sup>108</sup> *PJ1*, p. 414 : « Il marchait cependant en éprouvant un sentiment nouveau, le sentiment qu'il était différent de tous ceux qu'il rencontrait [...] et il lui semblait que cette dureté abstraite et cachée du pistolet, ainsi que sa fatalité, devaient se refléter dans son allure et sur son visage. Il devait "sembler" différent ».

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 437 : « Tout se passa bien, le pistolet déjà collé à sa poitrine, maintenant comme un seul bloc, comme un muscle incorporé et déjà performant ».

permettent au soldat qui parvient à les maîtriser d'atteindre un statut quasi mythique, qui le distingue des autres hommes. Dans leur expérience de guerre, les personnages rencontrent ces objets mystérieux, évocateurs de valeurs non réductibles à leur véritable fonction et métaphoriquement suggérées :

*Gran parte del cassone era occupato [...] da dozzine e dozzine di strane bombe panciute, flasklike, abbigliate in una dozzinale gonnellina nera. Johnny e Ettore ne raccolsero un paio, sollevarono la gonnellina con un pruriginoso senso di impudicizia. Si scoperse un ventre di pingue, venata materia rossobruna, escludente alla vista ogni diretta sensazione di deleterietà, anzi di insidiosità<sup>110</sup>.*

Les bombes sont personnifiées et, telles des poupées, elles stimulent l'imagination des soldats, qui ne résistent pas à la tentation de soulever la « jupe » qui cache un ventre rouge foncé. L'identification sexuelle de l'arme est claire. En tant que représentation féminine, la bombe ne peut pas être porteuse de mort ou de destruction aux yeux de Johnny. Mais dans l'univers armé et principalement masculin de la guerre, les armes représentent plus souvent la virilité et de la force :

*[...] il sergente Modica venne a consegnargli un moschetto e due caricatori. Li soppesò sul palmo della mano, lungamente affascinato dalla maschia rilucenza del bronzo<sup>111</sup>.*

La scène pendant laquelle Johnny entre en possession des armes acquiert une allure de solennité hiératique. Cet accent est souligné, du point de vue du style, par l'adverbe, qui ralentit le rythme de la phrase et incite le lecteur à se concentrer sur le sentiment du soldat. Ce dernier semble vivre une cérémonie où l'officiant (le sergent) offre à la jeune recrue un objet sacré. A la différence du passage de *Il partigiano Johnny*, où Johnny ne faisait qu'un avec son arme, ici le personnage regarde avec révérence le mousqueton. Cette arme était pourtant familière au Johnny de *Primavera di bellezza*, élève officier pendant plusieurs mois. La fascination qu'il subit illustre le passage d'une dimension concrète de l'arme (que cette dernière possédait encore dans l'armée royale) à une dimension où elle se charge d'une valeur plus forte : combattue avec des armes fascinantes, la guerre de Résistance serait donc une guerre archétypique, détachée de son contexte historique et menée pour la liberté, contre la tyrannie d'un ennemi perçu comme un traître. Johnny redécouvre le mousqueton sous un nouveau jour, comme s'il le voyait pour la première fois.

<sup>110</sup> *PJ1*, p. 587 : « Une grande partie du fourgon était occupée [...] par des douzaines et douzaines d'étranges bombes ventruées, flasklike, habillées d'une petite jupe noire et vulgaire. Johnny et Ettore en ramassèrent une chacun, et soulevèrent la petite jupe avec un sentiment excitant d'impudeur. Ils découvrirent un ventre d'une matière rouge-brun grasse et veinée, très éloignée, à première vue, de tout sentiment direct de destruction, voire de dangerosité ».

<sup>111</sup> *PDB2*, p. 1556 : « [...] le sergent Modica vint lui remettre un mousqueton et deux chargeurs. Johnny les soupesa dans la paume de sa main, longuement fasciné par l'éclat mâle du bronze ».

Lorsque Johnny milite dans l'armée royale, les armes constituent déjà des objets du désir, rêvées par les soldats qui en sont dépourvus. Fenoglio les présente en les détachant du contexte immédiat. Par exemple, les chars que Johnny croise à Rome (*Primavera di bellezza*) sont tout d'abord désignés par leur nom, « carri armati avvicinandosi », puis transformés par le regard du romancier :

*Johnny trafisse la tenebra per scoprire sulla strada l'enorme lombrico corazzato, ma vide soltanto radi e fulminei riflessi metal-lunari*<sup>112</sup>.

A travers la métaphore, les armes acquièrent une connotation fantastique, et s'éloignent de la représentation concrète et fidèle que pourrait en offrir une page de chronique. La référence à un monde animal hostile semble la meilleure façon de décrire la colonne cuirassée :

*Gli apparve in tutta la sua squamosa, unicingolata nudità la Divisione corazzata [...] diritta e solida come una spada*<sup>113</sup>.

Il s'agit d'une comparaison rapprochant les armes d'un monde animal hostile et effrayant, presque monstrueux (« squamosa »). Cette hostilité se dirige évidemment contre les hommes, comme cela est confirmé par la comparaison finale (l'épée). Les armes, présentées sous cet angle, apparaissent au protagoniste comme les émissaires d'un monde auquel les hommes, Johnny compris, n'ont pas accès. Son sentiment d'exclusion est souligné par l'armement qu'il possède. A ce stade de l'œuvre, après la tragédie du 8 septembre, Johnny n'est pas le soldat universel combattant contre les forces du Mal. Il est un simple militaire italien dont les armes marquent l'infériorité par rapport au monde fantastique des chars. Il éprouve un sentiment de « honte »<sup>114</sup>, car il appartient à l'infanterie et ne possède qu'un simple mousqueton doté de baïonnette. Le jeune soldat d'Alba est inférieur aux hommes conduisant les chars, des hommes dont les armes ne sont pas présentées sous le jour de la description. Les tankistes, qui jouissent d'un contact direct avec des armes spéciales, apparaissent dans un halo quasi mythique :

*I carristi sedevano rigidi a bordo, magnifici nella calettatura dei caschi, fumavano con mosse lente, un braccio pendulo lungo le fiancate dei mezzi. [...] I carristi continuavano a fumare e guardare avanti*

---

<sup>112</sup> *PDB2*, p. 1409 : « Johnny perça les ténèbres pour découvrir sur la route l'énorme lombric blindé, mais il ne vit que de rares et rapides reflets de métal et de lune ».

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 1409 : « La Division blindée apparut devant lui dans toute sa nudité squameuse, chenilleuse [...] droite et solide comme une épée ».

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 1409.

*verso Roma, impassibili e tecnici, l'esatta controparte dei tedeschi. Ammirava persino quel loro stile di fumare, ingollavano il caldo fumo come fosse una bevanda glaciale, indurente*<sup>115</sup>.

Fenoglio amplifie le rôle des armes, et les dépeint comme des objets capables de transformer les hommes. Il ne s'agit pas simplement d'une différence de corps d'armée : Johnny et les tankistes appartiennent à deux mondes séparés. Le passage insiste sur leur beauté physique, qui découle directement de leur armement. Le narrateur les appelle « la miraculeuse force italienne » (« la miracolosa forza italiana »), soulignant la nature de cette armée qui semble capable d'entreprises exceptionnelles. La séparation de la cavalerie par rapport au reste de la société est totale. Les tankistes n'accomplissent pas les gestes de la vie quotidienne – fumer, dans ce cas – comme les autres. Leur force et leur beauté dérivent des chars, avec lesquels ils entretiennent une relation de symbiose. L'homme est identifié à son arme, et cette dernière, comme dans l'exemple de Johnny tiré de *Il partigiano Johnny* que nous avons cité plus haut, fait presque partie du corps du soldat.

Ce procédé culmine avec la présentation d'armes parfois pittoresques, étranges, voire fantastiques, objets mystérieux qui semblent appartenir à un monde fabuleux. Dans *Il partigiano Johnny 1*, la bande de Johnny est frappée par la rencontre avec un légionnaire, entouré d'un halo de mystère à cause de son appartenance au corps militaire de la Légion Etrangère. Mais le mystère ne dépend pas uniquement de la réputation de son corps d'armée. Cet homme semble arriver d'un monde où les armes ne sont pas les mêmes que dans les Langhe :

*Era un mitra corto e massiccio, volutamente amorfo, con rifornimento orizzontale, con la canna d'argento pendula di gingilli, e orientalmente traforata*<sup>116</sup>.

Si, dans un premier temps, l'auteur s'attache aux caractéristiques techniques (forme et mode d'alimentation), l'arme devient par la suite un objet quelque peu irréel. Le canon, en argent, ajoute une dimension précieuse au fusil, comme s'il s'agissait d'un bijou. Cette impression est renforcée par les colifichets accrochés au canon. Le fusil se transforme en objet des Mille et une nuits, son canon étant ajouré comme un objet provenant d'orient (« orientalement »).

---

<sup>115</sup> *PDB2*, p. 1409-1410 : « Les tankistes étaient assis à bord, raides, magnifiques dans l'alignement des casques, ils fumaient avec des gestes lents, un bras pendant le long des flancs des engins. [...] Les tankistes continuaient à fumer et à regarder devant eux vers Rome, impassibles et techniques, la contrepartie idéale des allemands. Il admirait même leur façon de fumer, ils avalaient la fumée chaude comme s'il s'agissait d'une boisson glaciale, durcissante ».

<sup>116</sup> *PJ1*, p. 508 : « C'était une mitraillette courte et massive, conçue volontairement sans forme, à chargement horizontal, avec des colifichets pendant du canon d'argent ajouré à la manière mauresque ».

L'arme provient d'un monde éloigné des collines des Langhe, un monde inconnu à la plupart des soldats. C'est elle qui confère au personnage une sorte d'aura magique.

Fenoglio arrête son attention sur des éléments spécifiques de la guerre. Les armes sont un de ces éléments : tour à tour objets symboliques de féminité, de masculinité, elles sont présentées comme des objets magiques éloignés d'un contexte précis. Leur évocation ne se limite pas à la dimension documentaire *cronachistica* de la Résistance. Elles contribuent à conférer au récit une dimension proprement romanesque. Mais les armes ne sont pas les seuls éléments possédant ce pouvoir. Les vêtements jouent un rôle souvent comparable.

## 2.4 Les vêtements et la caractérisation d'un personnage

Après avoir analysé les implications liées aux armes des soldats, nous allons nous attarder sur l'aspect extérieur de ces derniers. L'impression que le soldat suscite chez son interlocuteur comme chez son ennemi dépend en grande partie de son style vestimentaire. Fenoglio présente des personnages extraordinaires dans leurs vêtements, qui se détachent de la description documentaire du combattant clandestin. L'uniforme n'est pas simplement décrit mais subit une amplification littéraire, et les personnages qui en sont revêtus atteignent une dimension quasi mythique qui ne peut pas être niée. L'uniforme ne recouvre pas simplement le corps : il fait partie de l'essence même de l'homme en lutte.

Dans une œuvre consacrée à la guerre, l'uniforme, tout comme les armes, est un élément qui peut généralement être tenu pour acquis et passer au second plan : ses caractéristiques sont évidentes et communes aux soldats concernés par les faits. Dans une guerre clandestine, il en est autrement. Les bandes, n'émanant pas (en majorité) de l'armée régulière, ne possèdent pas d'uniforme imposé par la hiérarchie. Le choix est le plus souvent laissé au combattant, libre d'assembler l'uniforme qui doit le caractériser, avec un résultat parfois déconcertant, tel ce mélange de vêtements « de campagnard et de skieur »<sup>117</sup> (« di rusticano e sciatorio ») dont parle Fenoglio. Dans la situation de pénurie liée à la guerre, il n'est pas facile de trouver un uniforme, dont le rôle est principalement la simple protection du corps du soldat. Les auteurs de chronique que nous avons cités jusqu'à présent ne montrent pas une attention excessive pour l'uniforme, à l'exception de deux situations particulières.

Nous avons déjà cité l'une de ces situations : il s'agit du profond dégoût envers l'apparence de l'armée, qui se manifestait à travers l'ostentation des grades, symboles d'une

---

<sup>117</sup> PDB2, p. 1542.

reconstruction à l'identique du monde précédent le 8 septembre. La seconde situation concerne la place tenue par l'uniforme lors des jours de l'armistice. Les militaires, à cause de l'uniforme qu'ils portaient, ont été reconnus comme étant des ennemis par les allemands, et ont été déportés en Allemagne ou tués sur place. Loin de toute valeur symbolique qui peut être, à juste titre, attachée à l'habit d'un homme, les pages des chroniqueurs parlant du 8 septembre insistent sur la hâte des soldats à abandonner leur uniforme, objet qui signifie la mort lors d'une rencontre avec les allemands. Cette hâte s'accompagne de la quête désespérée d'une tenue vestimentaire civile. Les habitants des villes où se trouvaient des militaires lors de l'armistice ont contribué à sauver les soldats italiens à travers des dons de vêtements civils<sup>118</sup>.

\* \* \*

Dans une partie de l'œuvre de Fenoglio, les vêtements, aussi bien les uniformes que les habits civils, sont décrits comme des « déguisements » : c'est le cas de certains personnages de *Primavera di bellezza*. Leur déguisement doit être crédible aux yeux des allemands, et illustre en cela une situation qui s'est présentée pendant la guerre. Les personnages « déguisés » ne sont pas encore complètement éloignés du contexte historique dans lequel ils évoluent. Ils demeurent des hommes ordinaires : nous les reconnaissons en tant que tels, comme nous le signalent par exemple les métaphores qui renvoient à un monde concret. Une partie des personnages de Fenoglio reste écrasée par le poids de la réalité, comme les soldats que Johnny aperçoit à Rome dans la caserne déserte :

*Nell'atrio, due allievi si parlavano, uno ancora in divisa, l'altro già travestito, con una bianca giacchetta arricciata e calzoni neri.*

---

<sup>118</sup> Il s'agit d'une situation courante, relatée par exemple par Nuto Revelli, qui raconte comment les militaires italiens rentrant de France essayaient par tous les moyens de trouver des habits civils, prêts à échanger un camion contre un costume (*La guerra dei poveri*, p. 119-120, 10 septembre 1943). Désireux de quitter leur uniforme, les soldats se servent de l'aide de la population civile, leur seul recours pour se procurer des vêtements. L'aide des civils, parfois intéressée, est illustrée par Giose Rimaneli, *Tiro al piccione, op. cit.*, où il est question d'un homme qui achète les uniformes des soldats pour les revendre au marché noir. Fenoglio, qui présente à peu près les mêmes événements (dans *Primavera di bellezza*), met en garde contre la définition de « solidarité nationale » qui a été donnée pour décrire le climat de ces journées. Pendant ces journées, rappelle Fenoglio, la générosité de la plupart des citoyens s'accompagne de l'avidité de certains, désireux de s'enrichir sur le dos des soldats. Johnny, par exemple, doit payer pour un costume : « [...] Johnny rimase con un groppo in gola [...] : i giorni dell'armistizio, gli era stato assicurato, avevano visto la più grande manifestazione di solidarietà nazionale della storia d'Italia, ma a lui era toccato mercanteggiare e minacciare » (*PDB2*, p. 1528). Nous remarquons le regard de Fenoglio, qui analyse a posteriori les événements du 8 septembre. Dans *Primavera di bellezza*, œuvre à la valeur documentaire en ce qui concerne certains aspects de la guerre, Fenoglio traite parfois l'uniforme de façon concrète. Il explique qu'il faut teindre ses chaussures en noir pour pouvoir espérer échapper aux allemands, et que l'uniforme doit être abandonné au plus vite, car il représente un risque mortel. Johnny fait « un petit paquet de son uniforme, qui se confondait avec l'herbe », et le regarde « comme une tumeur dont il se serait libéré juste à temps » (*PDB2*, p. 1528-1529).

– *lo vado, – disse il borghese.*

– *Sembri un gelataio, – rise il militare, di un risolino già maniaco*<sup>119</sup>.

Le déguisement (« l'autre déjà *déguisé* ») est artificiel, même s'il est crédible, et il rabaisse l'ancien soldat, en le rendant commun, banal ; de même, il empêche la transformation des protagonistes en personnages détachés du contexte temporel immédiat. Les deux hommes, bien que désignés génériquement comme « le civil » et « le militaire », représentent une situation concrète, strictement liée au contexte historique. Le passage cité peut être mis en résonance avec un passage de *Una questione privata 1*, où Giorgio Clerici, ami de Milton, observe une scène qui rappelle celle de Rome : il voit « *soldati [...] mascherati in borghese, solamente mascherati in un modo che un cieco li avrebbe smascherati* »<sup>120</sup>. Comme dans le passage précédant, notre attention s'arrête sur l'expression *mascherati*. Fenoglio met en scène des personnages qui évoluent dans la guerre en Italie, pendant les jours qui suivent le 8 septembre. A travers ces hommes, destinés à n'opérer qu'un passage rapide dans l'œuvre, le romancier dépeint une scène du 8 septembre, où la valeur documentaire prend le dessus sur le romanesque. Dans les deux passages cités, la dialectique qui s'instaure entre vêtement et déguisement nous signale que les personnages du roman appartiennent au monde ordinaire, celui de 1943. Les vêtements ne font pas partie d'eux, ils sont un attribut postiche hâtivement recherché lors de la catastrophe. Ils se rapportent simplement à un camouflage.

Ailleurs dans la production de Fenoglio, les uniformes ne sont plus simplement un élément concret utile à la survie, comme dans les exemple que nous venons d'analyser, mais ne sont pas encore des éléments faisant partie du personnage et contribuant à l'éloigner du reste de la population et des militaires : les images évoquent le monde concret, même si Fenoglio présente des uniformes spectaculaires.

Dans *I ventitre giorni della città di Alba*, les résistants représentent une attraction pour la population. Les jeunes habitants de la ville guettent sur la porte du lupanar « *il partigiano la cui divisa o la cui arma li aveva maggiormente impressionati* »<sup>121</sup>. Le regard de Fenoglio vise principalement la critique, caustique, de l'événement, par le biais du sarcasme en direction des résistants célébrés par la *vulgata* de la libération d'Alba. Les faits sont plus importants que les personnages, présentés, nous l'avons vu, en tant que personnages collectifs. Et c'est

---

<sup>119</sup> *PDB2*, p. 1523 : « Dans le hall, deux élèves se parlaient, l'un encore en uniforme, l'autre déjà déguisé, avec une petite veste blanche à fronces et un pantalon noir. – Moi, j'y vais, – dit celui habillé en civil. – Tu as l'air d'un marchand de glaces, – dit le militaire avec un petit rire déjà bizarre ».

<sup>120</sup> *QP1*, p. 1806 : « des soldats [...] déguisés en civil, mais si mal déguisés qu'un aveugle les aurait démasqués ».

<sup>121</sup> *VGA*, p. 228 : « le partisan dont l'uniforme, ou l'arme, les avait le plus impressionnés ».



précisément en raison de la création de ces typologies collectives de personnes que le romancier ne parvient pas encore à construire des personnages de roman, et que son regard reste encore proche de la chronique. Au mieux, le romancier arrive à détacher de la masse des soldats des hommes qui frappent les civils par la bizarrerie de leurs uniformes, mais les résistants n'apparaissent pas comme des êtres mystérieux ou quasi mythiques. Par exemple, le défilé des résistants est décrit par Fenoglio comme « un carnaval ». Puisqu'il parle de carnaval, cela signifie que, en ce qui concerne les vêtements, nous nous trouvons encore dans le domaine du déguisement :

*Fece un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rosso dei pompieri col grosso gancio. [...] poi in prima fila si vedeva un capo che su dei calzoncini corti come quelli di una ballerina portava un giubbone di pelliccia che da lontano sembrava ermellino<sup>122</sup>.*

C'est l'étrangeté de l'uniforme des résistants qui frappe les habitants, étonnés par le caractère hétéroclite des tenues des soldats. Dans le parcours menant de la réalité des faits et de la description à l'élaboration littéraire, nous nous trouvons à mi-chemin : nous avons dépassé le stade du déguisement (« mascherato »), et nous sommes à présent à un autre stade (« rivestito »). Toutefois, l'uniforme n'est pas encore un élément intrinsèque à l'essence des personnages. Il s'agit d'un élément exogène, construit par les résistants qui ont assemblé plusieurs uniformes. Les habitants reconnaissent les éléments qui composent l'uniforme et, sous ce dernier, des hommes ordinaires. L'émerveillement n'est pas lié au mystère produit par des hommes venant d'un autre univers, mais par la nature fantasque de l'uniforme. Les métaphores éclairent notre propos. Glacier, colonel, pompier, danseuse : les référents choisis sont clairs et explicatifs, Fenoglio compare les soldats à des personnages du monde concret. Le point de vue du romancier, amusé et anecdotique, nous semble lié au poids de l'Histoire, et cela nous paraît normal dans un récit où Fenoglio ressent encore, et exprime, la blessure de l'échec de la libération de sa ville natale. D'où son regard sarcastique, légèrement déformant, à mi-chemin entre une approche complètement littéraire et la chronique des faits.

\* \* \*

En suivant un crescendo dans la caractérisation des personnages, nous remarquons en revanche que, ailleurs dans son œuvre, Fenoglio présente des soldats caractérisés notamment

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 228-229 : « Celui qui fit une impression sans pareille, ce fut ce simple partisan qui apparut en grande tenue de colonel d'artillerie, avec les brandebourgs noirs et les rayures jaunes, et, autour de la taille, le ceinturon rouge et noir des sapeurs-pompier, avec son gros crochet. [...] et puis, au premier rang, on voyait un chef portant, sur des culottes courtes comme celles d'une danseuse, un blouson de fourrure qui, de loin, ressemblait à de l'hermine » (traduction A. S.).

par leur uniforme, un attribut au pouvoir évocateur très fort qui opère une nette distinction entre ceux qui le portent et les individus ordinaires. Certes, les uniformes imposants, voire fantaisistes, ont existé pendant la guerre<sup>123</sup>, et Fenoglio ne les a pas inventés ; mais chez le romancier, tout en acquérant une spécificité romanesque, l'uniforme perd sa valeur concrète, et prend une signification plus abstraite, fondée principalement sur l'impression qu'il produit chez les autres. Fenoglio dote l'uniforme d'un pouvoir : l'homme qui arrive à ne pas être uniquement déguisé s'éloigne du contexte historique et du contact direct avec les autres.

Il convient, certes, de faire la part des choses, et d'observer que dans les passages concernant l'uniforme l'on a affaire à un thème somme toute assez ordinaire en soi, à savoir le prestige de l'uniforme. Mais le contexte, ainsi que l'insistance du narrateur, lui confèrent une signification toute particulière. L'importance de l'uniforme dans la construction d'un personnage, dans le mystère d'humanité que celui-ci cache, peut être démontrée *a contrario* par un passage de *Il partigiano Johnny*. Lorsque l'uniforme vient à manquer, l'homme retrouve sa dimension normale, et n'impressionne plus les ennemis. L'annulation de la mise à distance créée par un uniforme spécial cause la perte de l'aura inspirant crainte et fascination. Lors d'un accident de la route, les résistants capturent un officier allemand, blessé. Vu de près, il s'agit d'un « tiny dapper man », un homme petit et pomponné, qui apparaît « molto inferiore alla sua gigantificante uniforme »<sup>124</sup>. Le néologisme qui caractérise l'uniforme, « gigantificante », marque sa capacité à modifier la perception de la réalité. L'uniforme possède un pouvoir abstrait : il est capable de créer un personnage presque surhumain (un géant).

Parfois, donc, les soldats apparaissent comme des hommes d'une nature différente : pour les résistants italiens, les Allemands sont des « géants ». Pour les femmes d'un village des Langhe, les soldats anglais sont des « idoles » :

*And husbands had to send nastily their wives to kitchening seral, for the women wouldn't detach from the khakhi idols*<sup>125</sup>.

L'uniforme transforme les soldats en divinités, des idoles qui doivent être admirées. Soldats et civils se placent sur deux plans différents, séparés par une distance qui ne peut être réduite.

---

<sup>123</sup> Voir par exemple la chronique de Roberto Vivarelli, jeune soldat de Salò, qui décrit le grand nombre d'uniformes, plus ou moins légitimes, que l'on pouvait observer à Milan en 1944, *La fine di una stagione*, *op. cit.*

<sup>124</sup> *PJI*, p. 501 : « très inférieur à son uniforme qui lui conférait une stature de géant ».

<sup>125</sup> *UrPJ*, p. 22-23 : « Et les maris durent envoyer violemment leurs femmes cuisiner pour le soir, car elles ne s'éloigneraient pas de leurs idoles kaki ».

C'est l'uniforme qui est à la base de cette distance, et qui contribue à la formation du mythe du soldat étranger :

*The younger one was quite at his ease, on contrary, and was eye-devouring all details in the Englishmen's dress and weapons and moves, for his tale-stock this evening with the neighbours on some hill-lost farm. « And one was a Scotchman, but truly he wore no skilt ... »*<sup>126</sup>

Les soldats anglais apparaissent tels des hommes mystérieux aux yeux des paysans italiens. Le mécanisme de transformation s'applique à des soldats anglais pour lesquels la nationalité est sans conteste un facteur supplémentaire d'émerveillement. Pourtant, il fonctionne également pour des résistants italiens qui portent un uniforme étranger. Dans *Ur Partigiano Johnny*, le protagoniste passe la nuit dans une ferme. Au matin, les paysans observent avec révérence le soldat mystérieux qui a passé la nuit chez eux. Ils n'osent pas le regarder directement (les verbes employés le démontrent : « to have a peep », « spying from lattices and windows »<sup>127</sup>), car aux yeux des paysans un soldat en uniforme anglais se rapproche d'un demi-dieu. Mais ils veulent le voir pour imprimer dans leur mémoire l'image du jeune homme. Attribut puissant, l'uniforme devient pour ce dernier symbole de victoire et d'invincibilité : « l'uniforme splendide » de Johnny, symbole de « prestige », est le signe de « la certitude de la victoire »<sup>128</sup>.

L'importance de la tenue vestimentaire dans le processus d'élaboration romanesque est soulignée par le romancier lui-même, qui dévoile les mécanismes de création du mythe. Le protagoniste de *Il partigiano Johnny* a la possibilité d'accéder à la « fabrique du mythe », à savoir le bureau de Nord, le saint des saints de la division résistante :

*[Nord] always wore the very uniform for the very chief. Al momento dell'introduzione di Johnny, vestiva una splendida, composita divisa di panno inglese, maglia e cuoio ; ed altre divise, numerose, tutte formidabili ed eleganti, uniche per invenzione, taglio, composizione e generale apparire, pendevano alla parete del comando*<sup>129</sup>.

Johnny, et le lecteur avec lui, passe de l'autre côté du mythe et voit comment Nord construit son personnage. Le simple résistant est frappé par la tenue de Nord, véritable attribut du vrai

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 38-39 : « Au contraire, le plus jeune était à l'aise, et il dévorait des yeux tous les détails des uniformes et des armes et des gestes des Anglais pour alimenter sa réserve de récits qu'il proposerait ce soir-même à ses voisins dans une ferme perdue sur une colline lointaine. "Et il y avait un Ecossais mais je vous jure qu'il ne portait pas de kilt..." ».

<sup>127</sup> « Epier », « Espionner par les fenêtres ».

<sup>128</sup> *UrPJ*, p. 260 : « the victory-tokenness of the splendid uniform ».

<sup>129</sup> *PJ1*, p. 542-543 : « [Nord] always wore the very uniform for the very chief. Lorsque Johnny entra, il portait un uniforme splendide et composite, fait de drap anglais, de laine et de cuir ; et d'autres uniformes, nombreux, tous formidables et élégants, uniques d'invention, coupe, composition et aspect général, pendaient au mur du Commandement ».

chef, mais aussi par les autres uniformes accrochés à la porte. Le narrateur associe étroitement l'uniforme et le rôle de celui qui le porte. Le meneur d'hommes doit être reconnu par sa tenue. Toutefois, dans le cas de Nord, jamais l'auteur ne parle de « déguisement ». Les uniformes, interchangeables mais uniques dans leur genre, font partie de l'essence même du personnage : le chef à la tête des forces du Bien dans une guerre qui n'est plus seulement celle de libération des nazis-fascistes.

Pour affiner notre analyse, nous allons suivre, à travers les œuvres de Fenoglio, un uniforme en particulier. Il s'agit de l'uniforme en caoutchouc noir de Nord, qui apparaît à différentes reprises dans plusieurs œuvres du romancier. Ce jeu de piste nous paraît intéressant pour souligner comment l'uniforme devient un attribut du chef qui, au-delà de sa fonction pratique, est chargé d'une fonction tout d'abord charismatique et parfois symbolique.

\* \* \*

Comme nous l'avons vu, Nord est le chef résistant par excellence, vêtu d'uniformes magnifiques qui marquent sa primauté aux yeux de sa troupe et des ennemis. Il possède un uniforme qui revient plusieurs fois dans l'œuvre de Fenoglio, le célèbre uniforme en caoutchouc noir enrichi par des fermetures à glissière métalliques qui tissent une toile sur l'uniforme du commandant ; vêtement impressionnant pour tous ceux qui l'ont vu, Nord s'était fait préparer cet uniforme pour la libération d'Alba de l'automne 1944. Dans la réalité historique, Piero Balbo-Nord portait vraiment cet uniforme lors des événements d'Alba. Pour cela, il suffit de consulter les témoignages photographiques de l'époque, dont nous trouvons une sélection dans l'ouvrage de Diana Masera, *Langa partigiana '43-'45*<sup>130</sup> ou dans celui de Franco Vaccaneo, *Beppe Fenoglio : una biografia per immagini*. Comme nous l'avons déjà rappelé, la prise de la ville ne faisait pas l'unanimité : ni auprès des hiérarchies résistantes, ni auprès des bandes directement concernées par l'attaque. Les hiérarchies des autonomes, dont Nord faisait partie, étaient toutefois favorables à cette action. Dans les jours précédant la libération d'Alba, l'incertitude règne dans le camp des résistants. Il y a toutefois des signes qui ne trompent pas, et qui anticipent le cours que prendront les événements. L'uniforme de Nord est l'un de ces signes extérieurs, qui parlent plus qu'un long discours de tactique.

---

<sup>130</sup> Il s'agit de la deuxième édition de l'œuvre citée dans la première partie de notre travail, publiée dans la collection « Colle della Resistenza », Boves, Araba Fenice, 2007. La deuxième édition présente une annexe contenant des photographies de Piero Balbo « Poli » lors de la libération d'Alba, habillé avec un uniforme noir en caoutchouc. Dans la même photo, il est possible de reconnaître Enrico Martini Mauri, habillé avec le blouson de fourrure ressemblant à de l'hermine et les shorts semblables à ceux d'une danseuse dont vraisemblablement parle Fenoglio dans la nouvelle VGA.

Dans *Frammenti di romanzo*, Pan, l'adjudant major de Nord farouchement contraire à l'action pour la libération de la ville, sait en effet que Nord continuera sur son chemin, sans écouter les objections. Pan tire cette certitude d'un élément qui n'a pas de lien avec la stratégie :

*Sul risultato non c'era da illudersi minimamente. Pan sapeva che Nord per l'ingresso trionfale nella città liberata si era già fatto confezionare una divisa extra. In un certo senso il destino di Valla e di duemila partigiani stava in una tasca di quella tuta di gomma nera appesa dietro l'uscio della stanza di Nord*<sup>131</sup>.

Dans ce passage, nous retrouvons un lieu connu : le bureau de Nord et les uniformes accrochés au mur. Parmi ces uniformes, celui de caoutchouc figure en tant que nouveauté (« una divisa extra »). L'opinion de Pan découle directement de cet uniforme, qui représente le signal de la libération d'Alba (Valla dans ce passage) et de la défaite de sa position. Le destin des résistants se trouve dans la poche de cet habit ; mais il ne s'agit pas, à notre avis, d'une feuille d'ordre du commandement de division *badogliano*. Dans cette œuvre, Fenoglio ne mentionne jamais les raisons militaires ou tactiques pour ou contre la prise d'Alba : il concentre son attention sur la volonté de Nord d'apparaître comme un chef de guerre impressionnant dans son nouvel uniforme. Celui-ci est le symbole de la prise d'Alba, le symbole du chef capable de s'ériger en mythe et soucieux d'entretenir le culte de son personnage.

Un passage semblable concernant le même uniforme se trouve dans *Il partigiano Johnny 1*, lorsque Johnny est appelé au commandement pour fournir des informations sur sa ville natale. Par rapport à *Frammenti di romanzo*, dans cette œuvre la discussion porte sur la tactique militaire, mais le récit souligne l'opposition nette entre cette dernière et le pouvoir de l'uniforme. Johnny est convoqué pour exposer à Nord les raisons tactiques qui déconseillent une tentative de libération de la ville d'Alba. Avant qu'il ne puisse rencontrer Nord, un autre résistant informe Johnny que la décision est déjà prise, et il présente l'uniforme de Nord comme preuve de la décision irrévocable. Une fois encore, l'élément vestimentaire précède la tactique de guerre, alors que l'ordre serait probablement inversé dans la chronique :

---

<sup>131</sup> *FDR*, p. 1622-1623 : « Il ne fallait pas se faire la moindre illusion quant au résultat. Pan savait que pour l'entrée triomphale dans la ville libérée Nord s'était déjà fait confectionner un uniforme supplémentaire. D'une certaine manière, le sort de Valla et de deux mille résistants se trouvait dans une poche de cet uniforme de caoutchouc noir pendu derrière la porte du bureau de Nord ».

– Quanto alla città, checché tu possa inventare, la cosa è già decisa. Figurati che Nord sta già facendosi la divisa straordinaria per l'ingresso. – Un urlo, immagino, un ruggito. – È una tuta di gomma nera con tutto un reticolo di cerniere argentate<sup>132</sup>.

La venue de Johnny au commandement était inutile, si Johnny pensait pouvoir changer les plans concernant Alba. Le comptable en est convaincu : aucun retour en arrière n'est possible. L'aide de Johnny sera plutôt logistique et pratique, car le fond de l'opération est déjà arrêté, et l'uniforme exprime l'inéluclabilité de la décision. Dans un schéma en crescendo, l'uniforme acquiert ici des caractéristiques animales : il est comme le rugissement d'un lion. Et comme un lion, Nord sera à la tête des deux mille hommes dont le destin est strictement lié à son uniforme.

Le jour tant attendu par Nord arrive, et le chef peut faire son entrée triomphale en ville, habillé de son uniforme créé pour l'occasion :

*Arrivò il ventoso fruscio dell'automobile di Nord. Essa e gli occupanti erano pronti per l'ingresso trionfale. [...] sul sedile posteriore solitario Nord, inguainato in una breath-taking tuta di gomma nera con cerniere abbaglianti<sup>133</sup>.*

La voiture se dématérialise : on n'entend pas son bruit mais uniquement son bruissement ; Nord arrive à transformer la réalité qui l'entoure. La voiture a perdu sa lourdeur poussiéreuse (« polve-oleosa », comme le dit le narrateur ailleurs dans l'œuvre). Dans cette voiture, à part l'homme préposé à la conduite, Nord est seul, et il ne pourrait pas en être différemment. Il est le chef, séparé des autres, et personne ne pourrait soutenir la comparaison avec le vêtement extraordinaire de ce jour. L'isolement de Nord et le pouvoir de son uniforme sont soulignés dans ce passage. L'uniforme coupe le souffle (« breath-taking »), et les fermetures zippées sont éblouissantes. Dans la première rédaction, elles étaient simplement chromées, un adjectif qui rend compte de leur nature concrète. Dans la deuxième version elles deviennent éblouissantes : l'auteur, à travers ce changement, insiste davantage sur l'impression suscitée que sur leur description.

En suivant chronologiquement Nord pendant la journée de la libération d'Alba, nous le retrouvons au balcon de la mairie, avec les autres chefs :

---

<sup>132</sup> *PJ1*, p. 596 : « Quant à la ville, quoi que tu puisses inventer, tout est déjà décidé. Figure-toi que Nord est déjà en train de se faire préparer un uniforme extraordinaire pour l'entrée. – Ça doit être comme un cri, j'imagine, comme un rugissement. – C'est une combinaison de caoutchouc noir avec un réseau de fermetures éclair argentées ».

<sup>133</sup> *PJ2*, p. 976 : « On entendit comme une brise le bruissement de la voiture de Nord. Elle était prête pour l'entrée triomphale, tout comme ses occupants. [...] sur le siège arrière, seul, se trouvait Nord, gainé d'une breath-taking combinaison de caoutchouc noir avec les fermetures éclair éblouissantes ».

[...] un altro capo [...] aveva una divisa completa di gomma nera, con delle cerniere lampeggianti<sup>134</sup>.

L'attention se fixe sur un autre adjectif réservé aux fermetures. Elles sont étincelantes : elles ne reflètent pas la lumière du jour, mais elles lancent des éclairs et semblent presque briller de leur propre lumière. Même si, nous l'avons vu, dans *I ventitre giorni della città di Alba* les personnages sont souvent écrasés par le poids du contexte historique, cela n'est pas valable pour Nord, le chef rêvé. Simplement ébauché dans la nouvelle, il attend de s'élever au rang de véritable personnage romanesque. Le crescendo est complet : nous avons suivi Nord depuis son bureau jusqu'au balcon de la mairie, lieu de son triomphe. Tel un être à la nature surhumaine, Nord se montre à la population pour être admiré. Son image mythique se construit aussi à travers l'uniforme, un détail que Fenoglio souligne souvent. L'uniforme, à la différence de celui des soldats dont nous avons parlé auparavant, fait partie de l'essence de Nord : ce dernier porte des uniformes uniques, créés pour l'occasion sans que l'on sache à partir de quoi il les fabrique, à la différence des autres résistants. Les uniformes de Nord construisent le mythe du chef en le détachant des autres soldats. Loin d'être un simple objet de tissu, l'uniforme exalte le soldat, en le plaçant loin des autres et en le montrant à tous comme le chef charismatique. Et si le rôle de l'uniforme ne doit pas être sous-estimé, il est vrai aussi que très souvent les chefs fénoqliens sont pourvus en eux-mêmes d'un pouvoir de fascination hors du commun. Il s'agit du dernier aspect que nous allons analyser dans le parcours de mise à distance des personnages entrepris par Fenoglio.

---

<sup>134</sup> VGA, p. 229 : « [...] un autre chef [...] avait une combinaison de caoutchouc noir, avec des fermetures éclair étincelantes ».

## 2.5 Beauté, fascination, amour : les sentiments en guerre

Les éléments que nous avons évoqués et analysés contribuent à situer les personnages de Fenoglio au-dessus du contexte immédiat de la Résistance. Fenoglio insiste sur des éléments que les chroniques ont tendance à passer sous silence ou à présenter uniquement en relation avec le contexte historique précis. Et alors, chez Fenoglio nous ne sommes plus en présence de simples personnages de chroniques qui, rappelons-le, apparaissent et disparaissent sans laisser de trace, même si certains personnages de Fenoglio suivent ce mouvement. A travers les armes et les uniformes, les soldats exercent une fascination sur les autres, civils et militaires. Mais ces attributs ne sont pas toujours indispensables pour souligner le rôle et la position d'un personnage à l'intérieur de la bande, comme par exemple dans le cas de Tek Tek, commandant résistant évoqué dans *Ur Partigiano Johnny*, dont la présence et la voix suffisent pour commander.

Mais au-delà de cette présence physique, plusieurs fois, dans l'œuvre de Fenoglio, le rapport qui naît entre les militaires est présenté comme une relation de fascination résultant de facteurs purement individuels. Il s'agit du charisme. Qualité qui bénéficiait de la plus haute considération dans la guerre irrégulière, puisque souvent la hiérarchie militaire n'était pas respectée dans les bandes, le charisme (mais aussi la capacité naturelle de mener les hommes au combat) occupe une place dans les chroniques. Revelli parle de « hiérarchie élective », et explique que les hommes sont conduits en bataille par celui qui sait le mieux les commander, peu importe son grade officiel<sup>135</sup>. Chez les chroniqueurs, cet aspect est le plus souvent évoqué rapidement, comme un fait important mais qui sert uniquement pour mener une guerre plus efficace et en opposition aux règles imposées par l'armée royale, où les hiérarchies étaient liées au grade et à la classe sociale : s'attarder sur ce détail éloigne de la rentabilité descriptive que la chronique recherche.

Fenoglio, en revanche, consacre beaucoup d'attention à ce sentiment, qui touche au cœur des relations humaines dans les bandes. Le romancier dépasse le concept de charisme et le point de vue de la chronique : le charisme n'est plus analysé du point de vue de la lutte, il fait l'objet d'une survalorisation qui le présente en tant que pouvoir irrésistible de fascination que certains hommes exercent sur les autres. Ce que l'on voit émerger, alors, c'est l'intériorité des personnages ; et l'attention portée par Fenoglio aux affects, aux sentiments ou aux états de

---

<sup>135</sup> Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, op.cit., p. 154 et 156 (15 février 1944).



conscience confère à ces personnages une épaisseur humaine tout en offrant au récit la possibilité d'une ouverture en direction de l'intrigue romanesque.

La fascination dont il est question chez Fenoglio se rapproche d'un autre sentiment, plus intense. On peut tracer un parallèle entre la fascination que l'on retrouve dans l'œuvre de Fenoglio et un sentiment dont parle Paul Fussel dans son ouvrage consacré à la Grande Guerre<sup>136</sup>. Paul Fussel, qui cite des chroniques et des œuvres littéraires d'anciens militaires, s'intéresse aux passions qui se sont développées parmi les militaires anglais et qui étaient inspirées par la fascination entre camarades. Au sujet de ces rapports dans l'armée anglaise lors de la Première Guerre mondiale, il parle de « homoérotisme », et désigne avec ce terme « une forme sublimée (c'est-à-dire "chaste") d'homosexualité »<sup>137</sup>. P. Fussel explique aussi que l'homosexualité active était très rare au front lors de la Première Guerre. Sans aller jusqu'à supposer la connaissance, de la part de Fenoglio, de la *memorialistica* anglaise de la première guerre, nous pouvons retrouver des sentiments qui se rapprochent de ceux analysés par Paul Fussel. La fascination passe parfois par le physique, et l'ascendant s'impose aussi à travers la beauté. L'homoérotisme dont parle P. Fussel est une donnée historique, qui a existé pendant les événements de 14-18. L'accent que Fenoglio met sur ce sentiment nous semble cependant loin de la donnée historique : sa volonté n'est pas uniquement informative. Davantage que les armes et les uniformes, la fascination résume les qualités du personnage, qui acquiert une dimension humaine universelle.

Chez Fenoglio, la fascination se présente comme le résultat de la beauté physique. Dans l'œuvre du romancier, certains personnages en sont pourvus : il s'agit le plus souvent de personnages qui se dressent en tant que guides pour les protagonistes. Chez eux, fascination et beauté nouent un lien indissoluble. Le narrateur de *Il partigiano Johnny* fait état de la beauté de Ettore :

*Era Ettore, il suo antico compagno dell'UNPA, his precocious malen[e]ss exalted, his adult whiskers flourishing*<sup>138</sup>.

L'aspect florissant de Ettore peut être analysé comme le résultat de la vie de résistant. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner les résultats bénéfiques de l'action sur certains

---

<sup>136</sup> Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, *op. cit.*, surtout p. 345-393.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 347. Nous sommes d'accord avec Walter Fenoglio, frère de Beppe, lorsqu'il explique que Beppe Fenoglio avait le mythe de la beauté physique masculine, un mythe qui n'a rien à voir avec des aspects homosexuels. Il nous semble toutefois motivé de parler de « homoérotisme », dans l'acception de Paul Fussel que nous avons expliquée. « Fotografia : Conversazione con Walter Fenoglio » (entretien avec Luca Bufano), in *Il Caffè illustrato*, 7-8, juillet/octobre 2002, p. 54.

<sup>138</sup> *PJ1*, p. 579 : « C'était Ettore, son vieux camarade de l'UNPA, his precocious maleness exalted, his adult whiskers flourishing » (« sa masculinité précoce exaltée, sa moustache d'adulte florissante »).

personnages fénogliens, et les effets négatifs de l'inaction (cf. *supra*, Sander et l'entrepreneur B.<sup>139</sup>). Cependant, ce passage insiste tout d'abord sur la beauté physique de Ettore, et non pas simplement sur son aspect général. Le narrateur remarque d'abord la virilité (« maleness ») précoce car accrue par l'expérience de la guerre (« precocious »). Cet aspect de Ettore est repris lorsque le narrateur parle de sa moustache d'adulte (« adult whiskers »). Ettore a été transformé par la guerre, qui a accéléré son passage à l'âge adulte. Aux yeux du narrateur, Ettore a évidemment dépassé ce que Joseph Conrad appelle « la ligne d'ombre »<sup>140</sup> : la limite entre adolescence et âge mûr, dont le franchissement est irréversible. Le passé est désormais relégué dans une dimension lointaine (« antico compagno ») : l'UNPA représente ce passé, dans lequel Johnny et Ettore étaient encore des « enfants soldats »<sup>141</sup>. La beauté et la virilité unissent les deux hommes qu'ils sont devenus.

Beauté et virilité semblent être les caractéristiques susceptibles de produire un sentiment de fascination entre camarades. On comprend que les chroniques, qui ont pour but de présenter d'abord les faits, ne s'arrêtent pas sur ces détails, plutôt secondaires dans une relation des événements. Dans une chronique, il n'y aurait pas de place pour une affirmation comme celle que nous retrouvons en ouverture de *Primavera di bellezza* concernant l'aspect physique du héros : « Johnny era alto e asciutto, anzi magro, negli occhi il suo punto di forza e di bellezza »<sup>142</sup>. Fenoglio amplifie outre mesure ces détails, se plaçant sous le signe d'une construction romanesque et procédant souvent à une description physique qui insiste sur la beauté de la personne décrite. Telle est la technique utilisée pour décrire Kyra, un compagnon de la bande de Johnny :

*Aveva una bellezza complessa e diretta [...] era basso, ma come sollevato dall'aurea proporzione delle sue membra, con una voce vellutata eppur virile*<sup>143</sup>.

Dans le passage, les deux éléments, beauté et virilité, construisent un personnage remarquable, qui mérite une description et qui attire l'attention du narrateur et du

---

<sup>139</sup> Nous sommes en présence des effets concrets d'un engagement moral, qui se manifestent sur le corps : les problématiques éthiques restent ancrées fortement à la dimension humaine, et le corps porte les signes de l'engagement.

<sup>140</sup> La référence est évidemment à *The Shadow Line*, roman de Joseph Conrad de 1916, qui relate le premier voyage d'un jeune marin en tant que commandant, inspiré de la première expérience analogue de l'auteur. Cette expérience se présente comme paradigme du passage à l'âge adulte.

<sup>141</sup> Nous reprenons l'expression utilisée par Paul Fussler en ouverture du chapitre de son œuvre consacré à l'analyse des rapports d'affection homoérotique dans l'armée pendant la guerre : « soldati ragazzi » (dans la traduction italienne).

<sup>142</sup> *PDB2*, p. 1431 : « Johnny était grand et sec, presque maigre, toute sa force et sa beauté étaient dans ses yeux ».

<sup>143</sup> *PJ1*, p. 547 : « Il avait une beauté complexe et directe en même temps [...] il était petit, mais les divines proportions de ses membres semblaient l'exhausser, sa voix était veloutée et pourtant virile ».

protagoniste. Le narrateur souligne le sentiment de Johnny : « [a Johnny] piaceva infinitamente ». Le pouvoir de fascination de Kyra est tellement fort, que ce dernier n'a pas besoin de le souligner avec des attributs extérieurs (armes ou uniformes). Son uniforme est sobre et fonctionnel, puisque Kyra possède une sorte d'élégance innée, liée à son physique : « [...] la sua stessa eleganza fisica lo faceva apparire il più brillante e policromo di tutti »<sup>144</sup>. L'élégance naturelle dépasse le pouvoir de l'uniforme, qui devient, dans le cas de Kyra, un attribut inutile. La conclusion de la description est inévitable : Kyra est le résistant préféré du village, une figure naturellement équilibrée, qui est « nata perfetta così come presentatasi »<sup>145</sup>. Fenoglio met en scène des soldats parfaits, objets d'admiration figés dans une dimension qui ne peut pas être atteinte par les autres hommes.

Et si les simples soldats peuvent exercer un ascendant lié à la beauté, les chefs se placent au sommet de l'échelle. Chez Fenoglio, ils sont pourvus d'un pouvoir magnétique absolu, capable de subjuguier à première vue. Dans le monde violent et sans repère de la guerre, l'officier fait figure de personnage central, paternel, à la tête d'une armée (ou d'une bande) de jeunes hommes. La confiance que ces derniers accordent à leur chef est proche souvent de l'affection ou, selon Paul Fussel, d'un amour qui ressemble au culte voué aux héros<sup>146</sup>. Le chef est la figure charismatique par excellence. Nous avons déjà eu l'occasion de le souligner à propos de ses armes et de ses uniformes. Fenoglio insiste sur cet aspect, et construit la figure du chef-héros. Pour les chefs fénogliens, les accessoires sont presque superflus. La simple présence suffit pour marquer leur supériorité :

*Vestiva una tuta, così semplice come Johnny e mai altro avevano visto più semplice, ma la sua bellezza e fasto fisico erano tali che pur in tuta appariva in state*<sup>147</sup>.

Et cette supériorité est reconnue aussi bien par les alliés que par les ennemis :

*I prigionieri fascisti usavano riconoscerlo di primo acchito, al suo solo apparire lontano, anche prescindendo dall'individuale splendore della sua divisa*<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 547 : « [...] son élégance physique le faisait apparaître comme le plus brillant et le plus polychrome de tous les hommes ».

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 547 : « née parfaite dès sa venue au monde ».

<sup>146</sup> Paul Fussel, *op. cit.*, p. 350. A ce propos, l'auteur cite un passage d'une pièce de théâtre de Robert Graves, *But It Still Goes On. An accumulation*. Dans le passage, David, le protagoniste, explique à Charlotte le sentiment que les soldats ressentent pour leur officier : « Ne sais-tu pas qu'un peloton d'hommes ne peut absolument pas se passer de vénérer un bel officier, jeune et courageux ? Si cet officier est quelque peu timide et bienveillant, les soldats tombent amoureux de lui ». *But It Still Goes On. An accumulation*, London, Jonathan Cape, 1930, p. 244, cité par Paul Fussel, *op. cit.*, p. 351.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 572 : « Il portait la combinaison la plus simple que Johnny et les autres avaient jamais vu, mais sa beauté et son faste physique était tels que même habillé de la sorte il semblait en tenue de gala ».

<sup>148</sup> *PJ1*, p. 542 : « Les prisonniers fascistes le reconnaissaient en général au premier coup d'œil, dès son apparition au loin, indépendamment de la splendeur unique de son uniforme ».

Le protagoniste de *Il partigiano Johnny* apparaît particulièrement sensible à la beauté de ses chefs, qui revêtent un rôle à mi-chemin entre le guide et la figure paternelle. Avant de rencontrer Nord, Johnny avait milité dans la bande communiste de Biondo. La première rencontre entre les deux hommes est marquée par la forte impression que Biondo suscite chez Johnny :

*[Biondo] Era così paradigmaticamente il capo sognato, che c'era quasi da temere fosse soltanto e proprio un sogno, che dovesse necessariamente, clamorosamente fallire alla prova dei fatti. Era troppo bello un capo come il Biondo alla perfetta altezza della fiducia che ispirava<sup>149</sup>.*

Biondo est la concrétisation d'un rêve. Johnny rêvait d'un chef comme celui-ci, beau et à la hauteur des tâches militaires qu'il doit accomplir. Johnny reconnaît immédiatement que Biondo et Nord sont les chefs qui ont le droit d'occuper la position de commandement. Mais si Biondo est chef grâce à sa capacité à accomplir les devoirs militaires, restant en quelque sorte accroché à la réalité de la guerre, Nord frappe Johnny uniquement par sa beauté. La relation entre les deux hommes est empreinte du sentiment d'admiration de Johnny pour Nord. Ce sentiment est tellement fort qu'il nous semble possible de parler de homoérotisme. Nous pouvons citer à ce propos le long passage de la première rencontre entre Johnny et son futur commandant. Lors de cette rencontre, Johnny reste bouche bée devant Nord (« struck still and speechless »), une réaction dictée par la beauté physique de Nord :

*L'uomo era così bello quale mai misura di bellezza aveva gratificato la virilità, ed era così maschio come mai la bellezza aveva tollerato d'esser così maschia<sup>150</sup>.*

La description frappe par le caractère absolu, au-delà de toute gradation, de la beauté et de la virilité de Nord. Aucun autre homme ne peut soutenir la comparaison avec le chef des résistants. La beauté physique se trouve à la base du sentiment suscité par Nord, qui est l'homme idéal, doté d'un physique exceptionnel caractérisé par ses proportions harmonieuses (« l'aurea proporzione »). Cette harmonie touche à la perfection : « perfezione strutturale rivestita di giusta carne e muscolo »<sup>151</sup>. De façon somme toute classique, Fenoglio propose un portrait complet du chef, procédant du général au particulier, en commençant par les yeux :

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 477 : « [Biondo] était à tel point le paradigme du chef rêvé, que l'on pouvait presque craindre qu'il s'agisse tout simplement d'un rêve, qui allait obligatoirement se briser de manière fracassante à l'épreuve des faits. C'était trop beau un chef comme Biondo, parfaitement à la hauteur de la confiance qu'il inspirait ».

<sup>150</sup> *PJ1*, p. 542 : « L'homme était beau comme jamais mesure de beauté n'avait doté la virilité, mâle comme jamais la beauté n'avait toléré d'être mâle à ce point ».

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 542 : « perfection de sa charpente que chair et muscles habillaient avec justesse » (traduction G. d. V.).

*I suoi occhi erano azzurri (incredibile compimento di tutti i requisiti!), penetranti ma anche leggeri [...] <sup>152</sup>.*

Notons la valorisation du détail faisant l'objet de la parenthèse. Les yeux bleus concentrent toutes les qualités de Nord et en sont la sublimation. A l'instar des cheveux blonds dans le cycle arthurien (symbole de beauté, courage, pureté, vulnérabilité<sup>153</sup>) les yeux bleus de Nord semblent réunir les mêmes qualités. Le commandant de Johnny s'inscrit ainsi dans une perspective d'idéalisation. Après les yeux, vient le tour de la bouche :

*[...] la sua bocca pronta al più disarmato e meno ermetico dei sorrisi e risi ; parlava con una piacevole voce decisamente maschile, mai sforzata [...] <sup>154</sup>.*

Le naturel de Nord se manifeste aussi à travers son sourire (« disarmato »), mais en même temps sa voix participe de la dimension virile du commandant. L'apparition de Nord à Johnny revêt les caractéristiques d'une épiphanie<sup>155</sup>. Nord acquiert, au cours du récit, des attributs divins : il est « il divo Nord » (*PJ1*, p. 568) auquel un prêtre s'adresse comme à l'évêque lors de son ordination (*PJ1*, p. 607) et devant lequel des prisonniers fascistes se sentent comme en présence d'un dieu qui juge (« come davanti a un dio giudicante », *PJ1*, p. 811)<sup>156</sup>. Ettore Canepa, à propos du rapport entre Johnny et Nord, parle de sentiment de « dévouement et vénération érotique »<sup>157</sup>. Il souligne le sentiment amoureux qui lie les deux hommes, et remarque qu'il s'agit d'un sentiment réciproque. Johnny est amoureux de Nord, et ce dernier ressent le même sentiment que son soldat. Selon les mots de Nord, le futur de Johnny sera de partager avec lui les repas et le lit, « dividere con me il mangiare e il dormire »<sup>158</sup> : comme dans une tranquille relation conjugale. Et comme dans toute relation amoureuse, Nord n'arrive pas à cacher son sentiment, comme le souligne le comptable de la division, qui avoue que Nord est tombé amoureux de Johnny : « Nord s'è preso una cotta di te [...] »<sup>159</sup>. La beauté de Nord a dépassé les limites du monde de la guerre, et Johnny évoque tout d'abord ce trait de Nord lors d'un discours avec sa mère :

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 542 : « Ses yeux étaient bleus (incroyable accomplissement de toutes les qualités !), perçants mais légers [...] ».

<sup>153</sup> Paul Fussell, *The Great War, op. cit.*, p. 351.

<sup>154</sup> *PJ1*, p. 542 : « [...] sa bouche offrait le plus franc, le moins hermétique des sourires et des rires ; il parlait d'une voix agréable, résolument mâle, jamais forcée [...] ».

<sup>155</sup> Cela est remarqué également par Ettore Canepa, « Sviluppo della metafora nel *Partigiano Johnny* », in Giovanna Ioli (dir.), *Beppe Fenoglio oggi, op. cit.*, p. 191-192. Pour le concept d'épiphanie, et sa justification dans l'œuvre de Fenoglio, voir *infra* partie 3.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>158</sup> *PJ1*, p. 544.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 577.

– Hai visto che bellissimo uomo?

– No, ma l'ho sentito da tutte le altre<sup>160</sup>.

Chez Fenoglio la beauté est une valeur tellement puissante qu'elle dépasse non seulement les limites de la bande, mais aussi la division entre camps résistants et fascistes. La beauté devient argument de discussion, et il est tout à fait normal, dans l'œuvre de Fenoglio, de discuter de la beauté de tel ou tel chef ou officier fasciste. Cette attitude serait clairement déplacée dans une chronique, où tout au plus on peut éprouver un sentiment de compassion pour les ennemis, des jeunes soldats comme les résistants<sup>161</sup>. Ainsi dans l'œuvre de Fenoglio un ennemi peut-il fasciner par sa beauté, sa force et sa virilité<sup>162</sup>. Ce à quoi l'on assiste, c'est au dépassement des divisions politiques et militaires à travers la beauté. Les différences politiques, irréductibles et inconciliables, tout comme le sentiment de haine qui anime les résistants fénoqliens, sont effacés. La beauté place sur le même plan des ennemis jurés, et transforme une guerre où tout était permis, où le combat était loin des critères chevaleresques, en une guerre où les deux parties trouvent un terrain d'entente.

Dans *Il partigiano Johnny*, Kyra a un frère qui, lui, milite dans les rangs fascistes. Dans les commentaires des camarades de Kyra, le frère de ce dernier apparaît tout d'abord à travers son aspect physique :

*Diceva Pierre : – Chi l'ha visto dice che il fratello fascista è anche più bello di Kyra, molto più alto*<sup>163</sup>.

Et si les deux frères symbolisent une situation réelle, c'est-à-dire le déchirement des familles pendant la guerre, Fenoglio s'éloigne de la donnée historique, grâce à l'accent mis sur la beauté des deux hommes. L'image du frère fasciste de Kyra semble hanter Johnny, qui a une vision :

*[...] Johnny poteva vederselo benissimo, atillato nella sua fosca uniforme, un monumento, contro la selciata sfondità della caserma astigiana, di marzialità e di sex-appeal fascisti*<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 639 : « Tu as vu comme il est beau ? – Non, mais toutes les autres me l'ont dit ».

<sup>161</sup> Nous pensons ici à un passage de la chronique de Ada Gobetti (*Diario partigiano, op. cit.*), où elle contemple un soldat allemand.

<sup>162</sup> Fussel rappelle d'ailleurs l'affection éprouvée par des soldats anglais envers des morts allemands gisant sur le champ de bataille, Paul Fussel, *op. cit.*, p. 352.

<sup>163</sup> *PJ1*, p. 548 : « Pierre disait : – ceux qui l'ont vu affirment que son frère fasciste est encore plus beau que Kyra, beaucoup plus grand ».

<sup>164</sup> *PJ1*, p. 548 : « [...] Johnny pouvait l'imaginer aisément, gainé de son uniforme sombre, se dressant contre l'arrière-plan pavée de la caserne de Asti, un monument de martialité et de sex-appeal fascistes ».

Dans la description du frère de Kyra, tout concourt à souligner la virilité du soldat. L'uniforme ajusté, le paysage minéral de la caserne de Asti, la comparaison avec un monument (et non pas une simple statue) sont autant d'éléments qui font ressortir la beauté du frère de Kyra. Ce dernier n'est pas seulement beau : Johnny insiste sur son pouvoir érotico-sexuel. Plus que dans les passages cités jusqu'à présent, le sentiment exprimé s'approche de l'homoérotisme qui toutefois, par définition, reste sublimé. Dans le camp fasciste nous retrouvons les mêmes sentiments. Trois *repubblichini* prisonniers sont terrassés par Nord, et semblent arriver à oublier le danger de mort qui les menace : « [...] tutt'e tre crollarono ai piedi di Nord, in un parossismo di sgomento e di ammirazione »<sup>165</sup>. Le pouvoir de la beauté, capable de dépasser le clivage résistants-fascistes, est tel qu'il suscite de violentes réactions chez les hommes (« parossismo di sgomento e di ammirazione »). La réaction la plus violente se manifeste chez Johnny, et il s'agit d'une réaction qui n'est pas sans conséquences sur les motivations de l'engagement du jeune soldat :

*Johnny si riprendeva lentamente dallo shock di Nord, e braced himself per non soccombere all'immediata, integrale, colpo-di-fulmine devozione indiscriminata*<sup>166</sup>.

Nous touchons là au paroxysme du crescendo concernant le pouvoir de la beauté, et à un point fondamental de notre développement. Ce pouvoir pourrait potentiellement avoir un effet sur l'engagement des résistants. Johnny doit arriver à contrôler ses émotions, car une dévotion excessive pourrait le distraire du but ultime de l'engagement. La seule présence d'un chef comme Nord représente une raison forte de s'engager. Toutefois, le soldat doit conserver son autonomie, pour ne pas se voir assujetti totalement au pouvoir absolu du chef. Le risque est réel : la fascination pourrait amener à une absence de discernement chez le jeune soldat (« devozione indiscriminata »). La guerre se résoudrait ainsi à suivre un chef, quoi qu'il fasse. Mais Johnny ne dépasse jamais la limite d'une dévotion dépourvue de discernement : bien que l'idéologie politique ne soit pas prépondérante dans son engagement, sa motivation éthique est réelle, et sa guerre ne peut pas se limiter à la dévotion envers son chef. Ce n'est pas le cas pour d'autres personnages, qui face aux chefs montrent leur faiblesse. C'est ce qui arrive à Biondo (il s'agit d'un homonyme de Biondo, le chef communiste de Johnny), un commandant de bande des *azzurri*. Biondo n'est pas content du traitement que Nord lui réserve et menace ce dernier de passer avec ses hommes dans une brigade communiste. Nord

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 542 : « [...] tous les trois s'effondrèrent aux pieds de Nord, dans un paroxysme de désarroi et d'admiration ».

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 542 : « Johnny se reprenait lentement du shock de Nord, et braced himself pour ne pas succomber au coup de foudre d'une admiration immédiate, intégrale, indiscriminée ».

lui répond qu'il est libre de faire ce qu'il lui plaît, jetant Biondo dans le désespoir le plus absolu :

*Il Biondo staggered. Gaped, shuffled i piedi, respirò raucamente, ma era sotto l'incantesimo di Nord, era chiaro che si sarebbe considerato uomo di Nord anche quando sarebbe tutto finito: era incantato, legato mani e piedi. [...] E parti, in quel suo disperato innamoramento*<sup>167</sup>.

De manière tout à fait surprenante, Fenoglio emploie ici le vocabulaire de la phénoménologie amoureuse. L'arrogance disparaît de Biondo lorsqu'il réalise qu'il pourrait un jour être séparé de son chef d'élection. La fascination se manifeste comme un envoûtement qui s'empare du soldat (« incantesimo », « incantato »). Le charme n'est pas lié à la situation exceptionnelle de la guerre, et continuera même après : Biondo appartient à Nord et la situation ne va pas changer avec la fin des hostilités. Le subordonné de Nord est amoureux de son chef : le mot est lâché. Dans un crescendo qui mène du charisme à l'amour, Fenoglio valorise fortement le type de sentiment et de lien qui peut unir les soldats à leur chef :

*Ciò che immediatamente colpiva in lui, con impudica chiarezza, si era che appariva disperatamente innamorato del capitano Marini, e sarebbe stato sempre e comunque il suo uomo, fosse stato Marini un comandante fascista o partigiano o un qualunque capitano di ventura*<sup>168</sup>.

Comme Biondo, l'adjudant du commandant Marini est amoureux de son chef : le sentiment se manifeste clairement à tout observateur (« con impudica chiarezza »). Le fait d'être amoureux culmine dans l'appartenance de l'adjudant à son chef. Cette appartenance efface toute capacité de discernement, même celle, à la base de la guerre de Résistance, entre résistants et fascistes.

Cela nous permet d'affirmer que l'attention que Fenoglio consacre au thème du charisme et de la fascination dans la Résistance ne se limite pas à la documentation de relations personnelles qui se sont effectivement déroulées à l'intérieur des bandes. Le romancier n'insiste pas uniquement sur le charisme naturel, en le présentant comme un facteur typique des bandes de résistants en opposition à la discipline de l'armée, comme cela est le cas dans la plupart des chroniques. Fenoglio traite d'un sentiment, la fascination, qui arrive, dans les cas les plus extrêmes, à se transformer en amour. Nous remarquons comment le charisme initial bascule du côté d'un sentiment d'une autre nature. Il nous semble important de faire la part

---

<sup>167</sup> *PJ1*, p. 598 : « Biondo staggered. Il gaped, shuffled les pieds, respira rauquement, mais il était sous le charme de Nord, on voyait très bien qu'il se considérerait comme un homme de Nord même lorsque tout serait terminé : il était envoûté, pieds et mains liés. [...] Et il partit, éperdument amoureux ».

<sup>168</sup> *PJ2*, p. 992-993 : « Ce qui frappait immédiatement chez lui, avec une évidence impudique, c'était qu'il avait l'air désespérément amoureux du capitaine Marini, et qu'il serait toujours et en toutes circonstances son homme, même si Marini avait été un commandant fasciste ou résistant ou un quelconque capitaine mercenaire ».



des choses entre le charisme, d'un côté, et un sentiment qui pourrait être approché d'une forme sublimée d'amour, de l'autre. Ce sentiment implique, bien évidemment, une autre approche et une autre analyse. Notre propos déborde sur une problématique qui concerne spécifiquement la psychologie des personnages et l'interprétation de la tendance homoérotique. Cette autre problématique fait intervenir également la psychologie profonde de l'auteur lui-même. Nous n'entendons pas entreprendre une analyse de ses enjeux et de ses significations. Nous prenons acte de la présence de ce sentiment, car à présent il est question de l'étude de la genèse narrative. Comme une sorte de *questione privata*, tomber amoureux du chef, ou en subir la fascination, amène loin des événements. Ces personnages, en guerre pour suivre leur chef et subjugués par le pouvoir de fascination de celui-ci, sont loin des personnages des chroniques, en lutte avec un objectif concret.

Nous pouvons conclure que dans l'œuvre de Fenoglio les combattants revêtent une exemplarité qui dépasse le cadre de la fonction historique et qui leur confère une dimension intrinsèquement narrative. De la même manière, l'évocation des relations interindividuelles va bien au-delà de la simple rentabilité descriptive propre à la chronique : elle fait apparaître la subjectivité des sentiments, et c'est aussi par là que le combattant devient personnage. La valorisation par Fenoglio de cette subjectivité permet l'instrumentation de la chronique en roman et de la réalité historique en matière romanesque, où l'engagement initial du combattant va de pair avec une expérience humaine et est susceptible de déboucher sur une aventure personnelle. Expérience et aventure font l'objet de la focalisation narrative, et conditionnent le récit au point de devenir prioritaires par rapport à la chronique factuelle, conférant un véritable sens au récit. Si notre hypothèse se révèle exacte, ces personnages doivent évoluer dans un environnement qui déborde le cadre des Langhe de 1943-1945. Notre prochain chapitre traitera de ce problème, en s'efforçant de démontrer que la nature et le temps dépassent très largement le monde concret de la Résistance italienne en Piémont et la période 1943-1945.

### 3 L'espace et le temps : entre réalité et imaginaire

*Johnny? Qual è l'aoristo di lambano?*<sup>169</sup>

Dans cette partie de notre travail, nous allons analyser le monde dans lequel évoluent les résistants de Fenoglio. Notre but sera de montrer comment Fenoglio crée un monde qui, tout en entretenant des liens avec le monde des Langhe et la temporalité de la Résistance, s'en détache. Les personnages de Fenoglio dépassent le contexte immédiat de la Résistance. De ce fait, le romancier doit les faire évoluer dans un monde qui ne représente pas uniquement celui de cette guerre. L'espace et le temps sont les coordonnées de la réalité du monde sensible : le contexte est conditionné par ces deux éléments. Cela est vrai de façon particulière dans une œuvre qui propose la guerre comme thème principal. La guerre, comme toute guerre, se déroule dans un lieu et un temps précis, facilement reconnaissables. Est-ce que, dans l'œuvre de Fenoglio, le contexte reste strictement celui des Langhe ? Ou est-ce que l'auteur projette les événements dans un espace et un temps qui ne seraient plus exclusivement liés au contexte historique immédiat ?

En ce qui concerne le rapport avec le lieu de la guerre, nous avons évoqué le *genius loci*, ainsi que le rapport des résistants avec les collines et les populations qui les nourrissent. De même, le contexte de guerre est fortement conditionné par le temps, dans le sens de déroulement chronologique. Cependant, Fenoglio ne semble pas se contenter de ce que nous avons énoncé dans la première partie, et considère aussi l'espace et le temps sous un autre angle. Un temps et un lieu circonscrits et précis appartiennent à la réalité historique : c'est le cas de la chronique. En revanche, l'amplification littéraire de ces deux éléments permet de resituer les faits dans une durée qui transcende l'Histoire. Le lieu de la guerre correspond, certes, à une réalité géographique identifiable qui est celle de la région piémontaise des Langhe, mais il tend à se transformer en espace fonctionnel à l'approche littéraire de l'auteur. De même, le temps, loin de se limiter au déroulement chronologique, devient le moyen pour une réflexion sur le devenir humain. Sous la plume de Fenoglio, ces deux axes de lecture du monde deviennent autant de moyens pour créer un monde éloigné de la donnée documentaire. Espace

---

<sup>169</sup> PJ2, p. 1187 : « Johnny ? Quel est l'aoriste de *lambano* ? ».

et temps sont chargés tour à tour de valeurs littéraires et métalittéraires, qui contribuent au dépassement de la simple fonction de description d'un contexte et d'un cadre de guerre.

### 3.1 Le monde des Langhe : document, toile de fond ou outil littéraire ?

Pour analyser les stratégies de mise à distance des faits de guerre par rapport à leur environnement immédiat et reconnaissable, la façon de présenter le monde des Langhe se révèle de grand intérêt. Les considérations que nous allons faire à ce propos doivent être lues et considérées en résonance avec ce que nous avons dit dans la première partie de notre travail. Cela nous permettra de tirer des conclusions à propos des mécanismes littéraires fénogliens et de la mise en récit des données objectives et historiques qui constituent la base de départ pour l'élaboration littéraire. Est-ce que Fenoglio propose une description fidèle des Langhe, d'un lieu en rapport direct avec la réalité historique, ou est-ce que, dans une perspective littéraire, l'élément naturel se charge de fonctions dépassant le simple rendu documentaire ?

#### 3.1.1 « All the world's a stage » : valeur concrète ou fictive de l'espace ?

Dans la première partie de notre travail, nous avons amorcé l'étude du paysage dans l'œuvre de Fenoglio, considéré du point de vue de sa fonctionnalité au cours de la guerre. Rappelons-le : parfois, chez Fenoglio, le paysage est « lieu », décrit avec précision documentaire. Mais les lieux de l'action ne constituent qu'une minorité des représentations du paysage dans l'œuvre de Fenoglio. D'ailleurs, Fenoglio lui-même l'affirme, le monde dans lequel se déroulent ses récits n'est pas toujours le monde réel des Langhe. En effet, si dans *Appunti partigiani '44-'45* le lecteur se trouvait face au lieu de l'action, dans *Il partigiano Johnny* la perspective n'est plus la même. L'attitude de Fenoglio à ce sujet se résume dans une phrase qu'il aimait répéter à ses amis. Selon Piero Ghiacci (Pierre, dans l'œuvre de Fenoglio), le romancier, à propos de la description du grand ratissage de novembre-décembre 1944, aurait avoué :

*Ci metto anche qualche collina in più, ma devo ottenere l'effetto incalzante e senza respiro del rastrellamento*<sup>170</sup>.

<sup>170</sup> « Je rajoute quelques collines, mais je dois obtenir l'effet de tension haletante et à couper le souffle du ratissage ». Piero Ghiacci a donné cette précision lors du colloque international d'Alba du 7-8 avril 1973, dont les actes se trouvent dans *Nuovi Argomenti*, n.s., 35-36, 1973. La citation de Piero Ghiacci se trouve dans les volumes de Francesco De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, op. cit., p. 139 et *Come leggere Il partigiano*

Fenoglio voulait exprimer la sensation d'emprisonnement et l'angoisse de l'expérience vécue lors du ratissage, et transmettre l'idée de course-poursuite contre des ennemis surpuissants et féroces. Dans cette perspective, aux yeux de Fenoglio la manipulation des données de l'expérience était totalement justifiée. L'affirmation de Fenoglio concernant l'ajout *a posteriori* de collines peut être lue comme une déclaration de poétique du romancier, qui renvoie au problème de la véracité dans ses œuvres : l'addition de collines, qui se multiplient comme dans un rêve, marque la distance entre la chronique et l'œuvre littéraire, et propose une nouvelle forme de vérité<sup>171</sup>. En s'éloignant de la description du lieu, le paysage, qui devient « espace », concourt à la dimension existentielle de l'œuvre, ainsi qu'à l'interprétation des événements. Dans cette dimension, l'auteur ne cherche plus l'adhésion à la vérité des faits, mais il essaie de trouver un sens à la quête de l'Homme. C'est là que se situe l'autre forme de vérité dont parle Mariarosa Bricchi, l'« au-delà » dont parle Eugenio Corsini, c'est-à-dire la dimension existentielle, la tension tragique à laquelle renvoie le paysage fénoglien. Les collines rajoutées, ce jeu d'illusion subtile qui transforme le paysage de façon imperceptible (les « centaines de touches » de T. E. Lawrence), éloignent de l'exactitude historique, et transportent l'œuvre sur un plan littéraire, où le lieu devient l'espace « absolu », le théâtre de l'Homme en lutte.

Il n'est pas sans intérêt de noter que, à deux reprises, dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio introduit un parallèle entre la réalité dans laquelle évoluent les protagonistes de l'œuvre et le monde du théâtre. C'est pourquoi la citation de Shakespeare, tirée de *As You Like It*<sup>172</sup>, nous semble adaptée en tant que titre de notre chapitre. L'idée d'ajouter des collines au récit renvoie à l'idée de préparer un décor de théâtre avant d'y faire évoluer ses personnages. Fenoglio insiste sur le côté fictif du monde de ses personnages, qui ne seraient guère plus que des acteurs jouant un rôle. Au début du récit, la bande clandestine que Johnny vient d'intégrer arrive dans un village, qui est décrit comme un « theatrical set-up de volumes fantomatiques » (« theatrical set-up di fantomatici volumi »<sup>173</sup>). Le village est comparé à un décor de théâtre, avec lequel il partage les mêmes qualités d'irréalité. La dimension irréalité du village dont parle le narrateur est soulignée par l'adjectivation : le décor (« set-up ») est constitué de

*Johnny di Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1985, p. 86.

<sup>171</sup> C'est ce qu'affirme aussi Mariarosa Bricchi, dans son article « Johnny, Milton e qualche milione di colline », in *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, op. cit., p. 125. Le critique explique que tout auteur qui écrit sur la Résistance, y compris les chroniqueurs et les témoins, doit se conformer au pacte de véracité entre lecteur et auteur.

<sup>172</sup> Acte 2, scène 7, 139. Dans la pièce de Shakespeare, Jacques compare le monde à une scène théâtrale, les hommes et les femmes à des acteurs jouant plusieurs rôles différents. Le concept, qui n'était pas nouveau déjà au temps de Shakespeare, est repris par Fenoglio, qui l'utilise pour décrire le monde des résistants.

<sup>173</sup> *PJI*, p. 444.

volumes fantomatiques, qui n'appartiennent pas au monde des sensations concrètes. Les résistants évoluent dans un monde irréel, en carton-pâte. Et ce ne sont pas uniquement les villages qui apparaissent transformés en décors de théâtre. Ce sont les Langhe tout entières qui sont comparées à un décor :

*E quel mondo collinare che stavano attraversando gli appariva ora fittizio ora provvisorio, sinistro e squallido come un teatro sgomberato alle quattro di mattina*<sup>174</sup>.

Le narrateur l'affirme : le monde des collines est faux et provisoire. A travers le regard de Johnny, et par la comparaison avec un théâtre, un théâtre vide, plusieurs heures après la fin du spectacle, le lecteur aperçoit l'envers du décor d'un univers qui apparaît aux yeux de Johnny comme étant vide de sens et illusoire (« ora fittizio ora provvisorio »).

Subtiles déclarations de poétique (et aperçus tragiques d'un monde complètement dénué de sens), les rapprochements du monde des Langhe avec une scène théâtrale permettent de comprendre le rôle que Fenoglio voulait confier au paysage dans ses œuvres. La guerre se passe sur les collines, un environnement que Fenoglio connaissait bien. Cependant, elle pourrait se dérouler ailleurs : le paysage (dans sa vérité documentaire) n'est pas au centre des intérêts de Fenoglio. Le romancier construit un environnement identique aux Langhe, mais qu'aucune personne qui connaît les Langhe ne pourrait retrouver dans la réalité. D'ailleurs, Eugenio Corsini parle de la « minutie apparente » (comme dans un décor de théâtre) de Fenoglio dans la description du paysage. Cette minutie, avec laquelle Fenoglio construit un paysage en tout et pour tout identique à celui des Langhe ne serait qu'un « jeu d'illusion de la plus grande finesse, dont Fenoglio se sert pour atteindre un objectif qui se situe clairement au-delà de la volonté descriptive »<sup>175</sup>. Tel un scénographe théâtral, le romancier construit un paysage qui paraît réel, mais qui paradoxalement ne l'est pas, car Fenoglio ne veut pas uniquement dépeindre les Langhe et restreindre l'histoire à ce lieu précis.

En continuant à utiliser l'analogie entre monde et décor théâtral, nous pouvons introduire la notion d'arrière-plan ou de toile de fond<sup>176</sup>. Dans la *memorialistica*, le paysage passe souvent au premier plan, et peut diriger et influencer l'action. Dans un monde considéré comme un

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 796 : « Et le monde des collines qu'ils étaient en train de traverser lui semblait tantôt factice, tantôt provisoire, sinistre et misérable comme un théâtre évacué à quatre heures du matin ».

<sup>175</sup> Eugenio Corsini, « Paesaggio e natura in Fenoglio », *op. cit.*, p. 18.

<sup>176</sup> Avec ces deux expressions, nous traduisons l'italien « sfondo ». Nous utilisons ce mot car il a été employé par Fenoglio à propos de *Frammenti di romanzo*. Dans une lettre à Livio Garzanti du 8 mars 1960, Fenoglio fait une différence entre cette œuvre (un récit qui se déroule « sullo sfondo della guerra civile in Italia ») et *Una questione privata*, une œuvre construite « nel fitto » de la Résistance. Dans *Una questione privata*, donc, selon Fenoglio, l'Histoire perd son statut de simple toile de fond des événements, comme cela était le cas dans *Frammenti di romanzo*.

décor de théâtre, en revanche, la réalité objective (le lieu de l'action) se positionne à l'arrière plan. Puisqu'il ne s'agit pas de décrire le paysage, mais de faire œuvre littéraire, le paysage doit rester la toile de fond, un décor contre lequel les personnages agissent. Par exemple, dans *Ur Partigiano Johnny*, le protagoniste se déplace dans le Monferrato en compagnie de la mission anglaise (Keany et Hope). Keany explique à Johnny qu'il est en train d'écrire une pièce de théâtre (*The trial and death of Doctor Lopez*). Keany, qui pourrait métaphoriquement représenter la littérature, ne s'intéresse pas au contexte immédiat de la guerre, car il est occupé à regarder au-delà de l'Histoire en direction du monde des lettres :

*Keany was fixing his eyes head, far yonder the nearing and red-spent hills of Cisterna [...]*<sup>177</sup>.

Ce qui importe à Jeany, c'est ce qu'il y a « au-delà » de la réalité concrète (« far yonder »). Hope, en revanche, pourrait représenter le contexte immédiat et la guerre, puisqu'il s'intéresse plus à l'environnement et au combat qu'à la littérature :

*Major Hope's stout forefinger was steadily stretched against the skyline of Canale, rising his spires and belfries into the lackdaisical horizon.*

*– Middle town, major. Let you not be impressed by its skyline. A middling town with too many houses and churches*<sup>178</sup>.

Littérature et paysage se placent en opposition. Les deux villes, Cisterna et Canale, deviennent l'arrière plan d'un discours littéraire, concernant le théâtre. Nous retrouvons la tension, qui revient souvent chez Fenoglio, entre le contexte immédiat et une dimension qui n'a plus de lien avec la Résistance. Johnny représente la synthèse possible entre ces deux composantes de l'œuvre. Johnny revêt ici un double rôle : il est l'interlocuteur littéraire de Keany, capable de discuter de théâtre anglais, et en même temps il est le guide de la mission, qui connaît les villes et leur degré de dangerosité. Johnny répond avec enthousiasme à Keany, alors que les préoccupations de Hope le laissent plutôt indifférent<sup>179</sup> : à travers son personnage, Fenoglio affirme que la littérature doit être le moyen de parler de l'Homme, et non pas de décrire le paysage. La littérature doit être capable d'incorporer le paysage, mais celui-ci ne doit pas être simplement une description : il doit devenir une donnée littéraire.

---

<sup>177</sup> *UrPJ*, p. 51 : « Keany regardait fixement devant, bien au-delà des collines d'un rouge éteint de Cisterna, qui approchaient de plus en plus ».

<sup>178</sup> *UrPJ*, p. 51 : « – L'index épais du major Hope visait fermement le profil de Canale, qui dressait ses clochers et ses flèches contre un horizon minaudier. – Une ville moyenne, major. Ne vous laissez pas impressionner par son profil. Une ville moyenne avec trop de maisons et trop d'églises ».

<sup>179</sup> Dans *UrPJ*, Johnny se trouve davantage à l'aise avec Keany (un soldat qui nourrit des intérêts littéraires) qu'avec les autres militaires (qui s'intéressent principalement à la guerre). Cela confirme indirectement le statut littéraire et romanesque de Johnny, plus à l'aise dans un monde littéraire que dans le monde militaire.

Selon Johnny, la pièce concernant Doctor Lopez en dit plus sur l'Homme que les collines de Cisterna et les clochers de Canale.

L'espace, et le contexte historique plus généralement, se doivent de devenir des éléments qui s'intègrent dans une œuvre littéraire de façon beaucoup plus complexe qu'une simple description soulignant leur rôle fonctionnel par rapport aux faits de guerre (comme c'est le cas dans la chronique). Ils peuvent se présenter en tant qu'acteurs fondamentaux dans l'œuvre littéraire : l'enjeu est de porter sur eux un regard qui puisse dépasser la donnée documentaire. Dans la troisième partie de notre travail, nous nous pencherons sur la relation que l'Homme entretient avec la nature, élément idéal mais parfois chargé de présages de mort. Pour l'instant, nous allons davantage analyser le rôle littéraire de la nature dans l'œuvre, en étudiant la place que Fenoglio lui consacre.

### 3.1.2 Nature et fonction narrative

Dans ses œuvres, Fenoglio se sert de certains éléments naturels d'un point de vue littéraire. Ceux-ci deviennent partie intégrante d'un récit romanesque. Le changement de statut de ces éléments par rapport au traitement qui leur est réservé dans la chronique est évident tout particulièrement dans le lien étroit qu'ils entretiennent avec le récit. De manière tout à fait remarquable, l'on voit s'instaurer une véritable correspondance entre le paysage ou les phénomènes naturels et le cours des événements. Pour Fenoglio, le paysage devient un moyen capable d'anticiper des événements qui vont survenir dans le déroulement de l'œuvre ou de résumer ce qui vient de se produire.

Dans la chronique, qui suit de façon linéaire les événements, la nature ne peut pas acquérir cette valeur. Les auteurs de chroniques et mémoires retracent l'enchaînement des événements, et enregistrent les coordonnées de l'environnement dans lequel les faits se déroulent. Une fonction anticipatrice de la nature par rapport au récit présuppose une construction littéraire. Fenoglio, en développant cette fonction, s'éloigne donc de la chronique et propose une approche beaucoup plus littéraire. Selon Northrop Frye, identité et analogie sont les procédés qu'utilise le mythe pour assimiler nature et existence humaine<sup>180</sup>. Dans l'œuvre de Fenoglio, une analogie semble présente entre Homme et nature<sup>181</sup>. Nous entendons ce terme dans le sens

---

<sup>180</sup> Cela est rappelé par Gabriella Fenocchio, « Tempo, natura e simboli nel *Partigiano Johnny* », *op. cit.*, p. 419. Les concepts de Northrop Frye repris par Gabriella Fenocchio sont tirés de *Fables of identity : Studies in Poetic Mythology*, Fort Washington, Harvest Book, 1963. Edition italienne : *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, traduction italienne de Ciro Monti, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>181</sup> Northrop Frye parle principalement de l'analogie entre la mesure fondamentale de la nature – le cycle du soleil et des saisons – et le cycle humain de la vie, de la mort, de la renaissance.

d'un rapport qui se manifeste entre personnages et nature : à l'intérieur d'un récit, l'élément naturel peut arriver à influencer sur les réactions des hommes, ou à préparer le terrain pour des événements majeurs<sup>182</sup>.

Ainsi, la nature peut-elle influencer sur l'Homme et constituer le facteur déclencheur d'une réflexion personnelle intime. Dans ce sens, nous pouvons parler d'une nature qui, sans être pour autant le miroir de l'âme du personnage, accompagne et souvent anticipe sa réflexion, ouvrant ainsi sur une dimension lyrique<sup>183</sup> :

*Nel frattempo il giorno s'era corrotto da mattinata brillantezza in prevesperale grigiore, facendo apparire quel mare di neve lebbroso e arsenicato, proprio come nei vecchi giorni invernali di Mombarcaro. E l'immanente comparazione fra i tempi lo fece pensare alla lunghezza della cosa, alla stanchezza, e singultò e scagliò lontano il badile nell'onniasorbente neve<sup>184</sup>.*

Dans ce passage, l'auteur s'attarde sur la transformation du paysage, qui perd sa pureté initiale. Ce changement se concrétise dans la transformation chromatique de la scène du blanc au gris. Fenoglio marque lourdement la corruption du manteau neigeux à travers les images métaphoriques de la maladie. Le gris du soir a profondément atteint la blancheur naturelle de la neige, comme une maladie incurable. L'image de la maladie relève sans aucun doute de l'élaboration littéraire, et connote le paysage tout en l'interprétant<sup>185</sup>. Gabriella Fenocchio affirme que Fenoglio, dans le sillage des poètes métaphysiques anglais, utilise une symbolique, y compris naturelle, caractérisée par des images qui « projettent vers l'extérieur les inquiétudes et les contradictions intérieures de l'homme »<sup>186</sup>. Les images de la nature peuvent être des prolongements et des transcriptions de la vie intérieure des personnages de Fenoglio. Elles s'instrumentent ainsi en symboles. La corruption de la neige devient le

<sup>182</sup> En guise de confirmation des concepts de Northrop Frye que nous venons d'évoquer, nous pouvons citer un passage de *Moby Dick*, où le capitaine Achab exprime la conviction d'une analogie (Cesare Pavese, dans sa traduction du roman, utilise ce mot) entre l'Homme et la nature : « Oh Natura, e tu, anima umana ! come le vostre analogie si distendono oltre quanto è dicibile ! non il più piccolo atomo si muove o vive nella materia, che non abbia il suo sottile riscontro nello spirito », Herman Melville, *Moby Dick* (1851), traduction de Cesare Pavese, Milano, Adelphi, 1994, p. 340. Dans le roman de Melville, la nature est souvent la messagère des événements qui vont se dérouler ; elle est en accord avec ces derniers et les anticipe souvent. Sa fonction littéraire rappelle celle mise en place par Fenoglio dans son œuvre.

<sup>183</sup> Nous entendons ce terme dans le sens d'une ouverture sur les sentiments et les émotions du personnage.

<sup>184</sup> *PJI*, p. 841 : « Entre temps, la journée se corrompait, l'éclat du matin laissait la place à la grisaille vespérale, qui conférait à cette mer de neige un air lépreux et arsenical, exactement comme pendant les vieux jours hivernaux de Mombarcaro. Et la comparaison immanente entre ces deux temporalités lui fit penser que tout avait déjà été long, qu'il était las, et il sanglota et jeta la pelle loin dans la neige qui engloutissait tout ».

<sup>185</sup> D'ailleurs, selon Gabriella Fenocchio les images de maladie, qui sont courantes dans *Il partigiano Johnny*, présupposent une réalité qui n'est pas simplement « décrite », mais « créée ». G. Fenocchio, « Tempo, natura e simboli », *op. cit.*, p. 443.

<sup>186</sup> Gabriella Fenocchio, « Tempo, natura e simboli », *op. cit.*, p. 433, cite, en guise d'exemple, la symbolique de la fièvre et de l'obscurité dans *Macbeth* de William Shakespeare. Nous pourrions rajouter la célèbre réplique de Marcellus dans *Hamlet* : « Something is rotten in the state of Denmark », acte 1, scène 4, 90. La corruption de la matière (ici la pourriture atteint l'Etat, vu en tant qu'organisme vivant) se configure en effet comme un *topos* de l'œuvre shakespearienne.



symbole de la condition de misère de l'Homme et du monde en guerre. Nous pouvons de surcroît compléter l'affirmation du critique dans le sens de notre raisonnement : la nature non seulement devient le prolongement des inquiétudes, mais elle suscite les réflexions de l'Homme sur sa propre condition.

Lorsque la nature anticipe les événements du roman, elle agit à la manière d'un message codé : les phénomènes naturels prennent alors valeur de signe<sup>187</sup>. Dans une connotation qui peut être tantôt de menace, tantôt de danger ou, dans les cas les plus extrêmes, de mort, la nature est présentée comme une manifestation de signes en contrepoint avec le déroulement du récit. Dans *Primavera di bellezza*, Johnny remonte depuis Rome jusqu'aux Langhe, décidé à s'engager avec les résistants. La rencontre avec une bande clandestine se passe dans le quinzième chapitre. L'incipit du chapitre présente un paysage campagnard :

*A mezzogiorno era sul dorso delle alte colline. A sinistra le Alpi ergevano le loro grandi spalle nude, a destra l'occhio dominava una vallata con fiume, lo stesso che più avanti bagnava la sua città: brillava pacatamente sotto il sole discreto ma fermo e sulle acque trascorrevano un percettibile brivido di postuma felicità estiva. Immediatamente si amareggiò di non aver pensato alla valle, sarebbe stato estremamente simpatico far cammino col fiume, costeggiandolo fantasiosamente; ed era un itinerario sicuro, bastava girare al largo dai ponti<sup>188</sup>.*

Fenoglio propose d'abord le cadre de l'action, peu importe qu'il soit réel ou fictif. Johnny se trouve dans les Langhe, sa terre, et le narrateur décrit un paysage tout à fait conventionnel. Le narrateur oscille entre la valeur affective de la nature (le plaisir de marcher près du fleuve) et sa valeur fonctionnelle (l'importance d'éviter les ponts). La construction du chapitre n'est pas laissée au hasard. Il s'agit du chapitre où se produit un événement majeur : la rencontre avec la bande clandestine qui est indirectement à l'origine de la mort de Johnny. L'incipit paisible prépare quelque chose d'autre, que le narrateur dévoile quelques lignes plus tard :

*Verso le tre il tempo cambiò. Dai margini del cielo masse compatte di nuvole scure serrarono al centro e in breve una pozza di livida luce segnò il punto di naufragio del sole. E si aggiunse un vento, soffiava così radente e maligno da far ruscellare la ghiaietta della strada<sup>189</sup>.*

---

<sup>187</sup> En ce sens, nous pourrions également parler de la nature en tant que présage : les présages les plus présents, et les plus riches de connotations, sont des présages de mort qui intéressent directement les protagonistes féneliens. Nous allons nous attarder sur les présages de mort dans la troisième partie de notre travail.

<sup>188</sup> *PDB2*, p. 1541 : « A midi il était sur le dos des hautes collines. A gauche les Alpes dressaient leurs grandes épaules nues, à droite le regard dominait une vallée et une rivière, la même rivière qui plus loin baignait sa ville : elle brillait calmement sous le soleil discret mais immobile et sur les eaux flottait un frisson perceptible de bonheur estival posthume. Soudain, il regretta de n'avoir pas pensé à la vallée, cela aurait été extrêmement agréable de marcher avec la rivière, en la longeant librement ; et c'était un itinéraire sûr, il suffisait de ne pas approcher les ponts ».

<sup>189</sup> *PDB2*, p. 1541 : « Vers trois heures le temps changea. Depuis les limites du ciel des masses compactes de nuages sombres se serraient au centre et en peu de temps une flaque de lumière blême marqua le point où le

Le passage que nous venons de citer constitue un paragraphe en lui seul, détaché du reste du récit. Ce choix indique l'importance que Fenoglio accorde à son contenu, dans un souci d'architecture romanesque. Le lecteur remarque immédiatement le changement de ton par rapport au passage précédent. La description objective de la nature (qui découle directement de l'observation, comme dans le premier passage cité) cède la place à son interprétation, soulignée par l'adjectivation et l'image du naufrage du soleil, un présage de mort qui renvoie au destin du protagoniste. La phrase du début du passage, brève et incisive, insiste sur le changement qui intervient au niveau du temps atmosphérique. Le temps se gâte, dans une atmosphère de fin du monde : les couleurs sont altérées et toute la scène s'assombrit à cause des nuages et de la disparition du soleil. La violence de la nature est amplifiée par le vent : sa force est mesurée à travers l'effet qu'il a sur un autre élément naturel, le gravier de la route. Deux pages plus tard, Fenoglio insiste à nouveau sur le changement de la nature : « Il vento si era fatto largo e teso, contundente »<sup>190</sup>. Les deux passages ont en commun la structure qui insiste sur le passage d'une situation à l'autre : « cambiò » trouve un écho dans « si era fatto ». Ce changement (situé encore une fois en début de paragraphe) agit comme un signal défavorable. Il est suivi, dans l'économie de l'œuvre, par l'entrée de Johnny dans la bande et l'applaudissement des nouveaux camarades. Il s'agit d'un moment positif, auquel toutefois le changement de la nature confère une tout autre signification. Le changement de condition atmosphérique se charge d'un sens négatif, qui fait pressentir des catastrophes imminentes. Et la scène finale de *Primavera di bellezza*, roman qui se solde par la mort du protagoniste est, là aussi, introduite par un changement climatique :

*Il sole tramontò e fu enorme, abissale la sua perdita. Lo rimpiazzò un vento forte e sonoro sotto il quale le colonne di fumo sopra Garisio presero a tentennare e stemperarsi*<sup>191</sup>.

Le coucher du soleil que nous venons de citer peut être mis clairement en résonance avec la disparition du soleil que nous avons citée auparavant. Dans les deux cas, le soleil disparaît pour laisser place aux ténèbres et au vent. Ici aussi, le paysage est interprété : cette interprétation passe par la forte valeur métaphorique du terme « perdita ». Loin de la simple

---

soleil avait fait naufrage. Et le vent se leva, un vent mauvais qui soufflait tellement bas qu'il faisait ruisseler le gravier de la route ». La place centrale du passage est démontrée par le fait que Fenoglio le reprend presque littéralement dans le onzième chapitre de *QP3* (p. 2033). Il s'agit d'un moment crucial du roman : à partir de ce chapitre, nous ne possédons que cette rédaction du roman. Fenoglio fait commencer la partie finale de son roman avec la description d'une nature violente et hostile. Cette nature anticipe les événements des trois derniers chapitres du roman, qui culminent avec la fuite de Milton sous les tirs ennemis. Là aussi, la nature anticipe ce qui se passe après, l'atmosphère de haine et de violence qui entoure le protagoniste.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 1543 : « Le vent était devenu plus intense, contondant ».

<sup>191</sup> *PDB2*, p. 1567 : « Le soleil se coucha, et la perte fut énorme, abyssale. Un vent fort et bruyant le remplaça, un vent sous lequel les colonnes de fumée au-dessus de Garisio se mirent à osciller et à s'estomper ».

description d'un coucher de soleil, cette disparition, dont la portée est renforcée par l'emploi des deux adjectifs qui l'amplifient en lui faisant dépasser l'échelle humaine (« énorme », « abissale »), devient le symbole d'une perte bien plus grande, qui n'est pas récupérable et qui est destinée à clôturer l'œuvre : la mort du protagoniste, ici anticipée par le coucher de soleil. Le protagoniste, destiné à ne plus voir un nouveau jour, assiste ici à son dernier coucher de soleil.

A ce propos, il n'est pas inintéressant de relever que l'on trouve des procédés similaires dans certaines œuvres majeures de la littérature bien connues de Fenoglio. Dans *Moby Dick*, des présages, y compris de nature climatique, précèdent tout au long du roman l'apparition finale du cachalot blanc. Dans *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge, un texte qui a été traduit par Fenoglio, le temps atmosphérique joue un rôle fondamental. Coleridge insiste sur les changements de temps<sup>192</sup>, et Fenoglio suit l'auteur anglais lorsqu'il utilise des expressions comme « s'era corrotto » ou « cambiò ».

La nature en ouverture de chapitre, ou de paragraphe, a un effet d'annonce sur la suite du récit. Mais Fenoglio place parfois les remarques sur la nature en fin de chapitre ou de paragraphe. Telle la caserne d'Alba observée de loin par Milton (« la mole sinistra della caserma appariva a Milton la voragine nera di un male compiuto e la nera nube di un male a venire »<sup>193</sup>), la nature devient un « nœud » central de l'œuvre, un endroit capable de symboliser aussi bien le passé que le futur. Mieux que les faits, les descriptions de la nature proposent une vision du monde en accord avec les actions des personnages :

*Canelli, essi lo sapevano bene mentre con le mani in tasca erravano sotto lo stillicidio dei rami, era in direzione della grande spaccatura nel centro della enorme collina dirimpetto. Il cielo era bianco, morto,*

---

<sup>192</sup> Nous proposons par la suite des exemples tirés de *The Rime of the Ancient Mariner*, 1798 et 1817, de Samuel Taylor Coleridge. Nous citons l'original anglais et la traduction faite par Fenoglio du poème anglais, qui se trouve dans l'édition de Mark Pietralunga, Beppe Fenoglio. *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 2000, p. 204-257. Le voyage de marin de Coleridge démarre sous un beau soleil, mais peu après la tempête arrive : « And now the STORM-BLAST came », « Ci piombò addosso la tempesta ». Après la tempête, c'est le tour du brouillard, de la neige, du froid et de la glace : « And now there came both mist and snow / And it grew wondrous cold / And ice, mast-high, came floating by, / As green as emerald », « E poi ci venne nebbia e neve insieme, / Faceva freddo straordinariamente / E montagne di ghiaccio, quanto gli alberi alte, / Ci flottavano accanto, verdi smeraldo. ». Coleridge insiste sur l'arrivée des phénomènes atmosphériques (« came ») : dans son cas aussi, le temps est présage d'autre chose. L'albatros arrive, et le temps change à nouveau : la glace disparaît comme par magie, et la tempête cesse. Ensuite, le marin tue l'albatros : le beau temps continue mais le vent tombe, en laissant le navire sous un soleil de plomb pendant plusieurs jours : « Down dropt the breeze ». Les mésaventures de ce que Coleridge appelle « a ghastly crew » continuent avec l'apparition d'un navire fantôme. L'arrivée de ce navire est précédé par un changement soudain : le soleil qui resplendissait dans le ciel (« the broad bright sun »), est couvert de façon mystérieuse et inexplicable par ce bateau, qui empêche la lumière de filtrer : « And straight the Sun was flecked with bars », « E tosto il Sole si striò di sbarre ».

<sup>193</sup> *QP1*, p. 1803 : « la masse sinistre de la caserne apparaissait à Milton comme le gouffre noir d'un mal déjà accompli et comme le nuage noir d'un mal à venir ».

*nato morto.*

– *Porci fascisti! – bisbigliò Leo*<sup>194</sup>.

Dans ce chapitre, Milton confie à Leo sa décision de partir chercher un fasciste à échanger avec Giorgio, tombé prisonnier à cause du brouillard. Il s'agit d'une décision fondamentale pour le déroulement narratif : Milton commence dans ce chapitre sa quête privée, qui l'amènera à la rencontre finale avec les ennemis. Milton et les autres résistants évoluent dans un environnement écrasant qui ne peut que déterminer l'échec de la lutte. Ils se trouvent face à une nature hostile, qui les dépasse. Ce dépassement est exprimé par un procédé d'amplification : l'hyperbole (« *grande spaccatura* », « *enorme collina* ») souligne la différence de proportion entre la nature et l'Homme. L'oxymoron qui caractérise le ciel résume à lui seul le sens d'un destin. Nous venons d'assister à la naissance de la quête de Milton. Il s'agit d'une quête qui se terminera (probablement<sup>195</sup>) par la mort du protagoniste. En quelque sorte, Milton est un personnage qui est « mort-né » : « *nato morto* » est donc une expression efficace qui synthétise le parcours du héros à l'intérieur du roman.

Fenoglio utilise l'image du bébé mort-né à plusieurs reprises, toujours avec une grande maîtrise dans un but d'architecture romanesque. Dans *Il partigiano Johnny*, Fenoglio introduit dans le chapitre qui contient la libération de la fermière de Cascina Langa une description du ciel qui ressemble à celle de *Una questione privata* :

*Dopo un regno di caotica nuvolaglia, il sole astralmente lontano stava compiendo eroici sforzi per conferire una goccia di luce a questo suo infelice figlio di giorno, come un padre che battezzò il suo figlio di giorno, come un padre che battezzò il suo figlio neonato e già morente*<sup>196</sup>.

Le procédé de l'hypotypose est ici assez remarquable. Le monde, théâtre des aventures des résistants de Fenoglio, semble avoir été déserté par le soleil, qui se retire tout au fond du ciel (« *astralmente lontano* »). De plus, il s'agit d'un soleil faible, qui par des efforts énormes

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 1738 : « Canelli, et ils le savaient bien lorsqu'ils vagabondaient, les mains dans les poches, sous les branchages dégoulinants, était en direction de la grande crevasse au centre de l'énorme colline d'en face. Le ciel était blanc, mort, mort-né. – Salauds de fascistes ! – murmura Leo ». Nous remarquons également que la même expression revient dans la note du journal intime de Fenoglio qui s'intitule « *Diario?* ». Ici Fenoglio s'interroge sur l'utilité de garder un journal intime et conclut en disant qu'il vaut mieux que les jours disparaissent sans laisser de mémoire, comme un enfant mort-né (« *come se ognuno fosse un bimbo nato morto* »). *Diario*, in Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. 567.

<sup>195</sup> Le roman n'étant pas achevé, il est impossible de conclure de façon définitive à propos du sort du protagoniste. A la fin du roman Milton, après une course poursuite avec ses ennemis, entre dans un bois et s'effondre au sol : le roman s'arrête et le lecteur peut imaginer le sort du protagoniste. Plusieurs critiques ont conclu en faveur de la mort de Milton, alors que selon d'autres critiques la chute de Milton dans le bois n'est pas mortelle, parce que le bois semble accueillir le héros fénozien. A notre avis ce n'est pas possible de se prononcer sur le sort du protagoniste, même si tous les signes laissent supposer la mort de Milton.

<sup>196</sup> *PJ1*, p. 887 : « Après le règne d'un chaos nuageux, le soleil d'un éloignement sidéral était en train d'accomplir des prouesses pour offrir une goutte de lumière à son enfant malheureux, le jour, comme un père qui baptise son enfant, sa lumière, comme un père qui baptise son enfant à peine né et déjà en train de mourir ».

n'arrive à dispenser qu'une goutte de lumière. L'accouchement de la lumière est tragique, et le jour n'arrive pas à naître. Fenoglio propose un jeu d'analogies entre « donner le jour », dans le sens d'accoucher, les efforts du soleil pour donner physiquement la lumière au monde et la comparaison avec un père qui baptise un enfant mort. Ce passage (l'avant dernier paragraphe du chapitre) correspond à un moment crucial où se mêlent la vie et la mort. Rina, la fermière de Cascina Langa vient de rentrer chez elle, et Johnny vit cet événement comme une petite renaissance personnelle (la vie). Dans ce même chapitre, le romancier évoque la disparition de deux camarades de Johnny, Ivan et Louis (la mort). La remarque sur le soleil et sur sa percée timide intervient dans un moment qui se situe à mi-chemin entre la vie et la mort, comme le souligne la comparaison du jour avec un bébé mort-né.

Loin d'être uniquement fonctionnel, l'espace devient un endroit littéraire qui joue un rôle de premier plan dans l'œuvre de Fenoglio. Nous ne sommes plus en présence du lieu de déroulement de l'action. Nous ne sommes pas encore dans une conception de la nature hostile, qui devient elle-même un personnage contre lequel les autres personnages doivent lutter, présage d'une mort inévitable (un concept que nous développerons dans la troisième partie). Nous sommes toutefois loin de la *memorialistica*, qui vise à présenter les conditions pratiques de la lutte, et où l'espace, favorable ou hostile, possède une valeur plus neutre que dans l'œuvre de Fenoglio. L'auteur insiste sur cet élément de la guerre, en le chargeant d'une valeur symbolique. L'espace se présente comme un élément qui dépasse la donnée documentaire. Il en va de même de la dimension temporelle.

### **3.2 Chronologie objective et durée subjective**

Après avoir étudié la valeur de l'espace dans l'œuvre de Fenoglio, nous allons nous pencher sur celle du temps, l'autre coordonnée qui permet d'appréhender la réalité qui nous entoure. Le rapport de l'écriture fénoqlienne avec la dimension temporelle des événements fait l'objet de cette partie de notre travail : notre but est de pointer les différentes façons de considérer le temps chez Fenoglio et chez les auteurs de chronique. Nous développons notre analyse autour de deux aspects qui coexistent dans les œuvres de Fenoglio. En mettant notre développement présent en parallèle avec ce que nous avons affirmé à propos du temps dans la première partie de notre travail, nous allons tout d'abord souligner les procédés d'amplification de la dimension temporelle que le romancier met en œuvre. Ces procédés permettent à Fenoglio de placer son œuvre au-delà de la simple actualité, et par ce moyen l'auteur construit une

réflexion concernant le destin humain. Il s'agira ensuite d'étudier la place que prend dans l'œuvre de Fenoglio la subjectivité dans la perception du temps. La conscience du personnage s'impose sur l'action et la description de cette dernière. La subjectivité prend le dessus par rapport aux faits de guerre, intériorisés et observés à travers le filtre du héros.

### 3.2.1 Amplification du temps objectif : un refus du temps historique ?

L'analyse que nous avons faite plus haut (voir *supra*, première partie), concernant la présentation du temps dans le récit de Fenoglio, semblerait rapprocher l'œuvre du romancier de celle de la plupart des auteurs de mémoires. Fenoglio propose dans son œuvre, ceci est indéniable, des passages où le temps s'écoule normalement, et où la fidélité à la succession linéaire des faits est évidente. Cependant, il faut rappeler que ses œuvres présentent une structure romanesque ainsi qu'une construction littéraire : par exemple, l'auteur manipule le temps en construisant le récit par blocs narratifs, comme nous l'avons montré. Aussi bien dans *Primavera di bellezza* que dans *Frammenti di romanzo*, *Il partigiano Johnny* ou *Una questione privata*, nous retrouvons des analepses fréquentes. A travers cette figure de style, relevant davantage de la construction romanesque que de la chronique, nous découvrons des éléments du passé, concernant aussi bien les protagonistes que la guerre en général. Fenoglio modifie la séquence temporelle linéaire. Il s'agit d'une modification qui se passe au niveau de la macrostructure de l'œuvre. Rappelons-le, le phénomène est en partie dû à la façon de travailler de Fenoglio, qui déplace des pans entiers de narration d'une œuvre à l'autre. Ces passages, une fois déplacés, peuvent figurer dans une nouvelle œuvre au titre d'analepses. En cela, Fenoglio s'éloigne sensiblement de la chronique.

Au niveau de la microstructure, et plus particulièrement au niveau du style, Fenoglio propose des entorses très légères qui modifient l'écoulement du temps. En ce qui concerne le temps aussi, nous sommes face au jeu d'illusion subtile dont nous avons parlé à propos des changements concernant le paysage. Par touches successives, Fenoglio glisse parfois de façon imperceptible du monde de la chronique à celui de l'élaboration littéraire. Parfois, le temps perd sa valeur de succession chronologique, et le récit est projeté dans une dimension différente de celle rigoureusement objective de l'Histoire. C'est au demeurant ce qu'a parfaitement souligné Giovanni Falaschi : « Fenoglio a une façon de capturer les phénomènes réels qui consiste à les transporter dans un monde d'images absolues, où le temps n'a plus de

valeur, en puisant dans un patrimoine qui appartient à une anthropologie sans Histoire »<sup>197</sup>. Le critique souligne l'abandon de la dimension temporelle circonscrite de l'Histoire. Ce constat a été repris par Gian Luigi Beccaria, qui souligne l'usage massif de l'épithète de la part de Fenoglio. Chez le romancier, les adjectifs, souvent abstraits, se répètent. G. L. Beccaria se concentre sur l'adjectif « alto », qui revient dans des expressions comme « alte mura », « alte colline » et, en ce qui nous concerne, « alta sera » et « alto mattino ». Loin de voir dans cette répétition une maladresse de l'auteur, G. L. Beccaria y voit « la transformation et l'invention du réel »<sup>198</sup>. En effet, dans les expressions temporelles comportant cet adjectif, la précision du substantif, qui désigne un moment exact de la journée, se perd à cause de l'adjectif. Ce dernier, qui selon G. L. Beccaria est un trait typique du récit épique, renvoie à une dimension moins liée au contexte car moins définie. Tout en situant son action dans un moment défini de la journée, Fenoglio amplifie la donnée temporelle : la référence est moins précise et descriptive que ne pourrait l'être, comme nous l'avons vu plus haut, le renvoi à l'heure exacte de l'action (voir première partie).

Une conséquence possible de l'usage de l'adjectivation vague (« alto mattino ») serait l'ouverture d'une parenthèse dans le récit de guerre. Une référence moins précise au moment circonscrit et à l'écoulement du temps peut permettre au romancier d'introduire un allongement du temps du récit, qui serait difficile à développer dans une narration qui suit avec précision le temps chronologique. Dans *Il partigiano Johnny*, pendant l'hiver de 1944, Johnny attend avec impatience l'arrivée de la neige. Celle-ci arrive, et le lendemain de la chute de neige Johnny se lève tard, contrairement à ses habitudes : « Si svegliò e si levò nell'alto mattino »<sup>199</sup>. L'imprécision de la donnée temporelle rend possible une ouverture sur le lyrisme (dans le sens d'opposition à l'action de guerre) qui prend la forme de la description d'un paysage enneigé où des enfants jouent avec la neige. Une scène comme celle-ci trouverait difficilement une place dans une chronique, où l'auteur se limiterait probablement à remarquer la chute de neige et ses conséquences sur la vie pratique des soldats (déplacements, ravitaillement).

Mais Fenoglio n'intervient pas uniquement au niveau du temps du récit. Plus particulièrement, grâce au style, le récit est projeté dans une dimension temporelle éloignée et

---

<sup>197</sup> Giovanni Falaschi, « L'isola, il calendario, i due libri mastri », *op. cit.*, p. 12. Nous retrouvons la référence à un monde d'images absolues, dans le sens, ici, d'un univers où le temps mesuré par les clochers et les montres ne revêt plus aucune importance.

<sup>198</sup> Gian Luigi Beccaria, *La guerra e gli asfodeli*, *op. cit.*, p. 82 et aussi « Il tempo grande », *op. cit.*, p. 131.

<sup>199</sup> *PJI*, p. 838 : « Il se réveilla et se leva en fin de matinée ».

plus ample que la description chronologique qui est typique de la chronique. C'est comme si le regard de l'auteur refusait le temps historique lié au contexte immédiat. Fenoglio utilise différentes stratégies pour atteindre ce but : il emploie des expressions, des figures de style, des références, des néologismes qui renvoient à une dimension « autre » par rapport à celle de la Résistance. Le romancier abandonne la perspective du particulier et passe à celle de l'universel : l'observation cède la place à la réflexion. Il s'agit de la transposition « dans un monde d'images absolues » dont parle G. Falaschi et de « l'invention du réel » dont parle G. L. Beccaria. Fenoglio projette les faits de la Résistance dans un temps immémorial, ouvrant la voie à une réflexion sur le devenir humain. En resituant les événements, en les comparant avec un temps transhistorique, Fenoglio met l'homme en perspective avec un temps amplifié, beaucoup plus large que les vingt mois de lutte clandestine. C'est ce que nous avons défini comme le refus du temps historique.

A partir des procédés analogiques, Fenoglio parvient à mettre en place un système de références au passé lointain, à des civilisations disparues, qui a pour effet de soustraire la réalité présente à son immédiate actualité et d'élever la récit bien au-dessus de la simple valeur documentaire. Ce à quoi l'on assiste, de manière souvent inattendue, c'est à une superposition ou plus exactement une surimpression des époques et des histoires qui transforme totalement le regard porté sur la réalité de cette guerre de 1943-1945 et sur ses acteurs. Un village piémontais se transforme ainsi en village d'une époque lointaine :

*Il paese [...] non appariva più abitato e lively d'una acropoli Maya<sup>200</sup>.*

Nous remarquons une distorsion de l'aspect du village, comparé avec une acropole du temps des Maya. Cette comparaison nous renvoie à une autre dimension, et fige le village (le village de Murazzano, mais cela n'a plus d'importance) dans une dimension absolue où le temps revêt un rôle secondaire. De même, Johnny peut évoluer dans un terrain qui a perdu les caractéristiques physiques des Langhe qu'il connaît si bien :

*Johnny aveva attraversato un campo, tra covoni di grano come segni totemici e s'era fermato sotto un olmo, soffocato quanto lui<sup>201</sup>.*

Comme dans l'exemple de l'acropole, ici le regard de l'auteur opère une distorsion spatiale. Dans les deux cas, nous sommes en présence d'un autre type, plus complexe, de « spatialisation » de la temporalité. Si, dans le cas de *Il partigiano Johnny* cité plus haut, le

---

<sup>200</sup> *PJI*, p. 518 : « Le village [...] ne semblait pas plus habité ni plus lively qu'une acropole Maya ».

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 569 : « Johnny avait traversé un champ, au milieu de totémiques meules de blé et s'était arrêté sous un orme, étouffé comme lui ».



passage du temps était souligné par la ville (« La città 1 », etc.), maintenant les références à l'acropole et aux totems renvoient à un autre paysage mais surtout à un autre temps, loin de la guerre italienne. Un télescopage se manifeste entre la dimension temporelle et la dimension spatiale<sup>202</sup>. La distorsion temporelle passe par la distorsion spatiale, et les deux aspects contribuent à déplacer le récit dans un contexte différent de celui réel du déroulement des faits<sup>203</sup>. Tout ceci est confirmé par un autre passage, où le narrateur compare une ferme à une abbaye ancienne :

*[Johnny] passeggiò l'intera lunghezza della fattoria, enorme ed avente in sé qualcosa dell'antichezza, imponenza e razionalità dei grandi fabbricati rurali cistercensi*<sup>204</sup>.

Les fermes des Langhe renvoient souvent à un autre environnement. Le monde paysan s'éloigne ainsi dans le temps :

*I ragazzi stavano già strisciando nel fango posteriore, strisciare dovevano finché non avessero attinto le babiloniche mura della fattoria*<sup>205</sup>.

Tels des édifices qui s'érigent, imposants, depuis des temps immuables, les fermes piémontaises apparaissent, chez Fenoglio, transformées en abbayes et en murailles de Babylone. Elles se caractérisent par leur puissance (« imponenza », « mura ») et par leur âge (« antichezza », « babiloniche »). Plus loin, Johnny transporte un camarade blessé dans un hôpital, dont les souterrains sont réservés aux résistants. Fenoglio décrit le lieu avec abondance d'adjectifs : « [Regis] non vide il sotterraneo, basso e medievale, gelido e asfittico [...] »<sup>206</sup>. Trois adjectifs décrivent le lieu dans son aspect extérieur. La comparaison avec un souterrain moyenâgeux nous transporte en revanche dans une autre dimension. Les comparaisons avec les acropoles, les totems, les abbayes cisterciennes marquent l'ouverture à l'imaginaire. Elles créent des histoires parallèles à celle de Johnny plongé dans le contexte de la Résistance, et auxquelles Johnny peut participer. Le contexte précis des Langhe est sans

---

<sup>202</sup> Ce télescopage et la prédominance du rôle de l'espace dans la distorsion temporelle ne doivent pas surprendre, car comme l'explique G. Bachelard « L'espace [...] renferme et comprime le temps », G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cité par Veronica Pesce, « Lo spazio nella narrativa di Fenoglio », in *Moderna*, IX, 1, 2007, p. 108.

<sup>203</sup> La dimension « absolue » de l'espace et du temps est soulignée par les critiques qui insistent sur le souffle épique de l'œuvre fénooglienne, comme par exemple Gian Luigi Beccaria et Alberto Casadei. Maria de las Nieves Muñiz Muñiz souligne que, dans cette vision de l'œuvre, la dimension temporelle se dissout dans la dimension spatiale. Il s'agit du phénomène que nous venons d'analyser. Voir Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, « Spazio e Resistenza in Fenoglio », in *Beppe Fenoglio scrittura e Resistenza*, *op. cit.*, p. 29-43.

<sup>204</sup> *PJ1*, p. 685 : « [Johnny] longea la ferme, énorme bâtisse qui avait quelque chose de l'ancienneté, de la majesté et de la rationalité des grandes constructions cisterciennes rurales ». Une autre ferme possède, quant à elle, des « murs abbatiaux » (« mura badiali »), *PJ1*, p. 776.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 699 : « Les jeunes rampaient déjà dans la boue, ils devaient ramper jusqu'aux murs babiloniens de la ferme ».

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 944 : « [Regis] ne vit pas le sous-sol, bas et médiéval, glacial et asphyxiant ».

cesse mis à l'épreuve, et les personnages transportés en arrière dans le temps, en raison de l'imagerie présente dans l'œuvre. Métaphores et comparaisons ne sont pas anodines : elles renvoient à un monde différent de la campagne piémontaise, avec un pouvoir fort de prise sur l'imaginaire. Les militaires clandestins évoluent dans un monde qui apparaît comme étant celui, connu, du Piémont, mais qui en réalité pourrait se situer ailleurs dans le temps.

Mais ce ne sont pas uniquement les paysages qui sont affectés par cette transformation temporelle. Les personnages aussi participent de cette remise en perspective. Tout comme Herman Melville qui, à travers une série de métaphores et de comparaisons, transporte son personnage Billy Budd dans un univers qui transcende celui de la marine britannique de 1797<sup>207</sup>, Beppe Fenoglio transforme les acteurs de la Résistance en guerriers hors du temps, combattant des guerres lointaines, oubliés. La guerre ne semble plus être combattue par des italiens sur les Langhe en 1943-45, mais dans un espace et un temps non spécifiés, perdus dans un passé indéfini. Les victimes du conflit apparaissent comme les victimes d'un autre conflit, qui s'est déroulé dans un passé lointain. C'est le cas de Tito, l'ami de Johnny :

*[Johnny] ci vide un sigillo di eternità, come fosse un greco ucciso dai persiani due millenni avanti. Profonda era l'occhiaia, la pelle già ridotta a pura fremente cartilagine, sentente la brezza, e la bocca lamentava l'assenza di baci millenari. I suoi capelli assolutamente immobili e gravi, i capelli di una statua<sup>208</sup>.*

La mort fige indéfiniment Tito dans une autre dimension. Johnny reconnaît un signe d'éternité sur le visage de son ami, et le transporte aux temps de la guerre gréco persane, deux mille ans auparavant. En réalité, dans ce passage nous assistons à une double transformation de Tito. Tout d'abord, le personnage mort est comparé à un soldat grec : sa mort est survenue deux mille ans plus tôt (« due millenni avanti ») et le passage du temps est confirmé par la répétition (« baci millenari »). La deuxième transformation concerne l'immortalité de Tito : tel un soldat rendu immortel par le marbre, Tito est comparé à une statue. Le double mouvement insiste sur l'immobilité du temps et la dimension intemporelle de la scène.

On pourrait objecter que c'est la mort qui fige Tito dans une dimension absolue, où le temps ne peut plus l'atteindre. Certes, l'arrivée de la mort sur le jeune soldat reste centrale dans sa

---

<sup>207</sup> Melville compare tour à tour Billy Budd à une statue assyrienne représentant un taureau, à Alexandre le Grand, à Apollon, à Hercule, au Christ sur la croix, à Isaac, à Adam.

<sup>208</sup> *PJI*, p. 492 : « [Johnny] vit sur lui un sceau d'éternité comme s'il était un grec tué par les persans deux mille ans plus tôt. L'orbite était profonde, la peau était réduite à un pur cartilage frémissant, sous l'effet de la brise et sa bouche déplorait une absence de baisers millénaires. Ses cheveux absolument immobiles et lourds, les cheveux d'une statue ».

transformation. Cependant, Fenoglio réserve ce traitement également aux personnages en vie, en premier lieu à Nord :

*Nord [era] dominante, solo, monolitico e arcano come un duce assiro*<sup>209</sup>.

La comparaison a pour but évident d'accroître la fascination pour Nord, qui apparaît dans ce passage habillé avec son uniforme en caoutchouc noir. L'auteur insiste sur la noblesse du commandant, qui impose son autorité à ses soldats. La fascination qu'il exerce est rendue par l'accumulation d'adjectifs, qui soulignent le pouvoir, l'unicité, la force et le mystère de Nord. Cette accumulation se résout par une comparaison : après Babylone, les grecs et les persans, Fenoglio compare un de ses personnages à un commandant assyrien. Par cette figure de style, l'auteur situe son personnage sur un autre plan temporel, tel un combattant qui provient directement du camp assyrien. Comme Tito, Nord est lui aussi comparé à une statue, ce qui démontre que ce n'est pas la mort qui fige les personnages dans une dimension intemporelle :

*Nord si eresse, una furia mortale cercante di deformare il suo semblante marmoreo*<sup>210</sup>.

Le passage fait référence à la pureté du teint de Nord, mais l'adjectif ne souligne pas seulement la noblesse de Nord : il le projette loin de ses camarades, comme une statue ancienne. L'aspect statuaire est confirmé par son impassibilité, que la haine n'arrive pas à entamer. Notre analyse semble confortée par un autre passage, concernant à nouveau Nord, qui insiste sur son aspect immuable :

*Lo scacco del lancio aveva compresso i suoi lineamenti in una grim, medagliessa bellezza, nella vera attitudine di ricordarlo memorialmente*<sup>211</sup>.

Le temps s'étire, Nord apparaît déjà immortel, digne du souvenir des générations futures. Son visage est celui d'une médaille, d'une statue témoignant de la guerre. Tout en soulignant la noblesse des personnages, les comparaisons de Fenoglio agissent sur le passage du temps.

A l'appui de ce que nous venons de dire, nous pouvons citer un passage qui illustre le regard que porte le protagoniste fénoglien sur la guerre. A ses yeux, la réalité n'est pas celle sensible que les autres observent. Lorsque, dans *Il partigiano Johnny*, le protagoniste assiste au passage du cortège de chefs militaires et religieux lors des faits d'Alba, la réalité acquiert une autre signification :

---

<sup>209</sup> *PJI*, p. 626 : « Nord [était] dominateur, seul, monolithique et mystérieux comme un commandant assyrien ».

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 627 : « Nord se dressa, une fureur mortelle cherchait à déformer son visage marmoréen ».

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 601 : « L'échec du parachutage avait resserré ses traits d'une beauté maintenant grim et lapidaire, masque de médaille à se graver en mémoire » (traduction G.D.V.).

[...] *la scena acquisiva per Johnny un preminente aspetto di vecchio ordine medievale*<sup>212</sup>.

Le temps n'est plus linéaire, mais compressé dans une dimension qui unit le passé lointain au présent. Dans des passages comme ceux-ci nous apercevons « l'anthropologie sans histoire » dont parle Giovanni Falaschi, la référence à un temps qui transcende la dimension historique présente. Il en va de même avec un autre type de références particulièrement fréquentes chez Fenoglio, à savoir les références au monde biblique.

La Bible a été indiquée par plusieurs critiques comme un des modèles de Fenoglio, surtout dans *Il partigiano Johnny*. Cela est sans aucun doute vrai, surtout en ce qui concerne le schéma de lutte entre le Bien et le Mal sur lequel se construit l'œuvre. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les expressions renvoyant à l'univers biblique en relation avec le temps. Nous avons remarqué, dans *Il partigiano Johnny*, des endroits où l'auteur utilise des comparaisons bibliques pour définir le monde des résistants. Ainsi, une ferme des Langhe acquiert-elle une dimension différente de celle d'une bâtisse normale de la campagne :

*Era una grossissima cascina, in ottimo stato everywhere, sufficiente ad assicurare la ricca vita d'una grande famiglia cittadina, e buona per impiegare mezza la famiglia di Abramo*<sup>213</sup>.

La référence à Abraham pourrait apparaître simplement comme une façon de souligner l'importance de la ferme dans le paysage. Toutefois, la comparaison revêt une signification différente, comme l'atteste la suite du passage. La référence biblique possède une valeur spécifique, car Johnny, une fois à l'intérieur de la ferme, a l'impression de se trouver en présence d'un personnage d'un autre âge, et se demande si l'homme qu'il a en face est effectivement le patriarche biblique : « c'était lui le patriarche ? ». La dimension patriarcale revient ailleurs dans l'œuvre. Lors d'une réquisition, les résistants se trouvent face à un fermier qui est « un epigono dell'antica razza d'alta collina » (« un épigone de l'ancienne race des hautes collines ») ; la scène qui le dépeint l'immortalise dans un tableau qui acquiert une dimension biblique en raison de la référence à Abraham :

*Abramicamente stava seduto nel centro della cucina, attorniato in state da tutte le sue generazioni di donne*<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> *PJ1*, p. 676 : « [...] aux yeux de Johnny la scène ressemblait surtout à un vieil ordre médiéval ».

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 623 : « C'était une ferme énorme, en parfait état everywhere, suffisante pour assurer un bon train de vie à une grande famille citadine, et capable d'employer la moitié de la famille d'Abraham ».

<sup>214</sup> *PJ1*, p. 457 : « Il était assis, tel Abraham, au centre de la cuisine, entouré pompeusement par toutes ses générations de femmes ». Fenoglio parle aussi d'une ferme qui paraît construite « da un patriarca per la sua famiglia di centennali generazioni », p. 594. Le déplacement temporel vers la dimension biblique, lointaine, est un mécanisme que Fenoglio utilise à plusieurs reprises.

Dans ce que le narrateur définit « le véritable Sinai des crêtes des collines » (« il vero Sinai delle creste collinari »), on a affaire à des personnages qui sont caractérisés par leur dimension ancestrale et biblique. Par exemple, Johnny arrive dans une ferme misérable, où il rencontre un couple de paysans extrêmement pauvres :

*Un uomo vi abitava con una donna, e questa la più miserabile coppia dopo la cacciata d'Adamo, e l'uomo, giovane e frusto, in una medievale condizione di servitù della gleba, li accolse bene nella speranza del tabacco<sup>215</sup>.*

Le temps se dessine dans une dimension transhistorique, et le seul terme de comparaison possible se situe au début de l'Histoire humaine, au moment de la Genèse. Le télescopage du temps (présent et passé) opéré par Fenoglio s'articule ici en deux mouvements. L'extrême pauvreté du couple est comparée à la misère d'Adam et Eve, tandis que les conditions de travail de l'homme sont apparentées par le narrateur au servage de la glèbe. Les deux comparaisons, tout en soulignant la misère de la campagne en temps de guerre, éloignent les personnages du contexte dans lequel ils vivent. D'ailleurs, les ténèbres nocturnes dans les Langhe renvoient à un passé infiniment lointain. Les résistants se retrouvent chez le médecin du village de Mombarcaro pour écouter les bulletins de Radio Londres. Mombarcaro est défini comme un « alpestre deserto ». Cette comparaison prépare ce qui vient après. La radio se trouve dans la cuisine :

*[...] nel tinello saturato dalla tenebra bloccosa in cui il quadrantino policromo dell'apparecchio raggiava come il presepe nella vasta notte di Betlemme<sup>216</sup>.*

La référence au désert prépare l'image de la crèche de Bethlehem. La comparaison passe par une image de l'Evangile, et insiste sur l'intimité rassurante de la scène, sur l'espérance qui s'attache à la petite lumière de la radio dans la nuit. Le réservoir d'images que représente l'univers sacré est utilisé par Fenoglio pour éloigner le récit dans un temps qui transcende le contexte immédiat.

La projection des faits racontés dans une perspective transhistorique permet au romancier d'aller au-delà de l'actualité. Cette perspective, par son amplification par rapport à la description d'un temps circonscrit, devient un moyen de réflexion sur l'Homme et sur le

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 808 : « Un homme et une femme y habitaient, le couple le plus misérable depuis qu'Adam et Eve avaient été chassés de l'Eden, et l'homme, jeune et fruste, qui vivait dans une condition moyenâgeuse de servage de la glèbe, les accueillit convenablement dans l'espoir de récupérer du tabac ».

<sup>216</sup> *PJI*, p. 496 : « [...] dans la salle à manger saturée de ténèbres compactes où le cadran polychrome du poste de radio rayonnait comme la crèche dans la nuit vaste de Bethléem ».

devenir humain. Ce qui se dégage alors de la narration précise, circonstanciée, des faits et gestes des protagonistes saisis dans un moment particulier de leur histoire, c'est l'idée de destin. Elevés au niveau de symboles de l'Homme en guerre, les résistants fénogliens sont présentés lors d'un parcours qui s'étire de la vie à la mort. Dans cette volonté de présentation d'une temporalité cyclique, les personnages accomplissent un parcours circulaire, symbolisant la situation humaine. Les soldats de Fenoglio passent par un baptême résistant (une sorte de nouvelle naissance, la naissance à la vie adulte) et meurent dans la situation d'engagement qu'ils avaient recherchée. De la vie à la mort : la temporalité organisée selon ce schéma est susceptible de rejoindre l'univers du mythe, abandonnant tout contact avec le particulier pour atteindre une dimension universelle.

Le parcours du héros fénoglien se détache du contexte historique. Alors que la chronique suit un schéma linéaire, parce qu'elle présente une *période spécifique* de la vie d'un homme ou d'une femme, Fenoglio préfère un schéma circulaire, qui devient le paradigme du parcours de l'Homme sur la terre. De ce fait, il n'est pas surprenant de constater la présence très limitée du thème de la Libération dans l'œuvre du romancier. Un seul fragment (une annexe de *Frammenti di romanzo*, « Epilogo ») aborde ce thème. Dans ce fragment (en annexe d'une œuvre abandonnée, donc en position très marginale dans l'œuvre du romancier), Fenoglio envisage le sort des protagonistes du roman, dans la tradition du roman historique. Pour la première fois, il parle de Libération et du V-Day. Parmi les personnages de *Frammenti di romanzo*, seul Perez arrive à la Libération. Dans une perspective plutôt pessimiste concernant l'épuration manquée des fascistes, la plupart des autres personnages meurt avant la fin de la guerre. La note dominante de ce texte est la mort, qui empêche les personnages de voir la fin de la guerre. Du reste, la mort est l'événement qui clôt une grande partie des œuvres fénogliennes<sup>217</sup>. Dans le projet du « libro grosso » (*Primavera di bellezza*, *Il partigiano Johnny*, *Ur Partigiano Johnny*), la mort du protagoniste se produit de plus en plus tôt : dans *Il partigiano Johnny* (édition de Lorenzo Mondo) et *Il partigiano Johnny* (édition de Dante Isella), Johnny meurt en février 1945, et dans *Primavera di bellezza*, le héros trouve la mort peu après son engagement dans la Résistance, pendant l'hiver de 1943. Malgré la présence d'une chronologie semblable à celle de la chronique, c'est une structure temporelle symbolique, capable de transcender le contexte immédiat, que Fenoglio utilise dans son

---

<sup>217</sup> Nous faisons ici référence à *PDB*, *FDR*, *PJ*, et, avec la précision que nous avons apportée à propos du final de ce roman, *QP*. Sauf le premier roman, les autres œuvres sont inachevées : il nous semble toutefois possible de parler de final qui met en scène la mort. Sur la mort en tant que perspective de l'œuvre, voir *infra*, partie 3.

œuvre. Et dans cette structure c'est la mort, l'élément final du cycle mythique qui commence avec la naissance, qui empêche un développement linéaire du temps.

### 3.2.2 Subjectivité et perception du temps

Il nous reste à analyser un autre aspect de la dimension temporelle dans les œuvres du romancier d'Alba. Il s'agit de la perception subjective du temps. Il nous faut d'entrée de jeu séparer la perte de repères temporels, un phénomène somme toute assez courant lors d'un événement violent et traumatisant comme une guerre peut l'être, et la démarche du romancier, qui pousse à ses conséquences extrêmes, et charge de signification, la perte de contact avec le temps objectivement mesurable.

La perte de repères peut être une réaction défensive pour garder la distance par rapport à des événements trop durs et trop violents<sup>218</sup>. Les personnages fénoqliens sont conscients du danger de la perte de repères, c'est pourquoi ils se renseignent constamment sur l'heure. Dans *Frammenti di romanzo*, lors de la séquence de la capture de Maté et de l'emprisonnement de Jack et Gilera, en quelques pages les trois soldats s'intéressent plusieurs fois à l'heure. Juste avant d'être fusillé, Maté demande l'heure au capitaine fasciste (« Maté domandò l'ora »). Jack tente de comprendre l'heure en regardant le ciel (« [...] Jack calcolò che erano le sette passate »). Peu après, c'est le tour de Gilera de s'interroger sur l'heure (« Che ore saranno ? – domandò Gilera semplicemente »). D'ailleurs, les héros de Fenoglio utilisent toute occasion pour régler leur montre avec les clochers : la raison pour cela est à rechercher, comme nous l'avons vu, dans l'importance que revêt le fait de connaître l'heure exacte dans une situation de guerre.

Le romancier qui porte son attention à la perception subjective du passage du temps se situe au niveau de l'affectivité et de la conscience des personnages. L'auteur instaure ainsi, comme l'a remarqué Gabriella Fenocchio, une « dialectique composite » entre « le temps de la réalité objective, qui est mesurable mécaniquement », et le temps « de l'expérience vécue par le personnage »<sup>219</sup>. Cette dialectique peut parfois relever du réflexe dont nous avons parlé, à

<sup>218</sup> Ce que nous venons de dire est confirmé par un passage d'une chronique de guerre. Mario Rigoni Stern, après la mort d'un camarade en Russie, pense à son enfance, à un livre de Tolstoï, et à la mort du camarade. Un télescopage temporel se vérifie entre le passé – la jeunesse du personnage – et le présent – la mort de Sarpi, le soleil qui brille, la nouvelle année qui arrive –, sans que le personnage arrive à démêler les différents plans temporels : « Da quanto tempo avevo letto quel libro ? Ero ragazzo al mio paese. E il tenente Sarpi è morto, stanotte. [...] Che bel sole oggi, vero ? [...] Buon anno, Marangoni. », Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Milano, Mondadori, 1971, p. 37. La perte de repères temporels se retrouve dans une autre œuvre de Rigoni Stern, *Quota Albania*, ainsi que dans la chronique de Giovanni Pesce, *Senza tregua*, toujours au sujet de batailles, où l'on perd toute conscience du passage du temps chronologique.

<sup>219</sup> Gabriella Fenocchio, « Tempo, natura e simboli », *op. cit.*, p. 420. Selon G. Fenocchio, l'écriture de Fenoglio, qui voudrait suivre une progression chronologique, se perd dans « le piège » du temps existentiel du

savoir la perte de repères face à un événement difficilement supportable compte tenu de son extrême violence. Nous expliquons par là les absences de Johnny pendant plusieurs batailles qui le voient protagoniste en première personne : Johnny se perd dans une dimension subjective et perd contact avec les événements qu'il est en train de vivre. Par exemple, lors de la première bataille, victorieuse, pour le maintien d'Alba, Johnny « fell in abstraction », et se retrouve dans un état de « transe »<sup>220</sup>. Lors d'un affrontement avec des fascistes, Johnny « piombò in una sorta di torpore, nel quale gli spari echeggiavano touffues et bambagiosi »<sup>221</sup>. L'état d'âme de Johnny n'est pas surprenant dans une situation de guerre. L'abstraction peut être interprétée comme une volonté de garder à distance la violence des événements.

Cependant, chez Fenoglio nous remarquons une insistance plutôt marquée sur la perception subjective du temps. Cette insistance nous interroge. En pénétrant dans la conscience du héros, nous suivons les mouvements de son âme. Ainsi, le passage du temps acquiert-il différentes acceptations. Nous sommes tour à tour en présence du temps de l'attente, de l'angoisse, de la peur, de l'exceptionnel. Fenoglio charge les « abstractions temporelles » de ses personnages (surtout celles de Johnny, le personnage le plus caractérisé par cette attitude) de significations qui dépassent le simple réflexe automatique de protection que nous avons évoqué.

Notre propos est conforté par le fait que les moments d'absence et de perte de repères ne concernent pas uniquement les batailles ou les situations liées à une violence extrême. Par exemple, lors de la visite chez l'entrepreneur B., Johnny ressent un fort malaise à cause de la différence entre ses conditions de vie et sa conception de la situation tragique de la guerre et celles de B. et de son groupe, à savoir des hommes et femmes aisés qui ne sont que très peu atteints par la guerre. Comme nous l'avons expliqué, Johnny sent qu'aucun contact n'est plus possible entre lui et les gens comme B., qui écoutent Natalino Otto et qui vivent passivement dans la terreur. Dans le salon de B., après avoir constaté la vacuité des discussions et la superficialité des gens, Johnny se demande depuis combien de temps il se trouve dans ce lieu (« chissà da quanto mai tempo »<sup>222</sup>). Il ne s'agit pas, à notre avis, d'une simple indication concernant la perception du temps – le temps qui passe et qui peut paraître long. L'insistance sur les sensations de malaise de Johnny, physiques et mentales, et sa perte de repères

---

protagoniste.

<sup>220</sup> *PJ1*, p. 657. Giose Rimanelli parle de « demenza » pour une situation analogue vécue par son protagoniste Marco Laudato du côté des fascistes, *Tiro al piccione*, *op. cit.*

<sup>221</sup> *PJ1*, p. 479 : « [Johnny] sombra dans une espèce de torpeur où les coups de feu lui parvenaient *touffus* et cotonneux » (« touffus » : en français dans le texte).

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 534.



s'explique par la volonté de Fenoglio de suivre les variations des états d'âme du héros. Dans cet exemple-ci, Fenoglio veut marquer la différence entre le monde de Johnny et celui de ses hôtes, tout comme l'opposition entre deux visions de la vie et de la dignité humaine, qui, selon Johnny, ne peut être acquise qu'à travers un engagement sans faille.

Le fait que les personnages fénoqliens ne perdent pas uniquement les repères temporels lors de situations de guerre démontre bien que Fenoglio ne veut pas présenter une attitude qu'il a peut-être ressentie dans son expérience personnelle et qui relève d'un processus somme toute normal. Au-delà du moment de l'action, les personnages fénoqliens perdent souvent toute notion temporelle, comme le démontre la défaillance récurrente de leurs instruments mécaniques, à savoir les montres-bracelets. Dans *Una questione privata*, Milton contrôle sa montre, et constate qu'elle s'est sûrement arrêtée : « [...] si era certamente fermato nella notte. Dovevano essere perlomeno le sette »<sup>223</sup>. De même, Johnny, après une nuit et un réveil tourmentés, regarde sa montre qui ne marche pas : « Il suo orologio era fermo, ma egli arguì che erano le sei passate »<sup>224</sup>. Dans sa solitude hivernale extrême, à Cascina Langa, Johnny perd non seulement la notion du temps de la journée, mais la notion des jours qui passent, comme l'avoue le narrateur :

*Avevano perduto coscienza e conto del tempo ed approssimativamente li recuperavano per il parlare che faceva la gente del Natale*<sup>225</sup>.

La perte de la notion temporelle nous semble ici souligner l'expérience de solitude de Johnny. Ermite de la colline abandonné par ses camarades (cachés ou capturés par les fascistes) et par la fermière Rina (capturée), Johnny passe des jours terriblement durs à Cascina Langa. En mettant l'accent sur la perception subjective du temps du héros, et des autres résistants qui, comme lui, vivent sur les collines enneigées, le romancier propose une donnée permettant de mieux comprendre la condition des personnages, et insiste en même temps sur leur misère et leur souffrance. Comme l'explique ce dernier passage, les gens (« la gente »), c'est-à-dire les paysans qui représentent la seule humanité avec laquelle Johnny a noué des contacts, représentent une ressource pour récupérer les repères perdus. Les paysans sont étroitement liés au monde des clochers, qui continuent de marquer le temps malgré la guerre en cours<sup>226</sup> et que les résistants utilisent pour régler leur montre. De même, les habitants des Langhe

---

<sup>223</sup> *QP1*, p. 1783 : « [...] elle s'était sûrement arrêtée pendant la nuit. Il devait être au moins sept heures ».

<sup>224</sup> *PJ1*, p. 885 : « Sa montre était arrêtée, mais il déduisit qu'il devait être six heures passées ».

<sup>225</sup> *PJ2*, p. 1131. « Ils avaient perdu le sens du temps, et le retrouvèrent à peu près grâce aux gens qui parlaient de Noël ».

<sup>226</sup> C'est exactement ce qui frappe Nick, protagoniste de *Solitudine*, *Opere III*, p. 717, et aussi Milton dans une annexe à *Frammenti di romanzo*, p. 2226.

entretiennent un rapport particulièrement étroit avec le passage du temps cyclique des saisons, indispensable pour les activités agricoles. C'est pourquoi Johnny cherche à tout prix un contact avec le monde paysan, le seul dépositaire, semble-t-il, d'une dimension temporelle normale. Ce contact permettrait au héros de ne pas perdre tout repère et de ne pas oublier le sens de son expérience :

*Johnny si gridò presente, poi avanzò ancora verso gli uomini, desideroso di lavorare con loro, di unirsi a capofitto in quell'opera delle opere, così primitiva e perfettamente umana*<sup>227</sup>.

Mais la dialectique entre le temps objectif et le temps subjectif est une dialectique impossible dans les œuvres de Fenoglio. Le décalage entre ces deux temporalités s'érige en symbole de l'absence du sens de la vie. Fenoglio dépasse la démarche de mise à distance d'une situation de souffrance extrême. A travers la présentation d'un temps indifférencié, Fenoglio veut nous dire que toute expérience perd son sens et sa valeur : les personnages fénogliens ne sont plus sûrs des expériences vécues. Le temps s'aplatit, et des événements appartenant à différents niveaux temporels se mélangent :

*[...] fece scivolare l'orologio nel taschino sul petto, fra le pieghe del suo fazzoletto azzurro. Quell'orologio aveva marcato tutte le sue ore coscienti: l'aveva sbirciato mentre Monti parlava degli stoici, mentre Corradi saltava Oriani per fare il fuoriprogramma Baudelaire, l'aveva al polso quando il capitano Vargiu aveva annnunciato il 25 luglio, Johnny l'aveva consultato aspettando il ragazzo romano col vestito borghese qualche giorno dopo l'armistizio. Scosse la testa: passato e presente erano totalmente, parimenti incredibili. E un richiamo gli folgorò la testa: – Johnny? Qual è l'aoristo di lambano?*<sup>228</sup>

La référence à l'aoriste, le temps verbal grec indiquant un passé indéterminé, n'est pas un hasard : elle souligne que le passé est flou comme un souvenir lointain, qui ne compte plus dans le présent. C'est pourquoi passé et présent sont aplatis dans le même jugement : ils sont incroyables (« totalmente, parimenti incredibili »), et ne peuvent pas être compris. D'ailleurs, les jours et les nuits sont des « phénomènes absurdes et inutiles »<sup>229</sup> (« fenomeni assurdi e inutili »), qui ne peuvent pas être expliqués, et qui ne le méritent pas. Nous remarquons donc comment, à travers l'irruption dans le récit du temps subjectif des héros, le romancier

---

<sup>227</sup> *PJ1*, p. 849 : « Johnny se porta volontaire, ensuite il avança encore vers les hommes, désireux de travailler avec eux, de s'unir à corps perdu à cet ouvrage suprême, si primitif et parfaitement humain ».

<sup>228</sup> *PJ2*, p. 1187 : « [...] il glissa sa montre dans la poche de sa chemise, entre les plis de son foulard bleu. Cette montre avait marqué toutes ses heures conscientes : il l'avait regardée à la dérobée lorsque Monti parlait des stoïciens, lorsque Corradi sautait Oriani pour étudier, hors programme, Baudelaire, il l'avait au poignet quand le capitaine Vargiu avait annoncé le 25 juillet, Johnny l'avait regardée lorsqu'il attendait le jeune romain avec son habit civil quelques jours après l'armistice. Il hocha la tête : passé et présent étaient totalement, également incroyables. Et un souvenir lui traversa l'esprit comme un éclair : – Johnny ? Quel est l'aoriste de *lambano* ? ».

<sup>229</sup> *PJ1*, p. 900.

s'interroge (et nous interroge) sur le devenir de l'Homme, sur sa place dans l'univers et également sur son destin. Fenoglio semble se poser la question « à quoi bon combattre ? », mais, surtout, « à quoi bon vivre dans ces conditions ? ». Le temps devient un moyen de témoigner sur la guerre, sur sa tragédie. Le temps subjectif n'est pas simplement la description d'un phénomène connu des combattants, comme l'atteste sa présence dans les chroniques. Chez Fenoglio, ce thème dépasse la donnée documentaire, car il se charge de messages sur l'Homme.

La stratégie féno glienne concernant le temps nous amène loin de la chronique. Aussi bien la projection dans une durée qui transcende l'Histoire que la description récurrente de la subjectivité de la perception du temps constituent des caractéristiques absentes des chroniques de guerre. Fenoglio utilise la dimension temporelle pour imprimer à son récit une portée universelle. La problématique du temps est révélatrice de l'écart entre narration et chronique et permet également de témoigner sur la dureté de la guerre. L'aliénation que ressentent les héros de Fenoglio, incapables de déchiffrer le passé, le présent et leur expérience personnelle, devient le symbole universel du tragique et de la misère de la guerre. Le temps et l'espace, les coordonnées de lecture du contexte précis de la Résistance, deviennent, sous la plume du romancier, des moyens de porter un témoignage sur la guerre et sur l'Homme au-delà du contexte historique immédiat.

## 4 L'écriture féno glienne

*Sirio pulsava disperatamente, come un velivolo d'oro inchiodato nella picchiata*<sup>230</sup>.

L'originalité du style de Beppe Fenoglio est l'un des éléments qui frappe le plus le lecteur, surtout si la découverte de l'œuvre passe par la lecture de *Il partigiano Johnny*. Toutefois, le style féno glien n'est pas uniforme, et ses œuvres se suivent mais ne se ressemblent pas du point de vue formel. Le style « net et un peu scolaire » de *Primavera di bellezza* se juxtapose à un style plus expérimental, qui n'est pas sans rapport avec le néoréalisme et le régionalisme, comme par exemple dans *La malora*<sup>231</sup>. Le style de Fenoglio représentait un problème pour les éditeurs, comme l'indique la requête de Livio Garzanti, qui demanda à Fenoglio de retravailler son style dans la direction du « prototype anglais ». Dans cette langue, selon

---

<sup>230</sup> *PDB2*, p. 1478 : « Sirius palpait désespérément, comme un avion d'or cloué dans son vol en piqué ».

<sup>231</sup> Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861 – 1968*, Firenze, Sansoni, 1968, cité par Dante Isella, « La lingua del *Partigiano Johnny* », in Dante Isella, (éd.) Beppe Fenoglio. *Romanzi e racconti*, op. cit., p. XV.

l'éditeur, Fenoglio aurait atteint un ton « plus direct »<sup>232</sup>. Compte tenu du statut inachevé d'une partie de la production fénoglienne, l'analyse qui découle du style sera forcément partielle, et décrit une phase souterraine du travail fénoglien qui n'aurait jamais dû voir le jour. En même temps, nous rentrons en contact direct avec la « dizaine de rédactions pénibles » qui précédait la naissance d'une page satisfaisante. Et le critique a le privilège de posséder presque toutes les phases de l'écriture de l'auteur.

Au début, *Il partigiano Johnny* restera au centre de notre analyse : son statut magmatique représente le cœur vivant, brûlant, de l'écriture de Fenoglio. Sa quête d'une langue pour pouvoir déchiffrer le sens ultime des choses y est émouvante. Nous sommes au plus près de son processus de création littéraire. Ensuite, pour pouvoir proposer une idée plus complète des processus stylistiques de Fenoglio, et rendre compte du travail achevé de l'écrivain, nous étudierons de plus près une œuvre publiée, *Primavera di bellezza*. A l'intérieur d'un ensemble si hétérogène, aussi bien du point de vue du style que de celui du statut éditorial, nous allons tâcher de suivre un parcours bien défini correspondant à la finalité de notre travail : montrer le parcours de mise à distance que Fenoglio utilise pour parler de la guerre. Cette mise à distance passe par l'étude de la structuration du récit ainsi que par celle du style dont il convient de dégager la spécificité.

\* \* \*

Avant de commencer l'étude du style de Fenoglio, il nous semble utile de proposer un cadre précis du travail que nous présentons dans ce chapitre. Bien que très peu uniforme, le style du romancier est marqué par une tendance bien définie qui caractérise, si ce n'est toute sa production, tout au moins celle qui place la Résistance au centre du récit. Jamais, dans ses œuvres, Fenoglio ne nous propose un style banal ou une langue superficielle et conventionnelle. Comme nous le verrons par la suite, le romancier s'aventure à la recherche d'une langue différente de celle que l'on pouvait lire en Italie à l'époque. Ses modèles se trouvant surtout au-delà des Alpes, en terre anglaise, il est difficile d'établir des liens de parenté avec le monde des lettres de la Péninsule. Sans aller jusqu'à inclure Fenoglio dans un courant expressionniste, cette notion même d'expressionnisme nous est utile pour regrouper plusieurs tendances stylistiques du romancier. Nous utilisons ce concept au sens large, pour expliquer que le style du romancier vise à la puissance expressive, à la limite de la violence verbale, capable, comme nous le verrons, de modifier les structures traditionnelles de l'italien. Néologismes,

---

<sup>232</sup> Lettre de Livio Garzanti du 5 septembre 1959, *Lettere*, op. cit., p. 93.

procédés abstractifs et analogiques se conjuguent à la volonté d'atteindre à un maximum d'originalité. Souvent caricaturales, les descriptions de personnages débordent parfois vers la déformation expressionniste. C'est dans ce sens que nous parlons d'« expressionnisation ». Ces procédés stylistiques, qui n'hésitent pas à bouleverser les structures linguistiques de l'italien, peuvent correspondre aussi à la volonté délibérée de créer un mode d'expression qui apparaisse comme vierge de toute contamination avec la langue du régime fasciste. Compte tenu du statut éditorial de l'œuvre, il nous semble utile de rappeler que, en ce qui concerne *Il partigiano Johnny*, nous sommes face, selon la définition d'Italo Calvino déjà citée (voir *supra* 1.2), à une « langue mentale » qui se rapproche parfois du « code » personnel et provisoire que le romancier utilisait en vue d'une réélaboration successive, et qui n'aurait pas dû être connue par le grand public. Parler d'expressionnisme en faisant uniquement référence à *Il partigiano Johnny*, œuvre inachevée, serait donc hasardeux. Cela dit, même loin des excès de cette œuvre – comme c'est le cas dans *I ventitre giorni della città di Alba*, *Primavera di bellezza*, *Frammenti di romanzo*, *Una questione privata* –, nous pensons pouvoir parler de langue « subversive » pour désigner le style d'un auteur qui a été défini justement comme « un grand solitaire du style »<sup>233</sup>.

## 4.1 Le plurilinguisme de Fenoglio : emprunts, calques, néologismes

Pour aborder l'étude du style fénoglien, il n'est pas inintéressant de rappeler le contexte culturel et social qui a favorisé l'émergence de la « question de la langue » chez Fenoglio et qui donc sous-tend ses choix stylistiques. Fenoglio, un jeune homme d'Alba, « l'extrême périphérie »<sup>234</sup> italienne, était, comme l'a souligné Gian Luigi Beccaria, un auteur à part par rapport à son époque. La « solitude » de Fenoglio se concrétise dans sa volonté de différence par rapport à la tradition italienne classique. Mais quelles sont les raisons qui se cachent derrière cette situation atypique dans le panorama de la littérature italienne ? Il faut ici se reporter au contexte de l'époque. Né en 1922, Beppe Fenoglio était dialectophone : le dialecte piémontais était sa langue maternelle, celle qu'il utilisait avec la famille et les amis. L'italien représentait la langue de l'instruction, de l'école. Dans les années vingt et trente, les enfants fréquentaient l'école fasciste, où l'on devait obligatoirement apprendre les valeurs du régime

---

<sup>233</sup> Gian Luigi Beccaria, « Il tempo grande », *op. cit.*, p. 102.

<sup>234</sup> Dante Isella, « La lingua del *Partigiano Johnny* », *op. cit.*, p. XVI.

de Mussolini. Pour le jeune Fenoglio, l'italien coïncidait avec l'expression de l'idéologie officielle, le mode expressif du fascisme. Il s'agissait de la langue de l'impérialisme, des entraînements militaires, des messes imposées et de la guerre : des valeurs contraires à tout ce que Fenoglio avait appris à aimer et respecter.

Pour un jeune homme dont la volonté de devenir écrivain a été rapprochée de celle d'un autre piémontais célèbre, Vittorio Alfieri, l'anglais représentait une sorte d'échappatoire. A la recherche d'une expression personnelle et dans le but de se démarquer de la rhétorique fasciste, Fenoglio visait à revitaliser un mode expressif qui avait perdu toute sa vigueur. Mark Pietralunga souligne « l'obsession » de Fenoglio de trouver « le mot juste », au-delà de la langue italienne<sup>235</sup>. Et pour cela, tous les moyens sont valables. A l'école, Fenoglio, en plus de l'italien et de l'anglais, découvre le latin ; à ces trois langues nous pouvons rajouter le français, une langue qui était courante dans le Piémont de l'époque, proche du dialecte piémontais, et que Fenoglio connaissait aussi grâce à son travail. Anglais, français et latin, fruit de l'apprentissage théorique et jamais utilisés en situation, se trouvaient aux yeux de Fenoglio sur un plan d'égalité (même si l'anglais joue un rôle plus important que les deux autres) : il les considérait comme trois moyens pour insuffler une nouvelle vie à l'italien « fatigué » des années du régime fasciste<sup>236</sup>. L'originalité de l'écriture fénoqlienne réside pour une large part dans ce plurilinguisme résultant de l'apport d'éléments linguistiques hétérogènes, empruntés essentiellement à l'anglais, et dans une faible mesure au français et au dialecte<sup>237</sup>. A cela, il convient d'ajouter le mélange de registres linguistiques différents, à savoir la présence de termes rares et littéraires, de formes verbales archaïques dans un discours qui relève de la communication ordinaire.

Tout en étant, rappelons-le, une œuvre inachevée, *Il partigiano Johnny* reste le terrain d'observation privilégié pour une étude des innovations fénoqliennes. Ce que Fenoglio y écrit

---

<sup>235</sup> Mark Pietralunga, *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese*. « L'esaltante fatica del traduttore », Torino, Umberto Allemandi & C., 1992, p. 157.

<sup>236</sup> L'italien n'était pas, aux yeux de Fenoglio, une langue capable d'accompagner sa volonté littéraire. De surcroît, Mark Pietralunga remarque que les suggestions culturelles italiennes, en comparaison avec le monde britannique, n'étaient pas assez stimulantes pour Fenoglio. Dans ce sens peut être interprétée une réplique de Johnny à un officier anglais : « Italy is the contradditional land for ghosts » [L'Italie est nulle pour les fantômes, *UrPJ*, p. 65]. Mark Pietralunga, *op. cit.*, p. 143.

<sup>237</sup> Nous pouvons parler de véritable recherche linguistique à différents niveaux. Cela est confirmé par Gian Carlo Ferretti, qui parle de « ligne plurilinguiste de recherche » qui dépasse la simple présence de la « langue mentale » qu'est l'anglais, G. C. Ferretti, « Fenoglio-Johnny contro la solitudine », Actes du colloque national d'études fénoqliennes, Alba, 7-8 avril 1973, in *Nuovi Argomenti*, n.s., 35-36 (septembre – décembre 1973), p. 99. L'article se trouve également dans l'ouvrage du même auteur *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, p. 374-387.

témoigne d'une étape du travail de l'auteur, au plus près de son processus de création<sup>238</sup>. Les apports des langues étrangères y sont évidents, et ils peuvent parfois entraver la lisibilité. Parfois, surtout dans la première rédaction, Fenoglio emploie des mots en anglais ou en français, sans les traduire<sup>239</sup>. Parfois, en revanche, il s'approprie les langues étrangères, pour créer des néologismes en italien. En partant de l'anglais, dans *Il partigiano Johnny* nous trouvons des calques lexicaux, tels *apologetico* (< *apologetic*, d'excuse), *impressivo* (< *impressive*, impressionnant), *provocativo* (< *provocative*, provocateur) ou, en ce qui concerne les verbes, *impattare* (< *to impact*, percuter), *trimmersi* (< *to trim*, tailler, rogner). Fenoglio emprunte la construction « substantif + adjectif » ou « adjectif + adjectif », très fréquente en anglais, pour produire des adjectifs à positionner avant le substantif, comme dans la syntaxe anglaise<sup>240</sup>. Le lecteur rencontre *ombra-cancellata* (« la sua ombra-cancellata bocca »), c'est-à-dire, bouche effacée par l'ombre ; *giusto-sufficiente* (il « giusto-sufficiente tronco di un pioppo »), un tronc à peine suffisant (à protéger Johnny), *le libere da guerrieri terre* (les terres sans guerriers, où nous pouvons supposer une construction anglaise *warriors-free lands*). Parfois, un des deux composants est directement en anglais, *company-making febbriattola*, une petite fièvre qui tient compagnie, ou en allemand (*campagna deutschless*, sans allemands), ou en anglo-piémontais (i *big-craped soldati tedeschi*, les soldats allemands avec une grosse tête, où *crapa* signifie tête en piémontais). Il est intéressant de remarquer que certaines expressions fénogliennes très complexes en italien car construites sur le modèle syntaxique anglais, comme par exemple « *fiatomozzante, polmoniesplodente* », ont été rapprochées par John Meddemmen des constructions utilisées par le poète victorien Gerard Manley Hopkins (1844-1889) dans sa poésie<sup>241</sup>. Si nous analysons quelques caractéristiques stylistiques du poète anglais, nous nous rendons compte que le choix de Hopkins opéré par Fenoglio n'est pas un hasard : le romancier piémontais, qui est traducteur de Hopkins en

<sup>238</sup> Nos exemples s'inspirent de l'étude de Dante Isella (« La lingua del *Partigiano Johnny* », *op. cit.*), un travail exhaustif sur les caractéristiques linguistiques de *PJ*, ainsi que sur l'étude de Gian Luigi Beccaria *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, *op. cit.*

<sup>239</sup> Il faut rappeler que nombre de mots anglais présents dans *PJ1* disparaissent dans *PJ2*, où ils cèdent leur place à une solution italienne. Une étude très précise des différentes solutions (emprunt, calque, traduction) employées par Fenoglio dans le passage d'une rédaction à l'autre du roman a été menée par Bianca De Maria, « Le due redazioni del *Partigiano Johnny*: rapporti interni e datazione », in Actes du colloque national d'études fénogliennes, *op. cit.*, surtout p. 143-148. Face aux problèmes de lecture dus à la présence de mots et phrases en langue étrangère l'édition de *Il partigiano Johnny* de Claudio Milanini (*Il partigiano Johnny*, Milano, Einaudi Scuola, 2001) s'avère fort utile.

<sup>240</sup> A ce propos aussi, nous rappelons que souvent les mots composés, parfois très complexes, utilisés par Fenoglio, disparaissent d'une rédaction à l'autre et sont remplacés par une expression plus transparente et moins synthétique. Les formations calquées sur l'anglais comme par exemple « *fiatomozzante, polmoniesplodente* » (voir *infra*) sont remplacées dans *PJ2* par « *sfiatante, deleterio ai polmoni* ». Voir Bianca De Maria, « Le due redazioni del *Partigiano Johnny* », *op. cit.*, p. 148.

<sup>241</sup> John Meddemmen, « L'inglese come forma interna dell'italiano di Fenoglio », in *Strumenti critici*, 38, février 1979, p. 108.

italien<sup>242</sup>, utilise dans ses œuvres les expressions d'un auteur qui, en opposition aux modèles expressifs du Romantisme, a créé une nouvelle langue et des nouvelles techniques, et qui, comme lui, s'est battu avec les limites de la langue. Le style de Hopkins se caractérise par une syntaxe inhabituelle, un ordre des mots qui ne reflète pas celui de la langue anglaise, un usage impressionnant de mots composés et de néologismes. Les calques de l'anglais ne répondraient pas uniquement à l'amour de Fenoglio pour cette langue, mais aussi à une identification profonde de l'auteur avec certains modèles culturels d'outre Manche.

Sur le modèle de l'anglais, Fenoglio crée des verbes à partir de noms ou d'adjectifs, souvent dans des cas où, en anglais, nom ou adjectif et verbe coïncident. Par ce procédé, Fenoglio exprime en peu de mots, un seul mot, en réalité – le verbe –, ce qui en italien demanderait davantage de mots. Sur ce modèle, nous retrouvons *agilitarsi* (s'assouplir), *disriversi* (désamarrer), *enormizzarsi* (devenir énorme), *imperigliare* (mettre en péril), *moschettare* (tirailleur), *sarcasmare* (prononcer avec sarcasme), *benvenire* (souhaiter la bienvenue), *superfluizzare* (rendre superflu). Ce procédé offre une incontestable rentabilité sur le plan de la concentration expressive, dans une œuvre où la volonté de trouver l'expression la plus efficace se présente comme une constante.

A partir du français, Fenoglio propose des expressions comme *il sentiero che si floueva* (qui devenait flou), *abitudini [...] derangeate* (dérangées). Le latin intervient dans nombre de formes savantes : *stalla algente* (étable froide), *capire* (pouvoir contenir), *edibile* (qui peut être mangé), ou dans des formes verbales improbables conjugués comme si elles appartenaient à la langue courante, *prospicere* (en latin : regarder devant soi, qui a donné *prospiciente* en italien), *ingredire* (latin : entrer, qui a donné *ingrediente* en italien).

C'est au niveau de la syntaxe que la langue de Fenoglio et ses emprunts lexicaux deviennent plus complexes et difficilement compréhensibles. Sur le modèle de la construction anglaise : « substantif + *like* » (comme, à la façon de), Fenoglio crée *convalescenziarium-like* ; mais il va plus loin, lorsqu'il traduit en italien des expressions calquées sur la syntaxe anglaise : *assolutamente noiseless e inoperante come* (comme quelque chose qui ne fonctionne pas). Fenoglio emploie également la construction anglaise « verbe au participe passé + préposition ». Le bord du fleuve vers lequel Johnny marche devient « la riva [...] marciata

---

<sup>242</sup> Voir Mark Pietralunga (éd.), Beppe Fenoglio. *Quaderno di traduzioni*, qui s'ouvre par les traductions fénogliennes de la poésie de G. M. Hopkins. Sur Fenoglio traducteur de Hopkins, voir aussi Valentino Foti Belligambi, « Beppe Fenoglio e Gerard Manley Hopkins. La traduzione come appropriazione », in *Alba Pompeia*, XXVII, I, I semestre 2006, p. 35-72, et Id., *Bellezze cangianti. Beppe Fenoglio traduttore di Gerard Manley Hopkins*, Milano, Unicopli, 2008.



per » (de l'anglais *marched for*, forme utilisée dans *Il partigiano Johnny* 2). Les changements de syntaxe modifient la construction verbale : l'armée dans laquelle Johnny rêve d'entrer se transforme en « l'esercito che Johnny desiderava entrare in » (où nous pouvons supposer une forme anglaise *the army he liked to get in*). Le modèle syntaxique anglais se révèle utile dans la recherche de compression expressive et d'économie linguistique. Une construction peu économique en italien peut être remplacée par la construction *a + infinitif* :

*I ragazzi stavano già strisciando nel fango, a non ergersi prima delle alte mura della fattoria di S. Casciano*<sup>243</sup>.

D. Isella e C. Milanini traduisent la construction de Fenoglio « a non ergersi » par « et ils ne se lèveraient pas » (*e non si sarebbero eretti*). La compression recherchée par Fenoglio, efficace dans le but de réduire la phrase, peut avoir pour effet de nuire, comme dans ce cas, à la compréhension de l'énoncé.

Du point de vue de la morphologie, Fenoglio réactive, sur le modèle anglais, l'usage du participe présent, omniprésent dans *Il partigiano Johnny*. Il s'agit du « phénomène le plus important »<sup>244</sup> de la morphologie de la langue fénooglienne. Cette forme verbale – que nous soulignons par l'italique – peut revêtir différentes fonctions dans l'usage qu'en fait Fenoglio. Elle peut remplacer une proposition relative (« ad ogni tornante spariva e riappariva il paese della base, orribilmente *fantomatizzantesi* nella notte precipite »<sup>245</sup>), ou bien elle peut se trouver à la place d'une autre proposition secondaire : « Lo seguì per tutto il tratto scoperto, il cuore *liquefacenteglisi* per l'amore e la pietà del vecchio »<sup>246</sup>. Un exemple, déjà cité par Dante Isella, peut illustrer la récurrence du participe présent dans la phrase fénooglienne : « Spuntò in piazza il *comandante* il corpo civico ..., sui suoi *ciabattanti* gambali, tutti i fregi *rilucenti* nella *calante* notte »<sup>247</sup>. Dans la phrase citée, nous reconnaissons deux participes verbaux (« *comandante* », suivi par un c.o.d., « *calante* », qui remplace une proposition subordonnée) et deux participes ayant valeur d'adjectif, « *ciabattanti* », « *rilucenti* ». Souvent, et comme dans les cas cités (qui ne sont pas les seuls utilisés par Fenoglio<sup>248</sup>), le participe présent peut

<sup>243</sup> *PJ2*, p. 1033 : « Les garçons rampaient déjà dans la boue, et ils ne se lèveraient pas avant les murs hauts de la ferme de Saint Casciano ».

<sup>244</sup> Dante Isella, « La lingua del *Partigiano Johnny* », *op. cit.*, p. XXXIV.

<sup>245</sup> *PJ1*, p. 442 : « à chaque virage, disparaissait puis apparaissait de nouveau le village de la base, un village horriblement spectral dans la nuit qui tombait hâtivement ».

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 397 : « Il le suivit du regard sur tout le parcours à découvert, son cœur se liquéfiant d'amour et de pitié pour le vieux ».

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 428 : « Le commandant du corps civique fit son apparition ..., traînant ses bottes comme des savates, ses décorations brillantes dans la nuit tombante ».

<sup>248</sup> Dante Isella dans son étude recense les fonctions suivantes : proposition relative (« *terra sfacentesi nell'ultimo buio* », « *partigiani, giocanti alla guerra coi tedeschi* », « *ragnatela... sfumante nel cielo iscurrentesi* », « *bara... servente per i funerali agresti* », « *chiazza gialla avventante da destra* », « *cielo sbiancante* », « *partigiani uscenti*

remplacer une proposition qui aurait rallongé considérablement la phrase. La compression de la phrase, l'économie linguistique recherchée par l'usage du participe présent, contraste avec les formes très longues que prend ce temps verbal (« liquefacenteglisi » – sept syllabes). Compression syntaxique et ralentissement rythmique : tel est le but de l'usage, presque obsessionnel, du participe présent dans la page de *Il partigiano Johnny*.

D'autres procédés de transformation morphologique visent à la rentabilité expressive. Par exemple, Fenoglio utilise souvent les verbes intransitifs de façon transitive. Cette modification permet de forger, à travers les verbes transitifs, une expression plus directe, concise et nerveuse. Ils permettent à Fenoglio d'atteindre une plus grande « prise directe » et un plus grand « contrôle sur la réalité »<sup>249</sup> : « Nord cennò tutti gli uomini al lavoro »<sup>250</sup>.

Cette recherche expressive se traduit également sur le plan phonétique par l'utilisation de la langue comme matière sonore<sup>251</sup>. Les allitérations insistent sur des sons durs (« il topesco tapping del treppiede della mitragliatrice »<sup>252</sup>), tout comme les groupes syllabiques (« un grezzo grosso fabbricato »<sup>253</sup>, « Un cubo di fumo, cupo »<sup>254</sup>). La concentration phonétique est parfois très marquée :

*Poi un gruppo di fanteria venne in vista, disposto in due file sui due orli del viale, i moschetti alti alle finestre sbarrate delle case*<sup>255</sup>.

Le résultat est une langue riche en sons âpres, une langue « dantesque » (Beccaria), qui ne perd pas le contact avec la réalité concrète.

Capables de produire un style sec et nerveux, les raccourcis expressifs se révèlent une constante du style de Fenoglio. Cette tendance concerne également les adjectifs. Presque

---

dalla sua stalla », « Nord... andava, verso l'abbozzantesi abbraccio della sua aspettante guardia », « tenebra condensantesi », « crepuscolo radunantesi », « camions allontanantisi », « la linea dei cipressi ronzante alla brezza saliente ». Parfois, deux participes peuvent se trouver dans la même phrase, ce qui augmente la compression syntaxique), participe + c.o.d. (« calze ... suggerentigli Silvio Pellico », « parola ... rigettante ogni gradualità », « fiume ... dante orribili riflessi », « cataste ... sententi d'umidità », « voci ... dicentigli che bastava »), substantif (« l'urtante stava sbirciandolo », « gli agguatanti », « i reclamanti », « gli ospitanti »), adjectif (« schegge ... ferenti », « pianure ... abbrividenti », « lenzuola ... placanti », « smorfianti voglia », « rastrellante sgrattare di un arnese metallico », « tutti apparivano spenti, goccianti e rabbrividenti »), participe qui remplace une proposition subordonnée (« la spossatezza e la miseria pendenti colloidalmente sulle loro facce », « uomini ... passeggianti e indugianti al bello scoperto ». Pour une liste exhaustive et classée par fonction grammaticale, voir Dante Isella, « La lingua del *Partigiano Johnny* », *op. cit.*, p. XXXIV-XXXVII.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. XXXVIII.

<sup>250</sup> *PJ2*, p. 1124 : « Nord fit signe aux hommes de se mettre au travail ».

<sup>251</sup> Cela est confirmé par Gian Luigi Beccaria, *La guerra e gli asfodeli*, *op. cit.*, surtout p. 27-31.

<sup>252</sup> *PJ1*, p. 499 et *PJ2*, p. 929 : « Le tapping de souris du trépied de la mitrailleuse ».

<sup>253</sup> *PJ1*, p. 445 : « une grosse bâtisse brute ».

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 699 : « un cube de fumée sombre ».

<sup>255</sup> *PJ2*, p. 1039 : « Puis un groupe de l'infanterie fit son apparition, rangé sur deux files sur chaque côté du boulevard, les mousquetons vers le haut en direction des fenêtres condamnées des maisons ».

jamais simple, souvent double ou triple, l'adjectivation précède souvent les substantifs. Ce procédé tend à faire primer la connotation de l'objet : Fenoglio manifeste l'intention de souligner davantage la caractérisation que le substantif caractérisé. Les exemples sont nombreux, concernant une grande partie des substantifs accompagnés d'adjectifs : « precipite, boscoso scoscendimento »<sup>256</sup>, « la dolce, asciutta salita »<sup>257</sup>. Les antépositions peuvent atteindre des concentrations surprenantes, et les inversions s'accompagnent souvent d'une accumulation adjectivale, comme ici : « nella più densa ombra delle incombenti prime alture oltrefiume »<sup>258</sup>. Les substantifs deviennent ainsi fortement caractérisés, renforcés par les adjectifs, souvent utilisés dans une acception absolue : « enorme », « estrema », « tremenda », « colossale », « straordinaria ». Nous allons nous intéresser de plus près à l'adjectivation fénoglienne plus tard, lors de l'étude de *Primavera di bellezza*. En ce qui concerne *Il partigiano Johnny*, nous nous limiterons à remarquer que les adjectifs représentent une des catégories grammaticales à l'intérieur de laquelle Fenoglio fait preuve de la plus grande liberté créative. Le romancier crée des néologismes adjectivaux à partir des suffixes les plus différents, comme le souligne D. Isella : *-ale (lemurale), -are (giunglare), -ario (minutaria), -asco (rivasco), -astico (orgastica), -atile (acquatile), -ato (malesserato), -eo (petreo), ea (carnea), -esco (giocattoleschi), -evole (tardevole), -ico (asfodelico), -ido (acrido), -ile (mercantile), -istico (bordellistico), -ivo (tentativo), -izio (mendicatio), -oso (acciaioso), -uta (dentuta)*.

Les créations adjectivales montrent d'un côté la volonté d'innovation, et soulignent de l'autre la recherche d'une concentration expressive. En ce qui concerne les adjectifs dans *Il partigiano Johnny*, nous pouvons encore souligner une catégorie particulière d'adjectifs, que nous retrouvons souvent dans cette œuvre, et qui disparaît presque systématiquement dans *Primavera di bellezza*. Ce changement de direction nous signale que nous sommes en présence d'un haut degré d'expérimentation linguistique, qui n'a pas survécu à la réélaboration de l'œuvre. Cette caractéristique stylistique est très intéressante, car elle atteste une tendance linguistique – la concentration expressive – que le romancier a mis en œuvre différemment dans ses autres romans. Il s'agit des participes à valeur d'adjectif. Nous avons étudié plus haut les participes présents utilisés en tant qu'adjectifs. Il est à présent question de participes passés utilisés comme adjectifs. Comme nous l'avons dit précédemment, le

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 1101 : « escarpement boisé et abrupt ».

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 1148 : « la montée douce, sèche ».

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 1102 : « Dans l'ombre très dense des premières hauteurs qui surplombaient de l'autre côté du fleuve ».

participe passé à valeur d'adjectif permet de concentrer l'expression de la phrase. Par exemple, une ville dotée d'une garnison militaire est « guarnigionata ». Sur le même modèle, nous pouvons remarquer « impostate » (fenêtres dotées de volets), « intemperiate » (des maisons abîmées par les intempéries), « paese pestilenziato e quarantenato » (un village en quarantaine frappé par la peste)<sup>259</sup>. Ces adjectifs augmentent la valeur concrète de l'énoncé, et reportent violemment la qualité exprimée sur l'objet.

La brève présentation de l'usage de l'adjectivation dans *Il partigiano Johnny* nous a permis de souligner la tendance à la création de néologismes de l'œuvre. Là aussi, nous sommes face à une constante de *Il partigiano Johnny*, destinée à disparaître presque systématiquement dans *Primavera di bellezza*. La volonté d'élaborer une langue personnelle apparaît dans l'oscillation entre différentes formulations visant à caractériser une même réalité, comme dans les exemples suivants :

*Erba fremebondamente fradicia*<sup>260</sup>.

*L'erba era fradicia, fittissima e passo-resistente*<sup>261</sup>.

*Fradicità dei campi*<sup>262</sup>.

Répetons ce qui a été précédemment souligné : s'agissant d'une rédaction inachevée, nous sommes ici au plus près du laboratoire d'écriture de Fenoglio. Les tentatives de description d'un même objet (un champ détremé par la pluie) passent par le néologisme adverbial (« fremebondamente »), par le calque de l'anglais (« passo-resistente »), et enfin par l'abstraction (« fradicità »). Ces derniers exemples nous restituent l'image d'un auteur qui expérimente, à la recherche d'une langue capable d'exprimer sa pensée, un écrivain qui ose remettre en question les structures profondes de la langue. Plus particulièrement, la solution que le romancier adopte dans le dernier exemple nous semble intéressante. Fenoglio propose la conceptualisation de l'image : il introduit un concept qui prime sur l'objet. Cette tendance, importante dans *Il partigiano Johnny*, sera au centre de notre prochain chapitre.

---

<sup>259</sup> « [campanili] cellofanati », « opuscolo grinzato », « verde ... plumbeizzato », « [spiazzo] sciamato ... di fascisti », « paese sepoltrato », « rendez-vous sudariato », « uomini indivisati » et, pour une liste exhaustive, voir Dante Isella, « La lingua del *Partigiano Johnny* », *op. cit.*, p XXI.

<sup>260</sup> *PJ2*, p. 1102.

<sup>261</sup> *PJ1*, p. 618.

<sup>262</sup> *PJ2*, p. 1014.

## 4.2 Conceptualisation et présence de l'abstrait dans l'œuvre de Fenoglio

La conceptualisation est une caractéristique importante de l'écriture de *Il partigiano Johnny*, une tendance qui plonge ses racines, comme l'a démontré Elisabetta Soletti, dans les œuvres de Coleridge, Melville et Hopkins<sup>263</sup>. Tout comme les procédés qui visent à créer des personnages, une dimension spatiale et une temporalité s'éloignant du contexte immédiat, le style contribue à la mise à distance du récit vers une dimension peu descriptive et caractérisée par la conceptualisation.

La valeur épistémologique de ce procédé est particulièrement importante, puisqu'il permet de voir au-delà (*far yonder*, comme disait Keany dans *Ur Partigiano Johnny*) de la réalité sensible. C'est dans ce but, à notre avis, que Fenoglio recourt aux techniques abstraites. Michele Prandi voit dans le pouvoir d'abstraction du langage féno glien un mécanisme qui produit « une déformation abstraite des schémas de perception du réel »<sup>264</sup>. La langue, explique le critique, est liée à une ontologie, à une image conceptuelle qui règle notre contact avec les objets. Notre connaissance des catégories ontologiques (êtres animés, objets, etc.) nous permet d'interpréter correctement les énoncés du langage, et d'exclure toute ambiguïté<sup>265</sup>. Ce n'est pas l'ontologie qui contrôle la langue, c'est la langue qui contient en puissance différentes visions ontologiques de la réalité. L'écrivain, Fenoglio en l'occurrence, arrive à exploiter les différentes potentialités de la langue, au-delà de la simple donnée objective.

Ce que nous venons de dire sera clarifié par un exemple. Lorsque nous touchons un objet métallique, nous pouvons parler d'un « pistolet froid » ou bien, comme dit Fenoglio, de la « freddità della pistola »<sup>266</sup>. La langue nous propose les deux possibilités, et nous pouvons choisir librement, selon les schémas ontologiques plus appropriés. Là encore, nous sommes

---

<sup>263</sup> Elisabetta Soletti, « Metafore e simboli nel « Partigiano Johnny » di Beppe Fenoglio », in *Sigma*, 31, 1973, p. 79, et aussi *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987, p. 131.

<sup>264</sup> Michele Prandi, « Procedimenti di deformazione astrattiva nei "Partigiani" », in Giovanna Ioli (dir.), *Beppe Fenoglio oggi*, op. cit., p. 174.

<sup>265</sup> Dans le sillage de M. Prandi, nous proposons l'exemple suivant : nous pouvons couper un morceau de bois avec une scie, ou avec un ami. La construction linguistique (préposition plus article plus substantif) est la même. Seule notre prompte reconnaissance de la différence entre les catégories ontologiques des objets et des êtres animés nous permet d'interpréter correctement les deux propositions.

<sup>266</sup> Nous remarquons que Fenoglio, en plus de l'antéposition de la qualité à l'objet, crée un néologisme, ce qui souligne sa volonté de défier aussi bien la langue que les catégories mentales qui l'interprètent. Nous allons laisser le néologisme italien dans le texte. Il s'agit d'une création de Fenoglio, qui n'emploie pas le mot existant *freddezza* (froideur). La traduction par froideur ne rendrait pas justice au texte féno glien. Cela va être le cas pour bon nombre de néologismes féno gliens, difficilement traduisibles en français.

en présence de deux catégories : celle des objets et celle des propriétés qui caractérisent l'objet. Normalement, tout locuteur a tendance à mettre en avant l'objet (ou l'être animé), qui est la base sur laquelle se fonde la caractéristique correspondante. Le choix portera donc majoritairement sur « le pistolet froid ». Dans un énoncé comme ce dernier, l'objet se situe au premier plan, et sa qualité reste secondaire. En revanche, la reconstruction linguistique faite par Fenoglio place la qualité sensible – de surcroît renforcée par un néologisme – au premier plan, et la transpose en concept. L'énoncé se charge par conséquent d'une tension dialectique où se juxtaposent, d'un côté, la reproduction immédiate et transparente de la réalité observée, à travers une langue qui propose la description du monde concret et sensible (« le pistolet froid »), de l'autre côté la possibilité de subvertir les relations existantes entre l'objet et la qualité qui le caractérise<sup>267</sup>. L'expression fénooglienne stimule le lecteur à reconsidérer la perception du monde qui l'entoure.

La citation proposée constitue un exemple du processus de conceptualisation : on passe d'une qualité particulière et sensible à un concept abstrait. Ce processus permet de ramener une qualité particulière à une catégorie générale, et de passer du particulier concret au général abstrait. L'abstraction s'inscrit dans une démarche de nature réflexive qui fait appel à l'intellection. L'insistance sur l'abstraction opérée par Fenoglio passe soit par l'utilisation de qualités abstraites existantes, soit, plus souvent, par la création de néologismes désignant des qualités abstraites.

Cela dit, à l'intérieur de la tendance à l'abstraction fénooglienne, il est possible de reconnaître différents degrés. La tendance abstractive se manifeste principalement dans la création de mots en *-ezza* et *-ità*. Pour notre propos, il est intéressant d'analyser comment ces mots apparaissent dans la phrase, à quel niveau, s'ils sont accompagnés ou seuls, et aussi d'étudier les qualités qu'ils désignent. Au premier niveau, nous rencontrons des mots abstraits qui soulignent la qualité d'un objet concret : « la grezzezza dei muri », « la vasta glabrità della coscia », « l'esaltata roseità delle guance ». Il s'agit du niveau le plus simple de l'abstraction, où un objet concret est subordonné à une qualité abstraite.

Mais Fenoglio procède parfois à une re-caractérisation du concept abstrait par un aspect concret, créant ainsi un contraste entre dimension abstraite et dimension concrète : « Il locale [...] con una frustatezza polverosa persino sullo schermo »<sup>268</sup>. Fenoglio parle d'une salle de cinéma qui est vétuste. L'idée de vétusté s'accompagne de celle de poussière, les deux étant

---

<sup>267</sup> Michele Prandi, « Procedimenti di deformazione astrattiva », *op. cit.*, p. 176-177.

<sup>268</sup> « La salle de cinéma [...] dont la vétusté poussiéreuse affectait jusqu'à l'écran ».

strictement liées dans le cinéma dont parle le romancier. Par la conceptualisation et l'adjectivation Fenoglio propose une expression qui concentre ces deux idées : l'âge (« frustatezza »), et la poussière (« polverosa »). C'est la vétusté (« frustatezza »), le concept abstrait donc, qui se charge d'exprimer l'idée de poussière, et qui est matériellement recouverte de poussière, et non pas l'écran, comme cela serait logique. Concret et abstrait se trouvent côte à côte, ce qui cause un contraste surprenant. Tout en créant des qualités abstraites (« frustatezza »), Fenoglio les charge d'un aspect concret et sensible, arrivant à transmettre une impression de « caractère péremptoire et concret »<sup>269</sup>. Le paradoxe de ces expressions consiste à rendre concrète une qualité abstraite à travers un adjectif. C'est souvent en rapport avec les qualités ainsi créées que se situe la réaction des personnages : « [...] la disperatezza della situazione quasi li lusingava »<sup>270</sup>, ou encore « [...] eccitati, e come disarmati, dalla fortuità »<sup>271</sup>, « sudariato in vacua solitudine e vesperalità »<sup>272</sup>.

Le type de conceptualisation que nous venons d'étudier se juxtapose aux constructions complètement abstraites, qui perdent tout contact avec la dimension concrète du monde ; ici, la conceptualisation atteint son degré le plus haut. Lors de la fuite d'Alba, le 2 novembre 1944, les résistants essaient péniblement de remonter une colline, rendue glissante par la pluie et la boue. La route qu'ils empruntent est étroite, coincée entre « impraticabili ertità »<sup>273</sup>. Bien que l'adjectif qui accompagne le concept abstrait soit, lui aussi, abstrait, Fenoglio ne perd pas la puissance iconique de l'énoncé. Le sens d'étouffement et l'impossibilité de la fuite sont rendus parfaitement par le concept abstrait présenté. Fenoglio s'éloigne encore plus de la réalité sensible lors d'inventions abstraites comme, par exemple, « senso di casalinghità »<sup>274</sup>, ou « rosso come l'idea stessa della rossità »<sup>275</sup>. Dans ce dernier exemple, un objet rouge est porté comme exemple du concept abstrait de couleur, qui est forcément attaché à un objet.

Les exemples montrant différents degrés d'abstraction, une abstraction qui s'accompagne de la création de néologismes et d'images, nous permettent de toucher au cœur de la problématique des procédés d'expression non conformes aux normes du langage. Fenoglio propose, dans sa volonté abstractive, une resémantisation du langage, qui se concrétise par

---

<sup>269</sup> G.L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli*, op. cit., p. 57.

<sup>270</sup> *PJ2*, p. 1035 : « Le caractère désespéré de la situation les flattait presque ».

<sup>271</sup> *PJ1*, p. 500 : « [...] excités, comme s'ils étaient désarmés par le hasard ».

<sup>272</sup> *PJ2*, p. 1139 : « enveloppé dans une solitude sans fond comme dans un linceul vespéral ».

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 1038.

<sup>274</sup> *PJ1*, p. 594 : « atmosphère domestique ».

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 583 : « rouge comme le concept même de rouge ». Gian Luigi Beccaria, à propos de ce terme parle « d'essence idéologique définitoire, ayant une entité abstraite », *La guerra e gli asfodeli*, op. cit., p. 22.

une violence faite aux codes expressifs du langage commun. La recherche de l'intensité expressive pourrait entrer dans la catégorie de l'expressionnisme que nous avons évoquée pour définir une tendance générale de l'écriture fenoglioienne. Et ce que nous venons de dire concernant les procédés d'intensification expressive peut permettre de replacer notre auteur dans un contexte culturel plus large, tel que celui de l'expérimentation stylistique du XXe siècle : Gadda pourrait être évoqué en tant que parangon d'intensité expressive et d'expressionnisme stylistique.

Lorsque nous resituons l'œuvre de Fenoglio dans un contexte culturel plus large, il ne faut pas oublier les suggestions de l'art abstrait, accessible à Fenoglio à travers les œuvres du peintre d'Alba, Pinot Gallizio. Fenoglio, en effet, collaborait avec la revue d'art contemporain *I 4 Soli*, dont le peintre d'Alba était rédacteur. La collaboration fenoglioienne avec la revue d'art d'Alba mérite une brève parenthèse, qui pourrait clarifier le rôle, ou tout au moins les sources, des suggestions abstraites des œuvres de Fenoglio. Comme le rappelle Gino Rizzo<sup>276</sup>, la revue d'Alba, publiée entre 1954 et 1969, tenait en grande considération l'art abstrait. Pietro Chiodi écrivait également dans *I 4 Soli*, et, par le biais du comité scientifique, Fenoglio eut accès à des thèmes qui semblent marquer sa volonté d'éloignement par rapport à la tradition artistique (non seulement littéraire) réaliste et descriptive. Pour la revue, Fenoglio traduisit deux articles de Gino Severini : « Conception de l'espace-temps dans la peinture futuriste et dans l'histoire » et « Signification des premières recherches abstraites (1910-1920) », ainsi qu'une présentation des sculptures de Berto Lardera, rédigée par Marcel Brion. Comme nous pouvons le voir, les choix de traduction de Fenoglio attestent son intérêt pour un art qui se détourne d'un rendu descriptif du réel. Selon G. Rizzo, en effet, Fenoglio se rapprocha de l'art abstrait attiré par sa rébellion contre le « fétichisme des choses réelles »<sup>277</sup>. D'ailleurs, pendant cette période, Fenoglio traduisit également pour la revue des poèmes de Robert Creeley<sup>278</sup>. Poète américain du filon post-moderniste appartenant au groupe de la « Black Mountain Review », méconnu en Italie à l'époque des traductions de Fenoglio (mars – avril 1957, il s'agit de la première publication de ces deux poèmes), Robert Creeley, comme le rappellent Gino Rizzo et Agostino Lombardo, propose une poésie « créative (et non descriptive) »<sup>279</sup> qui

---

<sup>276</sup> Gino Rizzo, « Gli estremi di una parabola narrativa : il *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in Id. (dir.), *Fenoglio a Lecce*, op. cit., p. 83-86.

<sup>277</sup> Il s'agit d'une citation tirée d'un article d'Elio Prampolini, « Presussposti dell'arte astratta (dall'astrazione lirica all'equazione geometrica e oltre) », paru dans *I 4 Soli* en mars 1954, p. 3, cité par Gino Rizzo, « Gli estremi ... », op. cit., p. 86.

<sup>278</sup> Il s'agit de *A Dedication (Una dedica)* et de *Hold it (Tienilo)*, aujourd'hui dans Mark Pietralunga, (éd.), *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 176-179.

<sup>279</sup> Gino Rizzo, « Gli estremi ... », op. cit., p. 87.



ne se positionne pas simplement en tant que représentation du monde ou des événement mais qui « est le monde [qui] est ... l'événement »<sup>280</sup>. A la fin des années Cinquante, époque d'écriture de *Il Partigiano Johnny* et de *Primavera di bellezza*, Fenoglio porte une attention croissante à un art qui soit capable de présenter le monde sans pour autant se limiter à le décrire. Cet intérêt nous semble tout à fait cohérent avec les procédés abstractifs dont nous venons de parler, et il nous offre l'image d'un auteur ouvert et perméable aux suggestions venant du milieu artistique contemporain. C'est une des raisons pour lesquelles Fenoglio charge sa langue d'une force novatrice importante, qui opère dans le sens de l'expérimentation.

La volonté expérimentale, en tant que recherche de liberté expressive pour revitaliser la langue, s'avère être une caractéristique de l'écriture de Fenoglio. Cela dit, derrière la volonté de plier la langue italienne aux violences expressives, nous pouvons apercevoir une intention qui va au-delà de la simple expérimentation sur le langage. Comme nous l'avons fortement souligné, la tendance expressionniste avec la part de violence qui lui est inhérente demeure fondamentale. Mais il y a plus. Si l'on constate conjointement une tendance à l'abstraction et à la conceptualisation, c'est aussi parce que le romancier ne se limite pas à une approche descriptive de la réalité concrète et des faits particuliers qui constituent la trame de son récit. Cette réalité et ces faits font l'objet d'une transposition sur un plan plus général et leur perception se fait alors plus abstraite. Plus abstraite, plus conceptuelle et aussi plus dense de signification. D'ailleurs, G. L. Beccaria a parfaitement défini la tendance fénoglienne, qui s'inscrit dans un parcours de recherche de « concentration abstraite, antinaturaliste et anti-figurative »<sup>281</sup>. Abstraction et conceptualisation font partie d'une stratégie plus vaste, par laquelle Fenoglio s'éloigne du particulier et vise à l'universel. Les procédés abstractifs s'inscrivent de façon cohérente dans le parcours d'écriture de Fenoglio, et confortent notre hypothèse concernant la portée universelle de la Résistance dont parle Fenoglio.

Les hypothèses avancées au sujet du style de *Il partigiano Johnny* nécessitent une confirmation, qui ne peut que résulter de l'étude d'une œuvre achevée. Notre prochain développement s'inscrit dans cette logique. Aucune conclusion définitive n'est possible si l'on se base uniquement sur une œuvre inachevée. C'est pourquoi un travail sur *Primavera di bellezza* se révèle indispensable, afin de voir s'il est possible de dégager des constantes

---

<sup>280</sup> Agostino Lombardo, *Il diavolo nel manoscritto – Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 374-387, cité par G. Rizzo, « Gli estremi ... », *op. cit.*, p. 87.

<sup>281</sup> G. L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli*, *op. cit.*, p. 39.

stylistiques susceptibles de confirmer des tendances plus générales propres à l'écriture fénoqlienne.

### **4.3 *Primavera di bellezza* : adjectivation, procédés analogiques, dérision, amplification**

*Primavera di bellezza*, privée au moment de l'édition définitive en 1959 de sa première partie (la partie qui a comme objet les années du lycée de Johnny, rédaction que nous connaissons aujourd'hui comme *Primavera di bellezza 1*), propose l'histoire de Johnny qui va du cours pour officiers en Piémont et à Rome jusqu'à sa mort dans les rangs de la Résistance pendant l'hiver 1943, en passant par les événements du 25 juillet et du 8 septembre 1943. Dans *Primavera di bellezza*, Fenoglio tente de regarder « far yonder », derrière la réalité apparente des choses, de façon différente par rapport à d'autres œuvres : le style excessif et flamboyant de *Il partigiano Johnny* ne pouvait pas être accepté par l'éditeur. Avant de pouvoir publier, Fenoglio doit faire face à un important travail de révision. Rappelons le jugement de Gianfranco Contini déjà cité : cette révision va dans le sens d'un style « net » et quelque peu « scolaire ». Toutefois, malgré les limitations stylistiques, Fenoglio veut offrir au lecteur une vision de la réalité qui aille au-delà des apparences et de la description, conformément à sa volonté littéraire et selon les procédés jusqu'ici analysés. Il s'agit de porter sur le monde un « regard littéraire » qui ne soit pas aplati sur la description fidèle des faits. *Il partigiano Johnny* est caractérisé par un style qui pourrait être défini comme baroque ; ce terme est considéré dans le sens d'une irrégularité par rapport aux normes classiques de la langue, d'une virtuosité formelle capable de surprendre le lecteur, ainsi que d'une langue capable de proposer des images qui créent la réalité toute en la déformant. Fenoglio veut essayer de dompter la langue de *Il partigiano Johnny*, tout en gardant sa force subversive. Nous nous proposons d'étudier les formes utilisées par le romancier pour garder la force expressive des œuvres inachevées dans une forme qui est moins excessive que celle de *Il partigiano Johnny*. C'est pourquoi, à notre avis, il est inexact de parler de « simplification » stylistique pour désigner la révision qui a amené au style de *Primavera di bellezza*. Ici, de façon très subtile, au moyen d'un style moins voyant et beaucoup plus contrôlé en ce qui concerne les apports étrangers et les néologismes, et jouant principalement sur l'adjectivation et sur les procédés analogiques, Fenoglio donne vie à une langue moins expérimentale mais puissante. Surtout,

ce style se révèle profondément littéraire, loin d'une approche descriptive, et caractérisé par une expression forte, directe, parfois burlesque, qui marque la volonté de l'auteur d'imposer la subjectivité d'un regard éminemment personnel et souvent ironique.

\* \* \*

Le style de *Primavera di bellezza* se caractérise par l'importance accordée à l'adjectivation. Dans ce roman, le choix des adjectifs n'est jamais anodin. Fenoglio apporte un soin particulier à cette partie du discours, par le biais de laquelle il transmet la force expressive de l'œuvre. Nous allons essayer de souligner la force expressive des traits et des détails d'une adjectivation qui est parfois à la limite du fantastique.

Dans *Primavera di bellezza*, Fenoglio ne fait presque jamais recours aux néologismes, comme cela est le cas dans *Il partigiano Johnny*. Dans le roman de 1959, nous retrouvons des adjectifs rares qui relèvent d'un registre de langue soutenu, classique et précieux, qui se situe à l'opposé de la création de néologismes. Par exemple, pour décrire le mur blanc de Villa Torlonia, la résidence romaine de Mussolini, Fenoglio parle de « alto muro lattato »<sup>282</sup>. L'adjectif est évocateur, et va au-delà de la simple description de couleur. De même, un langage recherché est utilisé lorsque le romancier décrit la rapidité de l'action des soldats en train de s'emparer de leurs fusils dans le râtelier. Fenoglio souligne que « i moschetti saltavano via dalle rastrelliere a un ritmo rapinoso »<sup>283</sup>, et utilise un adjectif, « rapinoso », peu fréquent. Des réminiscences scolaires peuvent être reconnues dans le vocabulaire employé pour la description des soldats allemands de la gare de Rome Termini : « adolescenti, glaucopidi e accesamente biondi, vivacissimi »<sup>284</sup>. Au milieu d'une série, Fenoglio insère un adjectif, « glaucopidi », qui fait référence à la couleur des yeux des soldats allemands. L'adjectif utilisé par le romancier est très classique, et renvoie au monde mythologique : il s'agit de l'adjectif homérique utilisé pour caractériser Athéna, et il se retrouve dans les traductions de Monti.

Cependant, peu intéressé par une langue toute prête, le plus souvent Fenoglio s'éloigne de la tradition classique et précieuse, et essaie de façonner la langue à ses exigences. L'usage que Fenoglio fait des adjectifs atteste la volonté de l'auteur, déjà soulignée lors de l'étude sur la langue de *Il partigiano Johnny*, de chercher des raccourcis expressifs, c'est-à-dire des expressions capables de concentrer en peu de mots un concept complexe. La langue devient

---

<sup>282</sup> *PDB2*, p. 1473 : « haut mur lacté ».

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 1492 : « Les mousquetons sautaient des râteliers à un rythme effréné ».

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 1531 : « adolescents aux yeux bleu clair, aux cheveux d'un blond vif, extrêmement énergiques ».

un outil caractérisé par la concentration expressive. Des exemples peuvent confirmer notre analyse. Un mitrailleur camarade de Johnny est défini « vaioloso mitragliere »<sup>285</sup>, l'adjectif concentrant la proposition possible « atteint par la variole ». Sous la plume de l'auteur, l'haleine du barbier de la compagnie devient « l'alito agliaceo »<sup>286</sup> (« qui sent l'ail »). La description des visages des camarades de Johnny qui souffrent de dysenterie souligne la nécessité qu'ils soient soignés par un médecin : Fenoglio parle de « facce ippocratiche »<sup>287</sup>. Les quartiers de Rome partagent le malaise des hommes, puisque les maisons sont « leucemiche »<sup>288</sup> (« leucémiques »). En plus de la rentabilité recherchée, nous remarquons que les adjectifs que nous venons de citer se placent en relation avec les caractéristiques physiques des personnages. Et le plus souvent, Fenoglio décrit un physique maladif, à la limite de la déformation fantastique.

Et ce n'est pas un hasard, alors, si dans le roman nous trouvons de nombreuses références au corps humain, presque toujours connoté négativement, déformé, malade. Nous pouvons citer à ce propos des descriptions physiques qui illustrent ce que nous venons de dire :

*Gli altri erano biondastri e legnosi, con quadri toraci implumi, occhi grigiazzurri tardi e fanatici, si vestivano con estrema lentezza, con ripugnanza*<sup>289</sup>.

Souvent, dans les descriptions, les couleurs ne sont pas franches, comme dans l'exemple précédent, ou, au contraire, elles sont vives et criardes :

*Gli occhi dell'ufficiale erano cupi, troppo tondi e fissi per il rado palpebrare, le congiuntive biancoperlacee solcate da rosee ramificazioni venose che andavano addensandosi verso gli angoli nasali fino a formare un tronchetto sanguigno*<sup>290</sup>.

Les vêtements reflètent une situation de détresse, tout comme la saleté physique :

*Rivide il distretto, quel lercio maresciallo nel primo ufficio, che portava l'uniforme come una camicia da notte [...]. Quindi il colonnello comandante, nella sala visite : in perfetta divisa, calzava sotto i gambali fruste piane di marocchino*<sup>291</sup>.

---

<sup>285</sup> PDB2, p. 1454.

<sup>286</sup> Ibid., p. 1459.

<sup>287</sup> Ibid., p. 1465.

<sup>288</sup> Ibid., p. 1500.

<sup>289</sup> Ibid., p. 1433 : « Les autres, blondasses et guindés, avec leurs torsos carrés et glabres, leurs yeux gris-bleu lents et fanatiques, s'habillaient avec une extrême lenteur, avec répugnance ».

<sup>290</sup> PDB2, p. 1535 : « Les yeux de l'officier étaient sombres, trop ronds et figés sous le clignement rare des paupières, les conjonctives d'un blanc nacré sillonnées de vaisseaux sanguins roses qui s'épaississaient vers la base du nez jusqu'à former un petit tronc sanguin ».

<sup>291</sup> Ibid., p. 1431 : « Il revêt le bureau de la place, cet adjudant crasseux du premier bureau, qui portait l'uniforme comme une chemise de nuit [...]. Puis le colonel, dans la salle des inspections : en uniforme impeccable, sous ses jambières il chaussait des mules de maroquin frustes ».

Les exemples pourraient être multipliés à l’envi, car d’autres personnages sont présentés à travers le prisme d’un regard déformant, et possèdent un visage « regolarmente congestionato » (« régulièrement congestionné »), un coloris « sanguigno ... violaceo » (« sanguin ... violacé »), les mains « arrossate » (« rougies »), une « complessione tarlata » (« complexion légèrement mitée »). Ce qui unit les derniers passages cités est la description précise des détails de couleurs. Ces détails remplissent le but de présenter une condition de maladie et de transmettre une sensation de malaise. Dans *Primavera di bellezza*, en effet, le corps humain n’est jamais sain et beau : en plus d’être malade, il suscite des images négatives. Le romancier parle de « facce petroleose » (« faces pétroleuses »), d’uniformes « incarnite » (« incarnés ») qui composent « un urinoso strato » (« couche pisseuse ») sur le sol de la caserne<sup>292</sup>. Il décrit un char italien comme étant « anemico e canceroso » (« anémique et cancéreux »). La force expressive de l’adjectivation, à la limite de la description expressionniste déformante, contribue de manière fondamentale au portrait de l’homme en condition de guerre et par conséquent en détresse.

L’expressionnisation que Fenoglio recherche ressort de manière évidente lorsque le romancier accumule les adjectifs, qui apparaissent rarement dépourvus de qualificatif. Le plus souvent, tous les substantifs d’une phrase sont accompagnés d’un adjectif : « ambigua aurora di un giorno infido »<sup>293</sup>. Souvent, l’adjectivation est double :

*[Johnny] vagabondava per i larghi inutili viali di Montesacro o sulle sponde fulve del torrente, incontro all'enorme sanguinoso disco del sole*<sup>294</sup>.

Fenoglio insiste sur la caractérisation des substantifs, et par le biais des adjectifs il indique des caractéristiques inhabituelles, comme par exemple la couleur des berges du fleuve, ici définies comme « fulve ». Cet adjectif renvoie d’ailleurs, par la tonalité de couleur évoquée, à un autre adjectif utilisé par le romancier dans le même passage, « sanguinoso », qui dépeint, de façon forte et évocatrice de mort et de souffrance, la couleur du soleil couchant. Nous remarquons également la construction de la phrase : la double adjectivation précède le substantif (« larghi inutili viali [...] enorme sanguinoso disco ») alors que dans le cas d’un seul adjectif, celui-ci suit le nom (« sponde fulve »). Dans l’exemple cité, la description de la ville se fait d’abord par des adjectifs qui décrivent l’environnement (« larghi inutili »), et, suivant un crescendo, le

---

<sup>292</sup> Nous pouvons remarquer qu’ailleurs dans le roman, Johnny se débarrasse de son uniforme comme s’il s’agissait d’une tumeur.

<sup>293</sup> *PDB2*, p. 1469.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 1474 : « Johnny vagabondait à travers les boulevards larges et inutiles de Montesacro ou sur les berges fauves du torrent, en direction de l’énorme disque sanglant du soleil ».

romancier s'éloigne de la description et s'approche de l'interprétation fantastique : les berges sont d'une couleur surprenante, et le soleil est présenté selon un modèle qui déforme son caractère naturel pour en faire un objet menaçant et disproportionné. L'accumulation adjectivale permet d'insister sur un aspect spécifique de la scène. C'est le cas du paysage observé par les soldats lors d'un déplacement en train : « [le] targhe slabbrate, [i] vetri sporchi degli uffici, [la] cubitale e slavata scritta "VINCERE" sull'ultimo terrapieno »<sup>295</sup>. Dans ce passage, c'est l'adjectivation, toujours connotée négativement, qui souligne la misère de la condition des soldats italiens, plongés dans un monde en ruine destiné à la destruction

Très souvent, dans les descriptions, Fenoglio frôle les limites du fantastique. Et s'il demeure en deçà, c'est souvent un monde halluciné que le romancier nous propose. Le paysage devient le symbole de l'émergence d'une approche expressionniste de l'environnement. Le romancier recherche la force expressive, et le caractère emblématique de son regard crée des paysages éloignés de l'observation et du rendu documentaire de la réalité :

*Sotto un cielo neutro e turgido, il primo mare era pallidissimo eppure follemente cangiante ed effervescente; più al largo era di un azzurro fisso, con minima maretta, le creste bianche come spasmi agonici di gabbiani abbattuti*<sup>296</sup>.

Nous remarquons d'abord l'accumulation d'adjectifs et leur emploi systématique. L'expressionnisme ressort dans le choix de ces adjectifs : le ciel est caractérisé par un adjectif surprenant, qui en fait un objet concret (« turgido »). En même temps, sa couleur reste vague (« neutro ») : le contraste semble indiquer la situation d'oppression et d'indétermination que vivent les hommes. La couleur neutre du ciel est en consonance avec celle de la mer (« pallidissimo »). La caractérisation de la mer frappe par sa richesse ; les adjectifs qui la décrivent sont soit soulignés par un superlatif absolu (« pallidissimo »), par un adverbe (« follemente cangiante »), soit ils surprennent le lecteur (« effervescente »). La comparaison entre la couleur de l'écume de la mer et celle de mouettes imaginaires est également remarquable : elle est construite sur une adjectivation abondante et en réalité elle compare un objet – la crête des vagues – à un mouvement de la mouette – un spasme – qui indique métonymiquement tout l'animal. Cette comparaison introduit un élément sonore dramatique, en lien direct avec la mort. C'est une nature en train de mourir qu'observent les soldats depuis

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 1468 : « [les] signaux délabrés, [les] vitres sales des bureaux, l'inscription "VAINCRE" énorme et délavée sur le dernier terre-plein ».

<sup>296</sup> *PDB2*, p. 1470 : « Sous un ciel neutre et boursoufflé, la mer près du rivage était très pâle et pourtant follement changeante et effervescente ; plus au large, elle était d'un bleu fixe, avec un très faible clapotis, ses petites crêtes blanches comme les spasmes d'agonie de mouettes abattues ».

le train pour Rome. Les adjectifs soulignent l'aspect peu rassurant de la mer, et renforcent l'atmosphère de mort qui hante le train emprunté par Johnny. D'ailleurs, il s'agit d'un convoi qui, comme l'explique l'auteur, est « destinato a deragliare »<sup>297</sup> (« destiné à dérailler »), symbole du sort des hommes de l'armée italienne.

La surabondance adjectivale se manifeste presque systématiquement dans les passages incluant des adjectifs de couleurs. Il s'agit de scènes décrites de façon précise, avec une importance accrue accordée aux traits chromatiques. Encore une fois, les adjectifs frappent par la tonalité qu'ils confèrent à la scène observée. Les couleurs évoquées dans ces descriptions sont agressives, acides, peu rassurantes. Fenoglio évolue à la limite du fantastique :

*Il sole splendeva ancora, ma già con raggi sulfurei, come infetti, nel cui ventaglio la pioggia improvvisa montò una palizzata diagonale. [...] il cielo si era fatto viola, il fiume di zinco, anche il disco del sole si impeciava, e in terra il maggiore Borgna, più nero di tutto quel nerore, gesticolava e bestemmiava all'impazzata*<sup>298</sup>.

Le passage se caractérise par une haute concentration de termes renvoyant à une couleur, que nous avons soulignés par l'italique. Dans la dominante noire du paysage (« si impeciava ... più nero di tutto quel nerore »), les couleurs vives brillent d'une lumière artificielle (« sulfurei ... viola ... zinco »). Le paysage qui se présente aux yeux de Johnny est fortement hostile à toute présence humaine. Les éléments naturels ont perdu leur connotation normale : la description est altérée selon des procédés de déformation fantastique qui ne sont pas sans rappeler le fauvisme. Fenoglio crée un contraste artificiel entre des couleurs agressives et le noir qui ronge comme une maladie le paysage en le cachant petit à petit à la vue. La noirceur de cette scène trouve un contrepoint dans la description d'un autre paysage, observé par Johnny depuis le train qui le transporte vers les Langhe :

*Uscirono [...] sotto un bianco cielo già invernale. Il mare apparve improvviso e stupefacente, una levigatissima superficie cromata [...] lungo quella spiaggia lunare*<sup>299</sup>.

Les couleurs, ici dans les tonalités claires, sont plus vagues par rapport à celles du passage précédent : le caractère flou du paysage, éblouissant dans sa clarté, crée une ambiance

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 1467.

<sup>298</sup> *PDB2*, p. 1448 : « Le soleil brillait encore, mais avec des rayons déjà sulfureux, comme gangrenés, et dans leur éventail la pluie soudaine édifia une palissade diagonale. [...] le ciel était devenu violet, le fleuve couleur de zinc, le disque du soleil poisseux, et allongé par terre le major Borgna, plus noir que toute cette noirceur, gesticulait et jurait comme un fou ».

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 1536 : « Ils sortirent [...] sous un ciel blanc déjà hivernal. La mer fit une apparition imprévue et stupéfiante, une surface chromée parfaitement polie [...] le long de cette plage lunaire ».

indéfinie, où les éléments ne se distinguent pas les uns des autres. Le caractère fantastique et hostile du paysage est confirmé par l'aspect lunaire de la plage, coincée entre un ciel blanc, sans perspective ni profondeur de champ, et une mer chromée, artificielle comme une surface métallique rejetant toute présence humaine.

\* \* \*

Jusqu'à présent, nous avons étudié principalement les procédés stylistiques concernant l'adjectivation dans *Primavera di bellezza*. Mais, loin d'être cantonnée à l'usage des adjectifs, la volonté de se démarquer de la chronique et du rendu documentaire des faits qui constituent la matière narrative du roman se manifeste constamment. Les procédés analogiques, présents en grand nombre, seront au centre de la suite de notre travail. Les images élaborées par le romancier – comparaisons et métaphores – permettent à Fenoglio de s'affranchir d'un regard purement descriptif. Par le rapport qu'elle institue entre le monde observé et le référent choisi pour le représenter, une image vise à présenter le monde à travers une optique différente de la description. Nous ne voulons pas dire par là que les chroniqueurs n'utilisent pas de comparaisons ou de métaphores, ou que l'usage de procédés analogiques suffit pour clarifier le statut d'une œuvre écrite. Simplement, la présence constante, complexe et raffinée d'images dans le roman de Fenoglio nous autorise à nous interroger sur les différentes modalités fénoqliennes de recours aux procédés analogiques.

Au premier niveau de la création d'images, se situent des comparaisons que nous pourrions définir comme explicatives. A travers ce type de comparaisons, l'auteur clarifie, en les spécifiant au moyen du référent choisi, les caractéristiques du premier terme de comparaison, en apportant des éléments nouveaux qui développent l'idée principale. Par exemple, la comparaison d'une forêt avec une forteresse souligne son architecture massive et récapitule les adjectifs précédant concernant le bois : « lontanissima foreste, compatte e impenetrabili come fortezze »<sup>300</sup>. Dans le même registre, la comparaison d'un soldat avec un poulain souligne sa vigueur animale et son inexpérience avant le « dressage » de la guerre : « Jacoboni [...] si adombrava come un puledro »<sup>301</sup>. Dans ces comparaisons explicatives, nous trouvons déjà une constante des procédés analogiques fénoqliens. Il s'agit du caractère inattendu et surprenant de la comparaison, une constante qui ressort par exemple dans une comparaison concernant un fusil mitrailleur : « la mitragliatrice Breda [...], centrale,

---

<sup>300</sup> *PDB2*, p. 1440 : « des bois infiniment lointains, denses et impénétrables comme des forteresses ».

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 1453 : « Jacoboni [...] s'effarouchait comme un poulain ».



innocente e amabile come una cagnetta mascotte mineralizzata »<sup>302</sup>. La comparaison du fusil avec une « cagnetta » souligne la familiarité et la fidélité de l'arme, comme un animal domestique. Mais cet animal de pierre est « innocente e amabile » : l'adjectivation rend l'image tout à fait déconcertante et inattendue dans ce contexte. Cet aspect ressort d'autant plus que le référent est précisé par un adjectif visant à souligner la dureté de l'objet (« mineralizzata ») et qui accentue la comparaison.

La tendance à prolonger les comparaisons, et à les pousser jusqu'à leur limite extrême, est évidente dans la création de comparaisons filées. Nous remarquons une complaisance du romancier à créer des analogies qui semblent faire l'objet d'un développement autonome. Là aussi, Fenoglio propose à ses lecteurs des images inattendues qui contiennent plusieurs concepts. Par exemple, dans la gare de Rome, les soldats allemands tuent un soldat italien ; des cheminots se chargent d'enlever le cadavre du jeune homme :

*Ferrovieri accorsero a raccogliere e asportare il cadavere, come sacerdoti che rimuovano la causa di sconsacrazione di una chiesa*<sup>303</sup>.

A l'évidence, le narrateur entend conférer à ce meurtre la valeur d'un sacrilège. C'est ainsi que, à travers le processus analogique, l'image de l'église vient se superposer à celle de la gare et les cheminots sont assimilés à des prêtres. La comparaison transmet le sens de tragique et de sacré qui plane sur la gare, le silence et les gestes efficaces, simples et délicats ainsi que la pitié que ressentent les cheminots.

En rapprochant deux passages du roman, nous pouvons montrer les processus qui mènent à la création d'une image inattendue, tout en soulignant la volonté féno glienne d'exploiter les potentialités d'une comparaison. Pour décrire l'effet désagréable de la perception acoustique d'une voix par Johnny, Fenoglio propose l'image d'un essaim d'abeilles : « le parole gli aggredivano gli orecchi come api irritate »<sup>304</sup>. Mais ailleurs, l'image que nous venons de citer, légèrement modifiée, devient le point de départ d'une comparaison filée :

*[...] la sua voce ronzando all'orecchio di Johnny come un moscone stremato di fronte a un intrapanabile vetro*<sup>305</sup>.

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 1458 : « La mitrailleuse Breda [...], centrale, innocente et aimable comme une petite chienne mascotte minéralisée ».

<sup>303</sup> *PDB2*, p. 1532 : « Des cheminots accoururent pour ramasser et emporter le cadavre, tels des prêtres qui retirent d'une église la cause de sa désacralisation ».

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 1535 : « les mots agressaient ses oreilles comme des abeilles irritées ».

<sup>305</sup> *PDB2*, p. 1466 : « [...] sa voix bourdonnait aux oreilles de Johnny comme une mouche épuisée face à une vitre infranchissable ».

Cette comparaison comporte deux parties. La première correspond à la comparaison simple, « moscone stremato », et se construit comme « api irritate ». Toutefois, Fenoglio vise l'amplification et le renforcement du sens. La deuxième partie de l'image prolonge la comparaison en spécifiant l'état de Johnny : la fatigue de la mouche souligne le malaise du héros, insensible, comme un morceau de verre, à toute sollicitation extérieure, et la situation désespérée et sans issue de l'insecte devant l'obstacle n'est pas sans rappeler celle de Johnny, qui curieusement se retrouve comparé à la vitre et à la fois dans la situation de la mouche.

L'analyse des comparaisons filées fait ainsi apparaître une spécificité stylistique qui tient au caractère inattendu, saugrenu, burlesque des analogies. Il nous semble même possible de parler de caractère baroque en ce qui concerne les procédés analogiques fénoqliens. Ce caractère de l'image fénoqlienne se manifeste dans la précision et la surabondance de détails offerts par le romancier dans le développement d'une image. C'est le cas avec la description de Sirius brillant dans le ciel :

*Sirio pulsava disperatamente, come un velivolo d'oro inchiodato nella picchiata*<sup>306</sup>.

La comparaison suggère de façon très habile et précise l'impression à la fois de mouvement et de fixité que produit l'observation d'une étoile, tout en faisant appel à une image inattendue : celle de l'avion cloué au ciel, soudainement stoppé dans sa descente en piqué. Conjointement, et métaphoriquement, la caractéristique de l'étoile, sa luminosité, se voit attribuée à l'avion qui devient : l'avion d'or. De plus, on voit s'instaurer une correspondance entre l'adverbe « disperatamente » rapporté à la luminosité de l'étoile et la suggestion dramatique du vol en piqué de l'avion. Dans des images souvent poussées à leur extrême, l'auteur semble vouloir explorer, exploiter et épuiser toutes les possibilités expressives et toutes les implications conceptuelles liées à une comparaison.

Un autre exemple permet d'illustrer ce processus aboutissant à un développement autonome de l'analogie à partir d'une image initiale. Il s'agit, en l'occurrence, de l'image des camarades de Johnny en train de dormir et comparés à des morts :

*Tornò pesantemente nell'aula torrida, i compagni giacevano come morti, nel rappreso silenzio credette di poter cogliere il distillarsi del sudore, con quella penosa suggestione di non colmabile depauperamento*<sup>307</sup>.

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 1478 : « Sirius palpait désespérément, comme un avion d'or cloué dans son vol en piqué ».

<sup>307</sup> *PDB2*, p. 1503 : « Il regagna lourdement la salle torride, ses camarades gisaient comme des morts, dans le silence figé il crut pouvoir entendre le suintement de la sueur, avec cette sensation pénible d'épuisement irréparable ».

Fenoglio peint d'abord l'atmosphère accablante d'une salle surchauffée (« aula torrida »). Il souligne ensuite l'apparence physique des camarades de Johnny, inertes comme des morts. Toutefois, il ne se limite pas à cette comparaison, somme toute assez banale. En effet, la comparaison « giacevano come morti » introduit à son tour l'idée de silence, liée aussi bien à un environnement rendu insupportable par une chaleur écrasante, qu'à l'image de la mort. Dans cette atmosphère de silence et de totale inertie, le romancier imagine la sécrétion de sueur et le goutte à goutte de la transpiration. Tout se passe comme si ce bruit de la transpiration dépendait directement de ce silence de mort. La transpiration du corps humain suggère une autre idée : l'idée d'une perte, d'un dépérissement irréparable (« non colmabile »). Et ce concept, « depauperamento », renvoie à l'image de la mort qui ouvre la comparaison. Celle-ci se construit ainsi de façon circulaire : une image initiale suggère d'autres images qui se succèdent selon un rapport d'étroite dépendance, selon un schéma analogique que nous pourrions définir comme « fermé ».

Les comparaisons sont extrêmement nombreuses dans *Primavera di bellezza*. Cependant, les images apparaissent le plus souvent sous la forme de métaphores. Dans le sillage de la poésie métaphysique anglaise, riche en métaphores instituant des rapports et des ressemblances lointaines entre les objets, Fenoglio fait constamment recours à ce trope. Selon Michele Prandi, la métaphore est « l'un des instruments le plus puissants et les plus persuasifs de conceptualisation »<sup>308</sup>. Sa présence est alors normale dans une œuvre, comme celle de Beppe Fenoglio, caractérisée par un haut degré de conceptualisation. Mais si, dans *Il partigiano Johnny*, la conceptualisation conduit fréquemment à la création de néologismes, dans *Primavera di bellezza* l'auteur renonce à ce genre de violence verbale pour s'en remettre au trope de la métaphore. Plus concentrée que la comparaison, la métaphore crée une image neuve qui s'impose à la fois par sa valeur, voire sa violence expressive, et son caractère déconcertant.

Les métaphores fénogliennes peuvent se présenter de façon assez traditionnelle, comme lorsque la nuit est comparée à un drap uniformément noir : « il cielo nero senza un rattoppo »<sup>309</sup>. Ou comme lorsque les maillots de corps des soldats sont comparés à des taches ayant la couleur du lait : « le chiazze lattiginose delle canottiere »<sup>310</sup>. Plus souvent, toutefois, Fenoglio exploite délibérément la capacité intrinsèque des métaphores « de faire interagir les

---

<sup>308</sup> Michele Prandi, « Grammaire philosophique de la métaphore », in Nanine Charbonnel et Georges Kleiber (dir.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999, p. 189.

<sup>309</sup> *PDB2*, p. 1485 : « Le ciel était d'un noir sans accrocs ».

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 1477 : « les taches laiteuses des maillots de corps ».

concepts d'une manière inattendue »<sup>311</sup>. Ce trope s'adapte alors particulièrement bien à la volonté du romancier de surprendre le lecteur pour qu'il s'interroge sur la réalité qui l'entoure. Fenoglio recherche des interactions inattendues entre les concepts lorsqu'il confère un caractère concret à des éléments naturels ou abstraits qui, par leur nature, ne possèdent pas cette qualité. Cela est vrai par exemple pour les sons. Le vent est assimilé à un « liquido suono »<sup>312</sup> (« son liquide »). De Rome, frappé par l'artillerie alliée le 8 septembre, s'échappe un son d'armes : « Si diffondeva da Roma una bronzea risonanza »<sup>313</sup>. L'adjectif qui caractérise le son ne décrit pas simplement un bruit d'arme. « Bronzea » fait plutôt référence à l'aspect et à la couleur des armes : la métaphore se conjugue à la synesthésie. Pendant le voyage de Johnny de Rome à Alba, le son de l'arrêt d'urgence du train devient « il brumoso ululato »<sup>314</sup> (« le hululement brumeux »). Là aussi, métaphore et synesthésie caractérisent l'image : l'auteur déplace la caractéristique physique de l'air (la brume), sur le son qui retentit. Ce dernier est par ailleurs personnifié et présenté comme un cri d'animal (« ululato »).

Ce sont justement ces interactions surprenantes, ce goût de l'insolite et cette recherche de l'extrême qui permettent d'opérer le rapprochement du style fénoglien avec l'esthétique baroque. Les images concernant le ciel et l'obscurité sont tout particulièrement de nature à illustrer notre propos. Lors d'un entraînement militaire, Johnny se trouve sous un soleil qui brille dans un ciel d'une consistance surprenante : « nel cielo di un turchino granuloso »<sup>315</sup>. Peu après, le même ciel devient « fuso »<sup>316</sup>. Pendant une mission militaire à Rome, les soldats passent une nuit dans la ville. La nuit est qualifiée de « bassa e polposa »<sup>317</sup>. Le sentiment d'oppression passe par la métaphore : le premier adjectif insiste sur le sens d'écrasement, qui est souligné et renforcé par le deuxième. Ce dernier rend sensibles l'oppression et le malaise des soldats.

La métaphorisation hyperbolique et baroque peut se manifester par des adjectifs inhabituels, comme nous venons de le voir, mais elle peut aussi renvoyer à des référents plus complexes. Lors du bombardement de Rome, un grand nombre d'avions remplit le ciel : « Erano le undici

---

<sup>311</sup> Michele Prandi, « Grammaire philosophique de la métaphore », *op. cit.*, p. 191.

<sup>312</sup> *PDB2*, p. 1513.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 1519 : « Un retentissement de bronze se propageait depuis Rome ».

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 1536.

<sup>315</sup> *PDB2*, p. 1455 : « dans le ciel d'un bleu foncé granuleux ».

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 1460 : « fondu ».

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 1498 : « basse et pulpeuse ».

passate e il cielo tutto un termitaio turchino »<sup>318</sup>. Si cette métaphore – le ciel comme une termitière – peut être explicative et justifiée par le grouillement des avions dans un ciel bleu foncé, une autre métaphore suit quelques lignes après, créant un effet de surprise chez le lecteur, et confirmant l’expressionnisme à la limite de l’outrance, qui se concrétise dans une image percutante :

*Johnny in coda si volse e avvistò, nel quadrante destro, gli incursori: scorrevano aderenti al soffitto di quel cielo, con un fragore semidivino, il sole impattava le loro prue con un principio d’incendio*<sup>319</sup>.

Le procédé expérimental fénoglien insiste sur le caractère fantastique de la scène. Le ciel devient un plafond auquel adhèrent les avions. Leur grondement peut être assimilé à une manifestation quasiment surnaturelle, en rapport avec le « tonnerre » du dieu de la foudre. L’hyperbole est marquée par l’usage, au sens métaphorique, de l’adjectif « semi-divin ». A travers cette hyperbole, le romancier insiste sur le caractère extraordinaire et fantastique du vacarme des avions observés par le héros, une caractéristique qui ressort également dans l’image de l’incendie. L’exemple que nous venons de citer n’est pas isolé. Le plafond céleste est une image chère à notre romancier, et ce plafond peut être assimilé à un matériau, en l’occurrence le contre-plaqué : « un rumorino prese a trapanare il compensato grigio del cielo »<sup>320</sup>. A la recherche systématique de l’hyperbole, Fenoglio insiste sur l’image de la solidité du ciel et de l’air. Il décrit des réflecteurs qui tracent des signes dans le ciel : « [...] arcane lame di riflettori tracciavano il cielo »<sup>321</sup>. L’air peut être coupé aux ciseaux : « Comandi tedeschi sforbiciavano l’aria »<sup>322</sup>. La nuit peut tomber comme une avalanche : « La sera franava sulla caserma »<sup>323</sup>. Le ciel est vu comme un corps humain : « Le lame dei riflettori ora sciabolavano la tenebra come carne viva »<sup>324</sup>. La tombée de la nuit devient l’occasion de proposer une image saugrenue : Johnny regarde « una villetta di cui la tenebra faceva il suo primo boccone »<sup>325</sup>. Dans tous ces exemples, nous remarquons le choix du vocabulaire, jamais laissé au hasard : les termes et les expressions utilisés attestent une tendance, à travers l’outrance expressionniste, à la violence.

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 1480 : « Il était onze heures passées et le ciel ressemblait à une termitière bleu foncé ».

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 1480 : « Johnny, au fond, se retourna et aperçut, en haut à droite, les avions : ils avançaient collés au plafond du ciel, avec un fracas semi-divin, le soleil allumait sur leurs proues un début d’incendie ».

<sup>320</sup> *PDB2*, p. 1513 : « Un petit bruit se mit à percer le contre-plaqué gris du ciel ».

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 1474 : « [...] de mystérieuses lames de projecteurs entaillaient le ciel ».

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 1534 : « Des ordres allemands cisailaient l’air ».

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 1435 : « La nuit s’écroulait sur la caserne ».

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 1503 : « Les lames des projecteurs à présent taillaient les ténèbres comme s’il s’agissait de chair vive ».

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 1474 : « une villa dont les ténèbres faisaient leur première bouchée ».

En plus de la tendance expressionniste, il n'est pas inintéressant de remarquer un autre niveau de la métaphorisation fénoglienne. Le romancier pousse à leurs extrêmes conséquences les interactions inattendues qu'il crée. Dans un grand nombre d'exemples étudiés jusque-là, l'auteur ne met pas en doute les propriétés ontologiques essentielles des sujets de la métaphore : le ciel décrit comme une planche en bois ou un plafond reste un objet inanimé. Mais Fenoglio produit aussi ce que Michele Prandi appelle les « énoncés incohérents »<sup>326</sup>. Chez Fenoglio, nous trouvons un nombre important de métaphores basées sur ce type d'énoncés, où un être humain apparaît *in absentia* comme sujet « virtuel » de l'énoncé. Par exemple, Johnny et ses camarades entendent « le râle » de l'alarme antiaérienne, « [il] rantolo del secondo allarme »<sup>327</sup> et « le tourment » du camion sur le pavé de Garisio, « [il] tormento dell'autocarro sull'acciottolato »<sup>328</sup>. Par ce type d'énoncés, qui entament le caractère ontologique de l'objet, Fenoglio transmet l'angoisse du protagoniste, qui se projette dans son entourage et son environnement. La recherche stylistique de Fenoglio passe par des métaphores très concrètes et réalistes : « Squittì un fischietto »<sup>329</sup>, la campagne « si accovacciava sotto la sera »<sup>330</sup>, l'obscurité « spappolava contro la parete del carro la sua concisa faccia nordica »<sup>331</sup>, le sommeil « non lo aggrediva più come a Moana, ma lo doveva attendere e provocare »<sup>332</sup>. Le réalisme des métaphores que nous venons de citer s'accompagne parfois d'une image animale très forte et d'une évidence cinématographique souvent fantastique. Cette connotation animale constitue une autre facette de la recherche expressive de Fenoglio : « Johnny si finse il remigare dei baffetti sopra il suo magro labbro in movimento »<sup>333</sup>, « Le massaie invasero il mercato [...] di un frinìo acre e unito »<sup>334</sup>. Les

---

<sup>326</sup> Michele Prandi, « Grammaire philosophique de la métaphore », *op. cit.*, surtout p. 184-194. Il s'agit d'énoncés – le critique propose l'exemple « *la lune rêve* » (Baudelaire, *Tristesses de la lune*) – qui ne sont « pas simplement faux, [car] la lune qui rêve perd ses caractères ontologiques essentiels ; sa nature d'être inanimé est défiée ». Ce sont des énoncés où le prédicat « nie l'identité du sujet avec lui-même », car, dans l'exemple cité, il accomplit une fonction normalement du ressort des être animés. Ce type de métaphore est extrêmement important car « l'incohérence [...] soumet les concepts à une relation étrangère à leur structure immanente ». Nous sommes en présence de « conflits conceptuels actifs », qui mettent en cause justement les propriétés ontologiques du monde qui nous entoure. En outre, les métaphores construites sur ce modèle contiennent un élément *in praesentia* – le rêve, contraire à la nature de la lune – et un élément *in absentia* – la corrélation entre la lune et l'être humain, sujet « virtuel » du verbe rêver. Les choses sont donc vues par l'intermédiaire de l'être humain.

<sup>327</sup> *PDB2*, p. 1480.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 1549.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 1445 : « un sifflet glapit ».

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 1468 : « la campagne s'acroupissait sous le soir ».

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 1469 : « L'obscurité écrabouillait son visage concis et nordique contre la paroi de la voiture ».

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 1474 : « [le sommeil] ne l'attaquait plus comme à Moana, il devait l'attendre et le provoquer ».

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 1469 : « Johnny imagine le battement d'ailes de sa petite moustache au-dessus de ses minces lèvres en mouvement ».

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 1500 : « Les ménagères envahirent le marché [...] d'une stridulation âcre et fondue ».

énoncés métaphoriques « incohérents » peuvent être plus complexes, et l'image encore plus hyperbolique. Les armes de la compagnie de Johnny se trouvent dans des grottes naturelles de tuf, au milieu de la campagne (l'Agro) romaine. Les grottes sont comme deux grosses dents : « due dentoni tufacei che violavano oscenamente la platitudine dell'Agro »<sup>335</sup>. La métaphore agit sur deux niveaux. Le premier niveau émane de la comparaison entre les grottes et des dents humaines : par là, l'auteur suggère la forme des entrepôts. Dans un deuxième temps, le contraste entre la campagne plate<sup>336</sup> et les excroissances de tuf est rendu par l'action des « dents ». Les grottes, mises d'abord en parallèle avec des dents, deviennent par la suite symboles phalliques qui violent, non pas le ciel, mais de façon surprenante la campagne plate et sans défense.

Pour conclure nos propos concernant les métaphores fénogliennes, nous voudrions souligner un autre « noyau » important d'analogies, qui ne fait que confirmer les tendances analysées jusque-là. Il s'agit des métaphores qui se développent autour de l'eau et de la terre, et qui soulignent la constante expressionniste et fantastique du style de *Primavera di bellezza*. Les images marines constituent un des centres métaphoriques les plus importants de *Il partigiano Johnny*. Dans cette œuvre, les métaphores marines sont très nombreuses : le monde des collines est souvent transformé en paysage marin, et la guerre vue comme une bataille navale. D'ailleurs, n'était-ce pas Herman Melville qui disait que « d'un certain point de vue, la campagne et l'océan sont cousins germains »<sup>337</sup> ? L'eau qui, sous ses différentes formes, peut devenir tour à tour menace et instance de liberté, représente un des référents privilégiés des métaphores de Fenoglio. Dans l'imagerie métaphorique de *Primavera di bellezza*, l'eau acquiert une valeur ambivalente, tantôt positive, tantôt négative. L'eau peut être symbole de liberté, un lieu juxtaposé à la terre où, comme chez Melville, l'homme trouve sa vraie nature. En même temps, l'eau peut représenter le danger, et la terre être vue comme un point d'abordage accueillant après les périls d'une traversée marine. Ces deux valeurs se retrouvent dans *Primavera di bellezza*.

Dans ce roman, la métaphore marine est souvent liée à l'idée de liberté. La campagne autour de Rome représente un havre de liberté et de sûreté : « L'Agro, un oceano di libertà e sicurezza »<sup>338</sup>. Nous retrouvons ce concept lorsque Fenoglio parle d'Arduino, un camarade de

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 1510 : « deux grosses dents de tuf qui violaient obscènement la plate campagne romaine ».

<sup>336</sup> Le néologisme « platitudine » est un calque avec un changement sémantique du français et de l'anglais : dans ces deux langues ce mot est un synonyme de banalités. Fenoglio l'emploie pour une description géographique.

<sup>337</sup> Herman Melville, *Benito Cereno*, 1856. Edition italienne : *Benito Cereno*, traduction italienne de Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1940 ; Torino, Einaudi, 1994, p. 63.

<sup>338</sup> *PDB2*, p. 1524 : « La campagne romaine, un océan de liberté et de sécurité ».

classe de Johnny, un nazi convaincu de la victoire de l'Allemagne hitlérienne. L'espoir de victoire alliée manifesté par Johnny et le reste de la classe prend la forme des vagues, alors que les rochers représentent l'espoir d'une victoire nazie : « [Arduino] sorrideva, opponendo la sua nuca rocciosa ai marosi di speranze che i compagni-nemici spingevano avanti »<sup>339</sup>. L'élément aquatique est utilisé aussi comme référent métaphorique de l'enthousiasme et souligne la volonté de combat. Les soldats qui rentrent à la caserne après une soirée de quartier libre sont décrits comme le ressac contre des rochers, rochers qui sont représentés par les talons de la sentinelle : « [...] rientravano a stormi, i tacchi battenti della sentinella come scoglietti investiti dalla risacca »<sup>340</sup>. L'eau, la mer en particulier, représente des valeurs positives, et se juxtapose à la terre et aux rochers qui représentent l'autorité. Nous retrouvons ce contraste ailleurs dans le roman. Un soldat italien qui, en patrouille sur un marché de Rome, fait l'objet de l'hostilité de la population, est comparé à un rocher : « Il sergente maggiore Perego spartiva come freddo scoglio la sudorosa fiumana delle donne »<sup>341</sup>. Les soldats allemands sont à plusieurs reprises décrits comme des écueils qui bloquent un flux d'eau. A la gare de Rome, la misère des civils est rendue par leur comparaison à des eaux d'égouts fendues par les rochers que sont les soldats allemands : « fetide acque di cloaca che si sparti[vano] davanti agli scogli dei soldati germanici »<sup>342</sup>. Ces mêmes soldats, d'ailleurs, fendent la foule comme des rochers ou des navires : « fendevano irresistibilmente la sospesa massa italiana »<sup>343</sup>. L'absence d'eau sert à Fenoglio pour décrire des situations négatives et misérables. Le marché de Rome, désert, est comparé au lit d'une rivière : « [...] il mercato deserto, simile a un letto di fiume disseminato di alghe putrefatte »<sup>344</sup>. Une eau malsaine, croupissante, est utilisée pour représenter des soldats allemands : « La loro congelata fiumana verde stava tra lui e il suo ultimo treno »<sup>345</sup>.

Les concepts positifs attachés à l'eau se situent en contrepoint de l'image de l'eau comme menace. Dans ce cas, la terre acquiert une valeur positive, car elle représente le point d'abordage et donc l'issue positive d'une traversée marine périlleuse. Rome apparaît à Johnny

---

<sup>339</sup> *PDB2*, p. 1489 : « [Arduino] souriait, opposant sa nuque rocheuse aux vagues d'espoir que ses camarades-ennemis lançaient en avant ».

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 1479 : « [...] ils rentraient en bandes, les talons claquants de la sentinelle comme des récifs frappés par le ressac ».

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 1501 : « Le sergent-chef Perego fendait, tel un froid récif, le fleuve suant des femmes ».

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 1530 : « des eaux fétides de cloaque qui se fendaient devant les écueils des soldats germaniques ».

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 1531 : « ils fendaient de façon irrésistible la masse italienne figée ».

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 1501 : « [...] le marché désert, ressemblait au lit d'une rivière jonché d'algues en état de putréfaction ».

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 1530 : « Leur flot vert congelé se trouvait entre lui et son dernier train ».



comme une ville en bord de mer : « Roma gli pareva una città sulla punta di un istmo »<sup>346</sup>. Une batterie antiaérienne allemande est décrite comme un îlot où s’abritent des soldats allemands, par contraste avec la caserne de Montesacro, où Johnny a l’impression de se noyer : « Johnny invidiava quegli artiglieri tedeschi, viventi su una isoletta dorata, lui affogato nell’autarchico grigiore di Montesacro »<sup>347</sup>. La campagne romaine apparaît à Johnny comme un océan de liberté. Cependant, plus souvent elle est décrite comme une vraie mer, parfois dangereuse, où les camions « tanguent » et l’herbe émet un bruissement « marin »<sup>348</sup>. L’attaque aérienne des Alliés se transforme en attaque navale, et les morts allemands deviennent des naufragés : « immota marina incolore in cui fosse avvenuto un numeroso annegamento »<sup>349</sup>. Lors de la garde de Johnny et de sa patrouille au dépôt de munitions, un soldat est chargé d’apporter le repas de midi. Sa charrette est présentée comme un bateau qui tarde à traverser « le bras de terre » et à arriver auprès de Johnny : « impiegò un’eternità ad attraversare quel braccio di terra e approdare ai dentoni »<sup>350</sup>. Lors du départ de ce soldat, Johnny observe le mouvement de son moyen de transport : « la carretta virò e se ne riandò a Roma, con quello strano effetto ottico di navigazione in mare liscio »<sup>351</sup>. En lieu et place de la description des faits, on assiste à un glissement vers leur interprétation subjective grâce au processus métaphorique qui est à la fois transcription expressionniste et ouverture vers l’imaginaire.

\* \* \*

Après avoir étudié les caractéristiques liées au style, nous allons nous attarder sur la façon dont Fenoglio présente les événements au centre de la narration. Une différence majeure se dessine entre *I ventitre giorni della città di Alba* et *Primavera di bellezza*, les deux seules œuvres dont le centre de la narration est la Résistance publiées par Fenoglio de son vivant. Si le recueil de 1952 était caractérisé par le point de vue sarcastique et démystifiant porté par le romancier sur la Résistance, il en va autrement en ce qui concerne *Primavera di bellezza*. Dans le roman de 1959, il nous semble possible de distinguer trois approches que Fenoglio développe pour regarder et appréhender la réalité : l’évocation de la conscience des

---

<sup>346</sup> *PDB2*, p. 1474 : « Rome lui semblait être une ville sur la pointe d’un isthme ».

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 1476 : « Johnny envoyait ces artilleurs allemands, qui vivaient sur une petite île dorée, alors que lui, il était noyé dans la grisaille autarcique de Montesacro ».

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 1512.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 1484 : « une marine immobile et incolore théâtre d’une grande noyade ».

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 1510 : « Il lui fallut une éternité pour traverser ce bras de terre et atteindre les grosses dents ».

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 1511 : « la charrette tourna et repartit en direction de Rome, avec l’effet optique étrange d’une navigation sur une mer étale ».

personnages, la tendance à la dérision et celle à l'amplification. Ces trois approches ont en commun un choix soigné d'expressions et de vocabulaire qui s'inscrivent dans l'outrance expressive typique fénoglienne. Ces tendances confirment nos propos sur la spécificité stylistique de Fenoglio. La première tendance évoque la conscience des personnages : le romancier propose une série d'images saugrenues et fantastiques qui creusent en profondeur la pensée des personnages. Il s'agit d'images capables de provoquer un vertige dans leur développement, comme le souligne le narrateur à propos de Johnny :

*Johnny non ascoltava più, del tutto invaso dal pensiero degli attuali pensieri del duce, squassato dalla brama di esser lui quel pensiero dentro il cervello di Mussolini, quel trivellante becco vultureo dentro il suo fegato. Lippolis lo salvò dalla vertigine, toccandolo*<sup>352</sup>.

Johnny perd le contact avec ses camarades, et suit le fil de ses pensées, qui l'amènent très loin de la situation qu'il est en train de vivre. Ces images vertigineuses, aussi bien pour le personnage que pour le lecteur, agissent comme un prisme à travers lequel l'auteur nous présente et fait observer la réalité. Ce prisme n'offre jamais un point de vue banal. Johnny en train d'observer un groupe d'étudiantes pense au futur des jeunes filles, et le trouve plus complexe que le pollen, une façon saugrenue de souligner combien ce que la nature et les hommes portent en germe est un mystère pour Johnny :

*Seguì con gli occhi [le studentesse, ndr] fin che poté, fisso alle loro anche e più alle loro gambe, pensando ai loro futuri contatti e gravidanze, gli uomini che vi avrebbero avuto parte riuscendogli più misteriosi dello stesso polline che certamente indugiava sugli alberi incombenti*<sup>353</sup>.

Et vice-versa, à travers le regard que porte un groupe de jeunes femmes sur des soldats, le romancier nous fait réfléchir sur le tragique de la situation de guerre. Les soldats engagés dans une guerre sans espoir sont les hommes voués au contact avec les jeunes étudiantes dont il était question plus haut :

*[...] una esangue corolla di visi di ragazze, che fissarono tragicamente i soldati, i disgraziati uomini della generazione dalla quale avrebbero estratto i loro sposi e amanti*<sup>354</sup>.

Les femmes, comparées à des fleurs pâles dont la vie semble avoir été volée, sont observées à travers leur contact avec les hommes, et le groupe d'hommes à travers leur futur en relation

---

<sup>352</sup> PDB2, p. 1464 : « Johnny n'écoutait plus, il était complètement envahi par l'idée de connaître ce que pensait à présent le *duce*, il était secoué par le désir furieux d'être lui-même la pensée dans le cerveau de Mussolini, un bec perçant de vautour dans son foie. Lippolis le sauva du vertige, en le touchant ».

<sup>353</sup> PDB2, p. 1445 : « Il suivit du regard [les étudiantes] jusqu'où il le put, fixant leurs hanches et plus encore leurs jambes, pensant à leurs étreintes et à leur grossesses futures, les hommes qui y participeraient lui paraissaient encore plus mystérieux que le pollen qui flottait sans aucun doute sur les arbres environnants ».

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 1519 : « [...] une corolle exsangue de visages de jeunes filles, qui fixèrent tragiquement les soldats, les malheureux hommes de la génération d'où elles tireraient leurs maris et leurs amants ».

avec les femmes. En cela, le regard de Fenoglio se montre toujours à la recherche d'une perspective originale, lointaine du rendu descriptif.

Le regard saugrenu porté par l'auteur se pare d'accents baroques, à la limite de la cocasserie et de l'extravagance. Fenoglio crée des images qui s'imposent d'elles-mêmes, sans véritable justification logique par rapport au récit, comme si l'auteur se livrait à un exercice de style pour opérer un glissement vers le burlesque. Le manque de lien logique entre ces images et le récit prend la forme d'images déconcertantes, qui défient la perception habituelle de la réalité :

*La superficie silicosa della galletta derideva i suoi denti allentati [...]*<sup>355</sup>.

Johnny n'arrive pas à manger un biscuit, à cause de leur croûte trop dure pour ses dents. La perspective n'est cependant pas celle du personnage, le point de vue étant déplacé en direction de l'action du biscuit. Ce dernier, personnifié et doté donc d'une nature d'être animé, se moque des dents de Johnny, qui tendent à se détacher des gencives. L'action n'est plus faite par les dents, comme cela serait normal, mais par le biscuit, ce qui crée un effet de déformation de la réalité. Parfois, en revanche, les images sont plus développées, comme dans le cas qui suit, où Johnny, en train de marcher lors d'un entraînement militaire, rêve de s'enfuir :

*Johnny prese a sognare una marcia, magari di cento chilometri, verso le Alpi; le vette erano tante bottiglie di purissimo cristallo e di forme più che bizzarre riempite a livelli diversi di un liquore verdeazzurro*<sup>356</sup>.

L'incise concernant le désir de s'échapper de Johnny symbolise son malaise par rapport à sa condition, et souligne l'importance pour l'auteur de ne pas se limiter à décrire les actions accomplies par ses personnages. Là où un chroniqueur aurait sans doute indiqué uniquement le rêve de Johnny, Fenoglio développe une image qui s'éloigne sensiblement de la description des sommets enneigés réels que Johnny pouvait observer depuis Moana (Ceva). La métaphore prend de l'autonomie, et finit par se substituer à la réalité elle-même. Le cristal appelle l'image de la bouteille, et, immédiatement après, les montagnes deviennent des bouteilles. A son tour, l'idée des bouteilles appelle une autre image, utile pour décrire la couleur des montagnes : il s'agit de celle du contenu des bouteilles. Celles-ci contiennent des liqueurs, et cette présence, dans l'autonomie de l'image, ajoute une qualité enivrante au rêve de Johnny, qui imagine le bonheur qu'il pourrait ressentir lors de la marche imaginée.

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 1527 : « La surface siliconée du biscuit se moquait de ses dents déchaussées [...] ».

<sup>356</sup> *PDB2*, p. 1440 : « Johnny se mit à rêver d'une marche, même de cent kilomètres, en direction des Alpes ; les sommets étaient comme des bouteilles de pur cristal aux formes particulièrement étranges remplies à différents niveaux d'une liqueur vert-bleu ».

Ceci nous conduit à évoquer la deuxième tendance que nous remarquons dans le roman, déjà présente dans le recueil *I ventitre giorni della città di Alba*. Il s'agit de la tendance à la dérision. Celle-ci frappe des institutions qui, selon le romancier, méritent d'être prises pour cible : le régime fasciste et l'armée royale. La dérision de *Primavera di bellezza* met en lumière les contradictions et le ridicule de deux mondes absurdes.

Johnny ne supporte pas les entraînements prémilitaires organisés par la milice fasciste, et son invocation au chef suprême du régime n'apparaît pas très convaincue :

- *Viva il duce!*
- *Du-ce! du-ce! du-ce!*
- *Ce-du! ce-du! ce-du!*
- *Porcus! Porcus! Porcus!*<sup>357</sup>

D'ailleurs, comment Johnny, étudiant raffiné, amateur de costumes en vigogne, pourrait-il suivre les ordres d'un commandant d'opérette comme celui chargé de l'entraînement :

*Il maggiore marciava sempre più distaccato, sulle gambe da trampoliere, protruso il petto quadrato, i suoi brizzolati cernecchi spioventi ritmicamente da sotto il berretto nero e dorato, binocolo da teatro pendulo sul petto e al cinturone un mazzo di carte topografiche e una borraccia in fodera mimetica*<sup>358</sup>.

Visant clairement le ridicule du commandant fasciste, la dérision naît de l'abondance et de la précision des détails. Tout, dans l'aspect du fasciste, se prête à la caricature, aussi bien son aspect physique que sa tenue vestimentaire. Chez Fenoglio, souvent, la dérision passe à travers le regard du héros, *alter ego* du romancier, comme le montre la différence de comportement entre Johnny et Lorusso, un camarade militaire de Johnny, face à un soldat fasciste place Venezia, à Rome :

*Una camicia nera sceltissima evoluiva davanti al portale, slanciando gli arti a squadra, con dietrofront rapaci, coi tacchi incidendo il porfido, la nappa del fez canagliesco bussava inviperita alla sua nuca. Lorusso sembrava impressionato, Johnny invece lasciò partire la più matura e rotonda risata che avesse mai liberato [...]*<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 1446.

<sup>358</sup> *PDB2*, p. 1446 : « Le commandant se détachait de plus en plus, il marchait sur ses jambes d'échassier, son buste carré élané en avant, ses mèches grisonnantes tombant rythmiquement sous son béret noir et doré, des jumelles de théâtre se balançant sur sa poitrine et, passées dans son ceinturon, des cartes géographiques et une gourde camouflée ».

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 1474 : « Un "chemise noire" trié sur le volet évoluait devant le portail, lançant ses membres à angle droit, avec des demi-tours frénétiques, les talons claquant sur le marbre, le gland du fez canaille lui frappait rageusement la nuque. Lorusso semblait impressionné, alors que Johnny lâcha le plus rond et le plus mûr des éclats de rire qu'il eût jamais lâché ».

Par la dérision, Fenoglio s'exprime sur le régime, coupable, entre autre, d'avoir jeté de la poudre aux yeux des Italiens comme Lorusso, qui se sont laissés impressionner par une telle démonstration ridicule de force. La dérision, qui passe surtout par l'adjectivation, motive l'éclat de rire de Johnny. Ce dernier se moque du contraste entre l'aspect extérieur du fasciste, son air peu martial, et l'image potentielle des troupes fascistes en triomphe à Trafalgar Square, à Londres. Amoureux du style et de la sobriété du kaki de l'armée anglaise et de l'Angleterre en général, Johnny ne peut que trouver ridicule l'uniforme fasciste, et grinçant le contraste de l'image.

La dérision concernant l'armée royale est une constante du roman, qui est placé sous le signe de cette attitude dès sa première page. Comme nous l'avons dit précédemment, Johnny se souvient du premier adjudant qu'il a vu, crasseux (« lercio maresciallo ») et qui portait son uniforme comme on porterait une chemise de nuit (« portava l'uniforme come una camicia da notte »), ainsi que du colonel qui osait associer uniforme et mules en maroquin : « in perfetta divisa, calzava sotto i gambali fruste pianelle di marocchino »<sup>360</sup>. Cette vision peu glorieuse de l'armée donne le ton au reste de la narration et au regard porté par le héros sur le corps auquel il se destine. Les officiers supérieurs ne sont pas épargnés ; le maréchal d'Italie et quadriumvir Emilio De Bono est décrit comme « un vecchietto dalla barba bianca » (« un petit vieux à la barbe blanche ») qui émet des bruits sinistres, comme s'il n'était qu'un sac d'os : « avanzava al trotto [...] mandando un metallico scrocchio d'ossa ritmicamente scrollate »<sup>361</sup>. L'entraînement à la gymnastique que les soldats subissent est considéré sarcastiquement : « E poi qual è il senso, il criterio, la finalità di tanta ginnastica ? Mai saputo che l'offensiva si faccia coi salti mortali, e la difensiva pure »<sup>362</sup>. Le sarcasme de Fenoglio est féroce : l'officier qui entend le commentaire à propos de la gymnastique imposée décide de ne pas punir le jeune soldat qui l'a prononcé, en se limitant à rappeler que le terme « salto mortale » est banni car il relève du monde du cirque, et qu'à la place il faut dire « salto con capovolta ».

Une dernière tendance caractérise *Primavera di bellezza*. Il s'agit de la tendance à l'amplification, qui illustre et résume les caractéristiques stylistiques examinées jusqu'à présent. Certains épisodes, qui pourraient trouver une place aussi dans les chroniques, sont amplifiés et enrichis à travers une adjectivation souvent inhabituelle, des images

---

<sup>360</sup> *PDB2*, p. 1431.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 1473 : « il avançait au trot [...] et émettait un craquement métallique d'os secoués rythmiquement ».

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 1442 : « Quel est le sens, l'intérêt, le but de toute cette gymnastique ? Je ne savais pas que l'attaque et la défense se faisaient à coups de sauts périlleux ».

métaphoriques et un point de vue original ou sarcastique. Il s'agit d'épisodes qui pourraient être présentés en peu de lignes, mais qui occupent plus d'espace et acquièrent de l'importance à l'intérieur du récit. S'il est vrai que la scène de départ ne serait pas déplacée dans une chronique documentaire, son amplification littéraire surprendrait, ce qui montre bien la démarche littéraire de Fenoglio. L'usage de ces procédés amplificateurs, comme dans le cas, déjà analysé, des événements d'Alba, est révélateur de l'approche de Fenoglio. Par exemple, le narrateur explique la fonction de la batterie antiaérienne allemande positionnée à proximité de la caserne de Johnny :

*Dono personale del Führer al duce e da questi devoluta a riparare un lembicino della terrestre nudità della sua capitale in una guerra in cui l'offesa aerea giocava per i tre quinti, i suoi cannoni tacevano da sempre, in erezione contro il cielo smaltato, senza un barbaglio di sole, al vento sporadico garrivano le sue tende mimetiche a livello dei terrapieni, i suoi serventi come nomadi da troppo tempo accampati all'orlo del deserto, monastici, inaccostabili, seminudi; soltanto verso l'ora dei pasti li riallacciava al formicolante mondo una camionetta che arrivava da chissà dove, beccheggiando su una pista dell'Agro, senza rumore<sup>363</sup>.*

La batterie antiaérienne et son inutilité dans la guerre ne sont pas simplement décrites. Dans une proposition très longue, où prévaut la parataxe, nous retrouvons des métaphores qui personnifient la terre (« terrestre nudità »), les armes (« in erezione contro il cielo »), qui caractérisent le ciel (« cielo smaltato »), ainsi que des comparaisons qui décrivent les soldats allemands (« come nomadi ») et une adjectivation inhabituelle et surabondante. Peu de pages après, il est question du bombardement de Rome :

*Il rombo era l'unica realtà, ora si librava verso Montesacro, mastodontica piastra di bronzo stabilmente rotante ; un orlo incombette su di loro, poi il cieco ombelico onnipotente, le lampade scampanarono, polvere fioccava dalle pareti. A Johnny sussultava il ginocchio sinistro, tutto il suo corpo stava bene e in quiete, tranne quella isoletta fibrillante. [...] La piastra rientrava, oscillò un attimo, poi slittò oltre, parve crollasse intera sull'urbe, di piatto<sup>364</sup>.*

---

<sup>363</sup> PDB2, p. 1476 : « Cadeau personnel du Führer au duce, qui l'avait utilisée pour protéger une petite parcelle de la nudité terrestre de sa capitale dans une guerre où l'offense aérienne comptait pour trois cinquièmes, ses canons se taisaient depuis toujours, en érection contre le ciel d'émail, sans le moindre reflet de soleil, ses tentes camouflées claquaient dans le vent sporadique au niveau des terre-pleins, ses servants comme des nomades campant depuis trop longtemps à la lisière du désert, monastiques, inapprochables, à demi nus ; seule une camionnette qui arrivait d'on ne sait où cahotant sans bruit sur une piste de la campagne romaine les reliait au monde fourmillant à l'heure des repas ».

<sup>364</sup> *Ibid.*, pages 1480-1481 : « Le vrombissement était l'unique réalité, il planait à présent en direction de Montesacro, une énorme plaque de bronze tournant imperturbablement ; l'une de ses extrémités passa en surplomb au-dessus d'eux, puis son nombril aveugle et tout-puissant, les lumières se mirent à osciller comme des cloches, la poussière tombait des murs. Le genou gauche de Johnny tremblait, son corps se sentait bien et calme, à l'exception de cet îlot fibrillaire. [...] La plaque s'en retournait, elle oscilla pendant un court instant, puis elle glissa plus loin, on aurait dit qu'elle s'écroulait sur la ville, à plat ».

Fenoglio ne se contente pas de la description des faits, il en est même très loin ; en effet, jamais les avions ou les bombes ne sont mentionnés, alors qu'ils devraient normalement être au centre d'un bombardement aérien. Le point de vue adopté par le romancier est celui de Johnny, abrité dans un refuge antiaérien de sa caserne. Le passage est dominé par l'image métaphorique de la plaque de bronze qui flotte au-dessus de la ville. L'image renvoie au bruit des avions et des bombes, mais ni l'un, ni l'autre n'apparaissent. Cette image est caractérisée par un oxymoron, « stabilmente rotante », pour expliquer la sensation ressentie par Johnny et la durée du bombardement, qui semble être infinie. L'attaque est décrite à travers le bruit (« rombo ») et le mouvement des luminaires, la poussière est présentée métaphoriquement comme de la neige, et le genou de Johnny, cocassement, comme une petite île tremblante. Les bombes et la destruction qu'elles provoquent sont évoquées – mais pas nommées – une dernière fois dans l'image de la chute finale de la plaque sur la ville, écrasée et détruite sous le poids immense du bronze.

La plupart des exemples que nous avons étudiés jusqu'à présent pour analyser le style de *Primavera di bellezza* sont tirés de la première partie du roman, celle qui traite de l'expérience de Johnny dans l'armée et du voyage en train de Rome à Alba. Dans la deuxième partie de l'œuvre, qui s'intéresse à la participation de Johnny à la Résistance clandestine, le style se normalise quelque peu : les procédés analogiques diminuent, les adjectifs se font plus descriptifs. Le sentiment du tragique remplace le regard parfois amusé, ironique, dérisoire et sarcastique qui caractérise la première partie du roman. Cependant, la tendance à l'amplification reste une constante. L'arrivée de Johnny à Garisio, à bord de la plate-forme d'un camion avec ses nouveaux camarades, le démontre :

*Il sole tramontava bianco, le nebbie si livellavano sui valloni, l'autiere non accendeva i fari e spesso radeva le prode di spettrale tufo della strada incassata, cani latravano da aie sommerse, Patti gemeva per il freddo, l'altro siciliano modulava una nenia nativa dondolando la testa matusalemica, il maggiore tedesco si premeva le mani sugli occhi*<sup>365</sup>.

La présentation de la scène est très cinématographique : à travers un style hautement parataxique, l'auteur propose une série de « plans » qui se suivent sans véritable interaction entre eux. L'attention du lecteur est déplacée du général – la vision du soleil et du brouillard –

---

<sup>365</sup> *PDB2*, p. 1548 : « Le soleil blanc se couchait, les brouillards s'étaient étalés sur les vallons, le chauffeur n'allumait pas ses phares et souvent il rasait les côtés de tuf spectral de la route encaissée, des chiens aboyaient depuis des aires submergées, Patti gémissait à cause du froid, l'autre sicilien modulait une cantilène de son pays en balançant sa tête mathusalémique, le major allemand pressait ses mains sur ses yeux ».

au particulier – les « gros plans » sur les visages. La puissance du passage trouve un écho dans la description qui suit, concernant l'apparition du village :

*Poi Tito gli diede di gomito e gli indicò Garisio. Il paese figurava come un bastimento in bilico sul'ondata maggiore di quel mare solidificato d'incanto. La nebbia scalava l'enorme collina, rapidamente uncinò l'abitato e lo fasciò tutto. Solo più la cuspide del campanile affiorava, vi si era impigliata, dopo molto vagolare, una ragnatela di vapori nerastri. E Johnny sentì che a Garisio sarebbe stato astralmente più lontano da casa che a Roma e disperato si girò un'ultima volta verso l'abbandonata, perduta strada di casa<sup>366</sup>.*

La présentation s'ouvre sur une comparaison entre Garisio et un navire, qui appelle une deuxième image, celle des collines vues comme un déferlement de vagues. L'imagerie métaphorique se construit ensuite sur une personnification du brouillard (« scalava ... uncinò... fasciò »). Le passage se termine par un parallèle entre la scène observée et le ressenti de Johnny. L'image revêt un caractère effrayant qui fait réfléchir le héros à propos de son destin. Johnny se rend compte qu'une page est en train de se tourner, sans doute une page décisive, et il est confirmé dans son idée par l'apparition impressionnante de Garisio. Le village se situe à mi-chemin entre un lieu édénique – un point d'abordage dans une mer noire – et infernal – un endroit où la nature, surpuissante, arrive à effacer les signes de la présence humaine, dans un processus de disparition qui évoque la mort de Johnny à la fin du roman.

L'étude du style du seul roman achevé et publiée sur l'expérience de la guerre nous a permis de fixer quelques constantes du style fénoglien. Nous retrouvons dans *Primavera di bellezza* certaines caractéristiques du style des œuvres inachevées. Même si les œuvres achevées et les œuvres inachevées ne sont bien sûr pas directement comparables, les hypothèses que nous avons émises sur le style fénoglien sont confirmées. Dans *Primavera di bellezza*, nous retrouvons la recherche constante d'une expression forte, concise, directe et parfois violente que nous avons déjà rencontrée ailleurs dans l'œuvre de Fenoglio. *Primavera di bellezza* n'est pas uniquement un roman au style « net » ou « scolaire ». Certes, le travail de révision va dans cette direction. Cependant, le style garde une force et une capacité créative qui relèvent sans aucun doute de l'élaboration romanesque, et qui s'inscrivent dans une tendance à l'expressionnisme qui confine souvent au fantastique, au cocasse, à l'hyperbolique et au

---

<sup>366</sup> PDB2, p. 1548 : « Puis Tito lui donna un coup de coude et lui indiqua Garisio. Le village avait l'air d'un bâtiment en équilibre sur la vague la plus haute de cette mer solidifiée comme par enchantement. Le brouillard escaladait l'énorme colline, il accrocha rapidement le village et l'enveloppa entièrement. Seule émergeait la pointe du clocher, où s'était accrochée une toile d'araignée de vapeurs noirâtres après un long vagabondage. Et Johnny sentit qu'à Garisio il serait infiniment plus loin de chez lui qu'il ne l'était à Rome, et il se retourna désespérément une dernière fois vers la route de sa maison, abandonnée, perdue ».



baroque. Fenoglio subvertit la perception des événements et déforme la réalité, qui est par conséquent interprétée et non décrite. La recherche d'une force expressive capable de redonner une force à la langue italienne trouve dans *Primavera di bellezza* son aboutissement. La langue de *Primavera di bellezza*, qui est plus contrôlée que celle de *Il partigiano Johnny*, garde une violence expressive remarquable. S'il est difficile d'affirmer « qui est le vrai Fenoglio », c'est-à-dire quel est son vrai style (entre celui de *Il partigiano Johnny* et celui de *Primavera di bellezza*), nous pouvons conclure que *Primavera di bellezza* se positionne en tant qu'œuvre symptomatique du regard porté par le romancier sur la guerre, et en tant qu'œuvre capable de développer et libérer une grande partie des potentialités stylistiques fénoqliennes.

## Conclusion

A travers leur mise en récit, les faits de la Résistance abandonnent une dimension documentaire et acquièrent une perspective universelle. Le parcours d'une dimension à l'autre, que nous avons placé au centre de cette partie de notre travail, influe non seulement sur la forme expressive de Fenoglio, mais également sur la signification des faits racontés. Du particulier à l'universel, de la description à l'interprétation, de la chronique à la littérature : sans renier la partie de son œuvre qui relève du témoignage précis d'un moment historique déterminé, Fenoglio vise l'élaboration d'une forme expressive capable de dépasser les limites du compte-rendu.

Nous sommes alors en droit de nous demander si, lors de l'élaboration littéraire de son expérience personnelle, Fenoglio ne trahit pas le témoignage de faits traumatisants sur lesquels il revient sans cesse dans sa carrière littéraire. Cette question sera à la base de la réflexion développée dans la troisième partie de notre travail. Pour l'instant, nous pouvons affirmer que la répétition obstinée des mêmes faits atteste l'intérêt fénoqlien pour l'interprétation de ces faits. Finalement, dans ses œuvres, Fenoglio répète sans cesse un petit nombre d'événements. Ceux-ci constituent le « noyau » de sa production, et sont explorés jusqu'au moment où, à travers eux, Fenoglio arrive à exprimer une situation paradigmatique de l'Homme. Cependant, leur spécificité historique est souvent respectée et indispensable pour une lecture correcte de la production de Fenoglio, et ce que nous venons de dire n'infirme pas notre analyse sur la chronique dans l'œuvre fénoqlienne.

Cette partie conduit à l'élaboration d'une certitude : la mise en récit de l'Histoire fait ressortir l'Homme en tant que figure centrale du témoignage de Fenoglio. Le témoignage historique, strictement lié au contexte, (au centre de la première partie de notre travail) a montré l'intérêt aigu de l'auteur pour la dimension morale de l'Homme, de son engagement (le choix) et pour les relations interpersonnelles (rapport avec la population, administration de la justice). Par l'étude de l'élaboration littéraire chez Fenoglio, nous arrivons à une nouvelle acception du mot « témoignage », qui fera l'objet de la prochaine partie du travail. Le récit replaçant les faits dans une perspective universelle dépasse les limites d'un contexte rigoureusement historique : l'intérêt pour le soldat irrégulier devient l'intérêt pour l'Homme et le témoignage sur un contexte précis devient le témoignage sur l'être humain. Tout le témoignage est pensé en fonction de celui-ci, et la mise en récit vise à le laisser seul sur scène, pour que le romancier puisse en étudier les ressorts profonds. Cette hypothèse ouvre sur l'analyse que nous allons développer dans la prochaine partie de notre travail : quel témoignage Fenoglio porte-t-il sur l'Homme ? Est-ce que la dimension historique, qui reste bien présente dans l'œuvre du romancier entrave le témoignage sur l'Homme, ou est-ce qu'elle le facilite ? En d'autres termes : comment la vision de l'Histoire et la vision de l'Homme s'articulent-elles et se conditionnent-elles mutuellement ?

# Troisième partie

## Visions de l'Histoire, visions de l'Homme

Les deux premières parties de notre travail ont souligné l'importance que Fenoglio accorde à l'Homme dans son œuvre. Tout d'abord, nous avons mis en lumière l'intérêt du romancier pour le compte rendu précis de différents aspects de la guerre, mais aussi pour les réactions de l'Homme, ses comportements et les relations interindividuelles. C'est pourquoi le problème du choix, du rapport entre l'action et les représailles possibles, ainsi que celui de l'administration de la justice (des problèmes riches d'enjeux historiographiques et moraux) trouvent une place centrale dans l'œuvre fénoglienne. Dans un deuxième temps, lorsque nous avons étudié les stratégies de mise en récit et de genèse romanesque, nous avons souligné le fait que l'élaboration littéraire vise à créer une œuvre à valeur universelle caractérisée par une mise à distance du contexte immédiat. Ce détachement par rapport à la chronique n'efface pas l'importance de l'Homme, qui devient le véritable protagoniste de la réflexion fénoglienne. Dans l'œuvre du romancier, l'être humain se présente comme un « invariant » dont la présence n'est pas strictement conditionnée par un contexte historique précis, et qui ne tarde pas à acquérir une dimension exemplaire et universelle.

Nous avons donc, d'un côté, un témoignage qui porte un regard sur un événement précis de l'Histoire italienne – le témoignage « littéral ». De ce point de vue, l'œuvre de Fenoglio a suscité l'intérêt des historiens, qui l'ont utilisée en tant que document historique. De l'autre côté, l'élaboration littéraire implique chez Fenoglio des entorses à l'exacte vérité historique. Sans être faussée de façon évidente et inacceptable, l'Histoire apparaît modifiée par des « centaines de petites touches » qui orientent le lecteur dans la direction et l'interprétation souhaitées par l'auteur – le témoignage « exemplaire ». En d'autres termes, Fenoglio, en s'affranchissant avec difficulté de son devoir de témoin – un rôle qu'il considère particulièrement important –, élabore une transformation littéraire de son expérience, lui permettant de porter un témoignage sur une condition humaine plus générale que celle,

individuelle et fortement autobiographique, de ses personnages. La Résistance reste évidemment au centre de son œuvre, mais elle acquiert une nature bipartite : son compte rendu reste fortement ancré aux événements de 1943-1945, mais son élaboration arrive à transcender une expérience individuelle documentée et un contexte précis.

Et alors, nous sommes en droit de nous demander si le romancier, en choisissant de proposer une élaboration littéraire de son expérience, élaboration qui est à ses yeux la seule possibilité de parler de ce qu'il a vécu, et de lui donner une portée universelle, ne trahit pas en quelque sorte le concept de témoignage qu'il voulait porter sur son expérience personnelle et sur un événement important de l'Histoire italienne. Pour répondre à cette question, il nous faut faire appel à une nouvelle acception de la notion de témoignage, capable de s'appliquer à l'œuvre du romancier et de concilier sa double nature. Cette nouvelle acception met l'Homme au centre. D'ailleurs, Fenoglio lui-même se présente comme un botaniste, ou, pourrions-nous ajouter, comme un entomologiste dont l'Homme est l'objet principal de recherche. C'est le romancier lui-même qui l'affirme dans l'épigramme *A Varo e Eutropio, botanici* : « È vero / Fate spallucce sul lavoro mio? / Eppure siamo colleghi, a ben vedere: / Schedate voi le piante, io gli umani »<sup>1</sup>. Il s'agit d'une des rares définitions autobiographiques (et ironiques) de l'auteur en dehors de ses œuvres de fiction ; nous y trouvons exprimée la volonté de classer les êtres humains, de les ranger selon des séries et des catégories, dans une démarche littéraire qui s'apparente à celle d'un scientifique. Véritable entomologiste de la société d'Alba dans les épigrammes, mais de l'Homme en général dans le reste de l'œuvre, Fenoglio exprime son intérêt pour les êtres humains, dans toutes leurs manifestations. Des personnages comme Johnny, défini, tel un héros épique, comme le « tremend'occhiuto » (un homme doté d'une vue remarquable à laquelle rien n'échappe), ou Milton, qui possède une vue exceptionnelle<sup>2</sup>, capable d'observer les fascistes de très loin, apparaissent comme un « œil sur le monde »<sup>3</sup> ; ce

<sup>1</sup> Beppe Fenoglio, *Epigrammi*, LXXXIII, *op. cit.*, p. 85 : « Il est vrai / Vous haussez les épaules devant mon travail ? / Et pourtant nous sommes collègues, si l'on regarde de près / Vous fichez les plantes, moi je fiche les hommes ». Nous pourrions affirmer, en paraphrasant le jugement de Marco Belpoliti à propos de Giorgio Manganelli, – comparé, lui aussi, à un entomologiste, tout en étant par ailleurs un auteur presque antithétique par rapport à Fenoglio – que le romancier veut « comprendre le général en partant du particulier, le tout en partant du néant ». Marco Belpoliti (éd.) Giorgio Manganelli, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007, p. 136.

<sup>2</sup> Curieusement, le poète John Milton (1608-1674) devint complètement aveugle en 1652.

<sup>3</sup> L'expression est utilisée par Gabriele Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, introduction à *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006, p. XXX. D'ailleurs, Gabriele Pedullà avait déjà parlé de la « vocation innée à l'observation » des personnages de Fenoglio, in *La strada più lunga*, *op. cit.*, p. 82. Parmi les critiques qui se sont intéressés au thème de la vision et de la vue chez Fenoglio, mentionnons Gino Rizzo, *Appendice : alle origini della memorialistica partigiana : Banditi di P. Chiodi*, in Id., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, 1976, surtout p. 179-205 ; Fiammetta Cirilli, « Lo sguardo, la visione. A proposito del *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Bollettino di italianistica*, n.s., II, 1, 2005, p. 69-89 ; Veronica Pesce, « Lo spazio nella narrativa di Beppe Fenoglio », *op. cit.*, (notamment à propos de l'observation du paysage et de la fenêtre en tant que diaphragme entre intérieur et extérieur). Compte tenu de leur attitude à l'observation, les héros des romans de Fenoglio se chargent du poids du témoignage sur l'homme. A ce propos, le concept développé plus

sont des personnages caractérisés par leur vocation à l'observation et à l'enregistrement des phénomènes humains. L'œuvre de Fenoglio observe l'Homme sous différents angles, et le témoignage féno glien est donc, avant tout, un témoignage sur ce dernier. L'Homme devient le véritable « invariant », la véritable constante, de son univers, point fixe dans une œuvre qui tend à dépasser les limites d'un contexte historique précis pour accéder au niveau d'un *exemplum* universel. Par cette attention à l'Homme, et à ses différentes facettes, nous pouvons expliquer la présence dans les romans féno gliens d'une galerie de personnages très différents les uns des autres, qui illustrent un vaste échantillon humain. Les exemples sont nombreux, à l'instar de celui du résistant de *Il padrone paga male*, engagé dans la Résistance communiste à la suite d'un choix politique bien précis, qui se trouve côte à côte avec un autre soldat qui n'est absolument pas communiste mais qui est comme lui engagé dans les brigades Garibaldi et qui est prêt à tuer quiconque critiquera les bandes de l'Etoile Rouge<sup>4</sup>.

L'émergence de cette nouvelle acception du témoignage chez le romancier d'Alba soulève un certain nombre de questions. Le but que s'assigne Fenoglio étant celui de témoigner (sur l'Histoire mais surtout sur l'Homme), quelle est la portée de son témoignage ? Comment Fenoglio procède-t-il pour témoigner sur l'Homme dans le cadre de la Résistance ? Comment s'articulent la présence de l'Histoire et le témoignage sur l'Homme ? Pour répondre à ces interrogations, il nous semble judicieux d'articuler notre discours autour de deux pôles.

Dans son témoignage sur la nature humaine, Fenoglio met en scène des individus qui recherchent une dimension idéale de l'existence à l'intérieur d'un événement historique. Entre *memorialistica*, roman, et roman d'apprentissage, les personnages de Fenoglio manifestent un désir constant ainsi qu'un besoin impérieux de trouver un idéal qui puisse redonner du sens à leur parcours personnel, entaché par le régime. La Résistance devient un terrain privilégié pour leur quête. De plus, chez Fenoglio l'idéal est un rêve imprégné de littérature, et l'engagement un geste qui se présente comme la concrétisation d'une démarche intellectuelle fortement liée à la littérature. Le premier pôle de notre réflexion concernera donc logiquement cette recherche (premier chapitre). Il s'agit d'un chemin tortueux, difficile à suivre, et qui aboutit rarement au but recherché : un idéal s'effrite dès lors que les personnages féno gliens

---

haut concernant les personnages en tant que fonctions ou typologies se révèle utile. Les héros romanesques de Fenoglio sont présentés comme des fonctions au service de l'auteur – en ce cas, comme un « œil » qui explore la réalité dans laquelle il évolue. C'est pourquoi leur aspect psychologique n'est que très superficiellement fouillé. Les héros féno gliens sont des fonctions exploratrices, c'est-à-dire des explorateurs engagés dans une recherche qui n'aura sans doute jamais de fin, ou dont la seule fin possible (parfois souhaitable) sera la mort.

<sup>4</sup> Le personnage de *Il padrone paga male*, affirme : « Non sono comunista e nemmeno lo diventerò. Ma se qualcuno, fossi anche tu, si azzardasse a ridere della mia stella rossa, io gli mangio il cuore crudo », in Luca Bufano (éd.) Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti, op. cit.*, p. 113.

semblent l'atteindre, et le rêve « littéraire » disparaît au contact du monde réel. Un rapport dialectique s'instaure entre l'idéal et sa négation. Ainsi, la négation de l'idéal devient-elle une motivation pour chercher un autre idéal, capable de dépasser la déception éprouvée. Le schéma se répète sans répit tout au long de l'œuvre fénoglienne. Mais cette dialectique est un mécanisme fragile, qui débouche, comme nous le verrons, sur une vision tragique de l'Histoire et du devenir de l'Homme à l'intérieur de celle-ci. Nous touchons là au deuxième pôle de notre réflexion.

Le témoignage sur l'Homme, qui semble être *de facto* le concept fédérateur capable de résoudre le contraste intrinsèque à l'œuvre fénoglienne, est problématique, comme le démontre l'oscillation entre idéal et négation de l'idéal que nous venons d'esquisser. Ce type de témoignage constitue l'intérêt principal de Fenoglio, qui en quelque sorte « utilise » la guerre pour le mettre en scène. Un autre thème est alors dissimulé, bien plus complexe et lourd de conséquences. Il s'agit du rapport entre l'expérience personnelle de Fenoglio et sa vision de l'Histoire et de l'Homme. Nous atteignons le deuxième pôle de notre réflexion, qui représente le cœur de la problématique de notre travail, ainsi que le cœur de l'œuvre du romancier. Est-ce l'expérience directe de la guerre – la chronique, donc, profondément traumatisante et hautement tragique – qui a influencé la vision fénoglienne de l'Homme, ou est-ce cette dernière qui a modifié le regard porté sur la guerre et amené Fenoglio à proposer une vision pessimiste de celle-ci, présentant surtout ses aspects tragiques ? Quel est le rapport entre expérience, élaboration littéraire, vision de l'Homme et de son devenir ? Nous nous rendons compte qu'il n'est pas possible de répondre de manière univoque à ces questions : cela signifierait simplifier de façon arbitraire, voire manichéenne, une œuvre qui, dans les intentions de son auteur, se positionne à l'opposé de la simplification, en tant que témoignage qui s'efforce précisément de prendre en compte la complexité humaine et de faire apparaître les véritables valeurs autant que le passif des existences. Ce deuxième axe de notre réflexion vise plutôt à trouver un parcours à l'intérieur des œuvres de Fenoglio qui puisse proposer des pistes de réponse susceptibles de montrer dans quelle mesure et comment le romancier parvient à faire coexister ce double paramètre : le partisan et la Résistance, l'homme et l'Histoire, le poète et le résistant, en l'intégrant dans une expérience qui n'est plus celle du combattant mais bien celle de l'écriture et de la création romanesque et dans laquelle, en dernier ressort, seul compte le romancier et ce qu'il nous livre de lui-même. La réflexion autour de ce deuxième pôle prendra d'abord en compte le crescendo de tragique qui caractérise l'expérience des personnages fénogliens (deuxième chapitre), pour ensuite se

concentrer sur l'émergence du thème de l'anéantissement de l'Homme dans un univers dépourvu de sens (troisième chapitre). Au-delà du simple tragique inhérent au contexte de guerre, Fenoglio présente une existence marquée par le non sens, la violence, l'anéantissement et la mort.

## 1 Résistance, rêve et quête d'un idéal

*Partigiano, come poeta, è parola assoluta*<sup>5</sup>.

Comme nous l'avons annoncé, le premier pôle que nous allons analyser concerne la dimension idéale que les personnages de Fenoglio recherchent dans leur parcours à l'intérieur de la Résistance. D'entrée de jeu, une distinction à l'intérieur de l'œuvre du romancier nous semble nécessaire. La recherche d'une dimension idéale n'est pas présente de façon uniforme dans la production du romancier. Nous remarquons une évolution de ce thème. Dans les pages de *Appunti partigiani '44-'45* souffle un air de jeunesse : elles donnent libre cours à cet entrain d'une jeunesse qui part en guerre, et même les moments les plus durs ne sont pas présentés sous un jour tragique. L'œuvre se construit dans l'action : le protagoniste Beppe ne recherche pas un idéal précis car il participe naturellement d'une volonté collective, sans qu'aucune réflexion théorique concernant l'idéal ne soit présente. En revanche, *Il partigiano Johnny* est l'œuvre la plus problématique, celle qui, davantage que les autres, montre la recherche, souvent obsédante, du protagoniste en direction d'une dimension idéale à laquelle il songeait déjà avant l'engagement dans la lutte clandestine. Parallèlement, comme nous le verrons, il s'agit d'une œuvre caractérisée par la frustration, dans laquelle les idéaux de Johnny s'effritent les uns après les autres. Nous venons de citer les deux extrêmes de l'œuvre : aucune trace de frustration ne caractérise *Appunti partigiani '44-'45*, alors que ce sentiment est une constante de *Il Partigiano Johnny*. Entre les deux se situent les autres ouvrages, marqués par un mélange d'idéal et de sa négation. En guise d'exemple, nous pouvons citer *Ur Partigiano Johnny*. Ce roman représente une phase antérieure de travail par rapport à *Il partigiano Johnny*, qui en est une révision postérieure. Le récit inachevé rédigé en anglais présente le protagoniste lors de sa première rencontre avec l'Angleterre et les anglais. Source de frustration et de désillusion, cet événement s'accompagne d'un sentiment diffus de

---

<sup>5</sup> *PJ1*, p. 410 : « Résistant, comme poète, est un mot absolu ».

nostalgie. Bien qu'apparentées à la frustration, désillusion et nostalgie n'atteignent pas dans *Ur Partigiano Johnny* la violence que nous retrouvons dans *Il partigiano Johnny*.

Dans ce premier chapitre, consacré à la recherche de l'idéal, nous allons nous concentrer principalement sur *Il partigiano Johnny*, sans pour autant exclure les autres œuvres de notre étude. C'est dans ce récit inachevé que naît et se développe l'*epos*<sup>6</sup> de Johnny. En effet, dans *Primavera di bellezza*, qui est la seule œuvre publiée avec Johnny comme protagoniste, l'épopée de Johnny n'a pas plus tôt commencé qu'elle est interrompue par sa mort, comme le remarque très justement Gabriele Pedullà<sup>7</sup>. De plus, *Il partigiano Johnny* est un récit entièrement centré sur le protagoniste. L'œil du narrateur le suit sans cesse du début à la (non) fin de l'œuvre. Nous voyons défiler toutes les étapes de son parcours, de sa formation, de sa recherche et de ses déceptions. A travers une structure qui suit pas à pas le protagoniste, Fenoglio construit une véritable épopée de la Résistance, où peu d'aspects de cette dernière sont négligés. Calvino disait que *Una questione privata* contient « toute la Résistance ». Le jugement souligne la finesse d'analyse de Fenoglio sur la Résistance, mais à notre avis c'est plutôt *Il partigiano Johnny* qui résume un grand nombre des aspects de la guerre clandestine. A la différence de ce qui se passe dans *Il Partigiano Johnny*, dans les autres œuvres de Fenoglio nous découvrons certains éléments de la Résistance, une histoire particulière – de haine, comme dans *Frammenti di romanzo*, ou d'amour, comme dans *Una questione privata* – à l'intérieur de l'Histoire. *Il partigiano Johnny*, en revanche, est une œuvre qui dépeint de nombreux aspects de la Résistance, et qui dessine l'épopée d'un héros à l'intérieur d'un moment historique plus vaste<sup>8</sup>.

A l'intérieur de cette épopée, nous allons retracer le parcours de Johnny. Ce parcours se développe entre la recherche d'un idéal, qui semble prendre la forme de la camaraderie à l'intérieur des bandes clandestines, et le rétrécissement de celui-ci, qui débouche sur la présence dans l'œuvre d'un idéal de la solitude, le seul qui ne sera probablement pas frustré,

---

<sup>6</sup> Dans le sillage de nombreux critiques fénogliens, il nous semble possible de parler d'épopée pour décrire le parcours de Johnny dans le roman qui lui est consacré (voir par exemple, Alberto Casadei, « Epica inutile e morte dell'eroe : *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Romanzi di Finisterre*, Roma, Carocci, 2000). La définition nous paraît applicable à cette œuvre, qui pour autant maintient un lien avec l'Histoire, en apportant cette précision de Vittorio Spinazzola au sujet de *Il Partigiano Johnny* : « l'épique ne peut que se transformer en anti-épique ». Cette définition, très précise, confirme le jugement d'épopée « inutile » de A. Casadei, et explique la structure du roman de Johnny, ses passages de l'exaltation à la déception. Cependant, elle ne doit pas faire oublier la dimension historique de l'œuvre de Fenoglio, qui se nourrit du contexte précis de la Résistance italienne, comme nous l'avons rappelé en ouverture de la deuxième partie. Vittorio Spinazzola, « Il futuro del partigiano Johnny », in *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, p. 225.

<sup>7</sup> Gabriele Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, op. cit., 2006, p. IX.

<sup>8</sup> Certains, à l'instar de Gabriele Pedullà, *ibid.*, surtout p. XI-XIII, hésitent, à propos de *Il partigiano Johnny*, à parler de roman.



et à travers lequel le héros peut montrer sa grandeur de protagoniste titanesque d'une épopée, somme toute, solitaire.

## 1.1 La Résistance : concrétisation d'un parcours idéal ?

Dans le monde presque exclusivement masculin que Fenoglio construit dans ses œuvres, les personnages féminins expriment des convictions très claires et lucides sur la période historique et sur ce que devrait être le rôle des hommes. Plus particulièrement, deux personnages féminins expliquent aux héros fénoqliens ce qu'elles attendent d'eux, montrant ainsi une capacité d'analyse qui manque parfois aux personnages masculins, et confirmant des intuitions de ces derniers. Par exemple, dans *Appunti partigiani '44-'45*, lors d'une sortie à S. Stefano Belbo, Beppe rencontre Anna Maria, une jeune fille capable de lui faire oublier un autre amour. La rencontre se passe sur la place principale, et Beppe s'étonne qu'elle ne soit pas accompagnée. Anna Maria avoue être sortie, une seule fois, avec le chef de la brigade, Bolide. Beppe lui demande alors si elle n'est jamais sortie avec des civils : « E ... niente borghesi? »<sup>9</sup>. La réponse est péremptoire :

*Sono io che non li voglio vedere. Non è decante esser borghesi, di questi tempi. I giovani, s'intende. O di qua o di là, ma con tanto d'arma e rischio. Non le pare?*<sup>10</sup>

Anna Maria fait preuve d'idées claires à propos du rôle des hommes en temps de guerre. En réalité, elle aussi semble nourrir le mythe de la guerre et de l'action, car elle avoue à Beppe avoir pensé s'enrôler dans les rangs résistants. En tout cas, elle exprime l'importance et la nécessité de l'engagement, seul choix possible en 1943. Elle reprend les motivations que Johnny explique à Sander, et que nous avons citées en première partie. Ce dernier se fait d'ailleurs réprimander par Johnny à cause de sa décision de ne pas s'engager : « Devi scegliere quella parte che ti spiace di meno »<sup>11</sup>.

Mais c'est surtout un autre personnage féminin qui exprime le rôle que joue la Résistance dans la vie d'une femme et d'un homme. Dea, la résistante qui accompagne Johnny pendant quelques jours lors de sa mission dans le Monferrato, et avec qui Johnny entretient une

---

<sup>9</sup> AP, p. 1432 : « Et ... aucun civil ? ».

<sup>10</sup> Ibid., p. 1432 : « C'est moi qui ne veux pas les voir. De nos jours c'est indécent d'être civil. Les jeunes, évidemment. Que ce soit d'un côté ou de l'autre, mais avec des armes et des risques. Ce n'est pas votre impression ? ».

<sup>11</sup> PJI, p. 636 : « Tu dois choisir le camp qui te déplaît le moins ». Anna Maria possède une idée d'engagement plus positive que celle de Johnny. Lorsque ce dernier explique à Sander qu'il est nécessaire de s'engager, il définit l'engagement par une tournure négative, qui réduit (voire exclut) toute dimension idéale.

relation amoureuse, pourrait représenter l'évolution du personnage de Anna Maria. Dea est l'une des « femmes guerrières »<sup>12</sup> qui se trouvent dans l'œuvre de Fenoglio. Elle a accompli le pas vers l'engagement actif que Anna Maria rêvait de faire. Après avoir passé la nuit ensemble, une nuit spéciale pour Dea, sa première nuit d'amour, le narrateur explique la raison qui se trouve derrière le geste de la jeune résistante :

*But she could not expect the war over, one of the men sorted from the war, for such a man would have been inevitably decayed, the moment itself, it sorted from the war. You too, you Johnny, will be as diminished, as opacized<sup>13</sup>.*

La Résistance représente aux yeux de Dea la saison idéale pour l'Homme, la possibilité de parvenir à la pleine réalisation de soi et à la perfection qui ne pourront jamais plus être atteintes par la suite. Elle aperçoit un lien mécanique entre la force morale de l'Homme et la temporalité de la guerre : la perfection disparaîtra brusquement une fois que la paix sera à nouveau la norme. Pendant cette saison courte et intense qu'est la lutte clandestine, les hommes et les femmes vivent une situation jusqu'alors inconnue, et par la suite ils ne pourront qu'emprunter un chemin menant à la déchéance, en dépit du fait d'avoir réussi à survivre aux hostilités<sup>14</sup>. Par le biais de personnages comme Anna Maria et Dea, la Résistance se dessine comme endroit et moment de recherche d'un idéal. Ces personnages, archétypes d'autres personnages fénoqliens en quête de l'idéal, identifient la Résistance avec l'objet de leur recherche. Dans cette optique, nous comprenons alors mieux la fonction de personnages comme Cocito et Chiodi, mandateurs qui poussent les jeunes vers l'action et qui se chargent également de tester leur motivation et de les mettre en garde contre des décisions qui pourraient être trop hâtives.

La volonté d'engagement dans la Résistance est donc présentée en tant que désir de prendre part à un idéal rêvé. La Résistance devient une « occasion », un moment unique dans la vie des jeunes hommes et femmes qui doit être saisi à tout prix. A ce propos, nous avons déjà rappelé que la Résistance est l'occasion qui permet à des hommes ayant tout perdu lors du 8 septembre 1943 de racheter leur dignité et de retrouver un rôle d'homme (voir *supra*,

---

<sup>12</sup> Sandra Bindel, « Beppe Fenoglio », in *Chroniques Italiennes*, 35, 1993, p. 16.

<sup>13</sup> *UrPJ*, p. 293 : « Elle ne pouvait pas attendre la fin de la guerre, un homme ayant survécu à la guerre, parce que cet homme serait forcément déchu, au moment même de la fin de la guerre. – Toi aussi, Johnny, tu seras un homme diminué et opaque ».

<sup>14</sup> Nous retrouvons en germe le thème du survivant, ou du rescapé, qui peine à se réintégrer dans la société civile. Fenoglio le développe dans le roman posthume *La paga del sabato* et dans la nouvelle de *I ventitre giorni della città di Alba* connue sous le titre *Ettore va al lavoro* et tirée du roman posthume. Il s'agit d'un thème qui était cher à Fenoglio, lié à une expérience que le romancier a sans doute vécue directement, celle de la frustration brûlante au moment de la fin de la guerre.

première partie). Mais alors que dans la première partie de notre thèse nous avons analysé les aspects historiques du choix de l'engagement (les doutes, les motivations, les difficultés de compréhension), à présent il s'agit de rendre compte de la survalorisation du moment du choix : la décision de s'engager n'est pas uniquement un pas vers la dignité, mais un avancement en direction d'un idéal abstrait et rêvé. Johnny ne peut pas imaginer avoir failli perdre cette « occasion » par « peur, par goût du confort ou pour une autre raison » et il a « la chair de poule » à cette idée (« se mi figuro di aver perso quest'occasione, per paura, per comodità o per qualunque altro motivo, mi vengono i brividi freddi »<sup>15</sup>). Dans *Ur Partigiano Johnny*, le protagoniste arrive même à dire qu'il serait prêt « à se tuer »<sup>16</sup> s'il n'avait pas eu le courage de s'engager. C'est une réaction semblable à celle de Pan qui, dans *Frammenti di romanzo*, avoue avoir froid dans le dos (« mi sento per la schiena il freddo della morte »<sup>17</sup>) à l'idée d'avoir pu perdre cette occasion. Les personnages fénogliens, bien que jeunes, très jeunes, se trouvent face à « la dernière opportunité de devenir hommes »<sup>18</sup>.

Au-delà du recensement des motivations historiques et morales d'un engagement actif, Fenoglio souligne avec force l'émergence d'une dimension idéale rattachée à la Résistance. Par là nous expliquons l'insistance sur la peur de manquer un moment fondamental d'une existence. Le choix de l'engagement devient chez le romancier le début d'un parcours personnel en direction d'un idéal lui-même conditionné par son propre rêve. Fenoglio charge le moment de l'entrée dans la Résistance active d'une valeur métahistorique : l'engagement est quelque chose de supérieur à l'entrée dans une bande de combattants clandestins, c'est un acte qui dépasse les enjeux historiques et qui doit être lu par rapport au parcours existentiel des hommes qui l'accomplissent. C'est en cela que nous apercevons dans l'œuvre du romancier la naissance d'une épopée : l'épopée du personnage, qui poursuit un idéal personnel à l'intérieur d'un contexte plus large que le simple cadre individuel. L'épopée entretient une relation avec un idéal qui s'inscrit dans l'Histoire. Elle s'inscrit dans une perspective non pas idéologique mais éthique et existentielle. Et c'est précisément en rapport avec une problématique éthique et existentielle qu'il convient de situer l'opposition entre un avant et un après : entre la médiocrité d'une vie ordinaire antérieure à l'engagement et la ferveur d'une vie nouvelle consécutive à l'entrée dans la Résistance.

\* \* \*

---

<sup>15</sup> *PJ1*, p. 576.

<sup>16</sup> *UrPJ*, p. 333.

<sup>17</sup> *FDR*, p. 1625 : « Je sens le long du dos le froid de la mort ».

<sup>18</sup> *UrPJ*, p. 81.

La dimension métahistorique dont Fenoglio charge le moment de l'engagement est incontestable. Cette dimension ne contredit pas l'approche documentaire du romancier concernant les différentes formes d'engagement présentes pendant la Résistance italienne (voir *supra*, première partie). Mais notre analyse ne saurait s'arrêter à ce constat. Il nous semble en effet très important de mettre en perspective et d'essayer de décrypter la démarche narrative qui se réfère à l'engagement de Johnny, à son rêve et à son idéal. Au-delà de la valeur métahistorique résultant d'une survalorisation de la volonté de s'engager, nous pouvons nous demander quelle est la véritable nature de l'idéal de la Résistance dans l'œuvre de Fenoglio. Quel sont les enjeux liés à cette dimension rêvée qui seule semble pouvoir enclencher la renaissance (physique et morale) de l'Homme ? Nous touchons là à un point que nous avons déjà évoqué, et qui nous paraît fondamental, une piste d'interprétation critique centrale dans notre lecture de l'œuvre de Fenoglio : l'engagement comme concrétisation d'un rêve imprégné de littérature et parallèlement en tant que moment de dépassement du monde des lettres pour un meilleur contact avec la réalité.

Dans la trajectoire narrative qu'ils accomplissent, les héros fénoqliens semblent passer par une phase optimiste de l'engagement, une période où la Résistance se présente comme la seule solution aux maux de la terre. Cette conviction est exprimée avec force et sans hésitation par Milton de *Frammenti di romanzo* :

*Credo proprio che una vera pace non ci sia mai stata. Il mondo è sempre stato ammalato ma dopo questa guerra avrà una vera salute, una vera pace, e durerà fino alla fine dei secoli*<sup>19</sup>.

Il s'agit de la première étape dans l'itinéraire du héros fénoqlien : on s'engage avec l'idée que le monde va mal et que, après la guerre, il ira mieux. Mais compte tenu de la nature du personnage Milton, qui apparaît tout au long du roman comme un homme marqué de façon irréparable par la guerre et dont le seul but est de « tuer l'ennemi »<sup>20</sup>, nous sommes en droit de nous demander si ce dernier est sincère lorsqu'il tient de tels propos : croit-il vraiment au pouvoir de guérison offert par la guerre ? A notre avis, Milton exprime un souhait, une conviction qui relève en grande partie du rêve, un rêve qui dépasse l'idéologie et qui attache à

---

<sup>19</sup> *FDR*, p. 1708-1709 : « Je crois vraiment qu'une véritable paix n'a jamais existé. Le monde a toujours été malade, mais après cette guerre il jouira d'une vraie santé, d'une vraie paix, qui durera jusqu'à la fin des siècles ». Dans ce passage, deux suggestions se croisent. D'un côté il est possible de rapprocher le discours de Milton, sa conception du monde malade, aux idées de Zeno Cosini dans le final de *La coscienza di Zeno*, comme le souligne aussi Eduardo Saccone, « Questione privata, questione pubblica in Fenoglio », in *Beppe Fenoglio scrittura e Resistenza*, *op. cit.*, p. 53. De l'autre côté, nous remarquons l'idée de la guerre considérée comme un remède capable de soigner un Pays et une société malades, une idée que l'on trouve dans le débat sur l'intervention de l'Italie pendant la Première Guerre.

<sup>20</sup> *FDR*, p. 1628.

la Résistance une valeur d'idéal très fort. C'est pourquoi, dans l'œuvre de Fenoglio, nous remarquons une survalorisation du moment du rêve, que Fenoglio synthétise parfaitement dans *Il partigiano Johnny* au moyen d'une citation de *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan que Johnny prononce avant de s'endormir : « And, as I slept, I dreamed a dream. And, as I slept... »<sup>21</sup>. L'œuvre de Bunyan présente sous la forme d'un rêve de l'auteur le voyage allégorique d'un homme, Christian, de la Cité de la Destruction à la Cité de Dieu<sup>22</sup> : son pèlerinage allégorique devient celui de tout homme et de toute âme en direction du salut. Or, la référence à cette œuvre de Bunyan n'est ni fortuite ni purement épisodique mais elle s'avère tout à fait centrale dans *Il partigiano Johnny*, et ce pour plusieurs raisons que nous développerons par la suite. Pour l'instant, il suffit de préciser que Bunyan rappelle souvent à ses lecteurs que l'objet de son récit est un rêve. Indirectement, donc, Fenoglio confirme la fibre et pour tout dire la genèse littéraire de Johnny, mais surtout il souligne ouvertement la dimension de rêve de l'engagement de son personnage. Dès lors au tout début de leur parcours, les personnages fénogliens, notamment Johnny qui, comme nous le verrons, est entouré par une réalité morne, vivent ce que l'on pourrait appeler « le rêve résistant », un moment où la Résistance s'identifie avec la vie rêvée.

La Résistance comme un rêve. Mais de quel type de rêve s'agit-il ? Pour répondre à cette interrogation nous devons faire intervenir un trait important de l'œuvre fénoglienne, à savoir les références au monde littéraire anglais, très présentes dans le roman. Ces références ne sont jamais anodines ni gratuites, car elles sont, à l'instar du passage de Bunyan que nous avons cité, intégrées dans l'œuvre. La première référence, la plus évidente, concerne l'onomastique fénoglienne. Les héros de Fenoglio possèdent souvent un nom qui fait directement référence au monde des lettres et principalement à la littérature anglo-saxonne. Les choix fénogliens en matière d'onomastique doivent être resitués dans le contexte de l'onomastique de la Résistance. Fenoglio s'écarte des usages et n'utilise pas des noms qui étaient courants pendant la guerre<sup>23</sup> : en décidant de donner à certains de ses personnages des noms qui renvoient au monde littéraire, le romancier opère un choix dense de signification. Nous faisons référence ici à Heathcliff et à Milton. Heathcliff (protagoniste de *Wuthering Heights – Les Hauts de*

<sup>21</sup> PJ2, p. 1091 : « Et, à peine endormi, j'ai fait un rêve. Et, à peine endormi... ». Dans son édition de *Il partigiano Johnny*, op. cit., p. 378, Claudio Milanini fait remarquer que la citation, tirée du premier paragraphe de *Pilgrim's Progress* est imprécise : « and as I slept I dreamed a dream. I dreamed... ». Le passage que Fenoglio fait prononcer à Johnny revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Bunyan, par exemple en tout début du livre dans la description de Vanity Fair, une tentation que Christian doit dépasser.

<sup>22</sup> Christian est un *alter ego* de Bunyan (comme Johnny est un *alter ego* de Fenoglio).

<sup>23</sup> Pour une étude de l'onomastique de guerre dans les Langhe, nous renvoyons au travail déjà cité (voir *supra*, deuxième partie) de Franco Castelli « Miti e simboli dell'immaginario partigiano : i nomi di battaglia », op. cit., p. 285-309.

*Hurlevent* – le célèbre roman d’Emily Brontë que Fenoglio a adapté pour le théâtre<sup>24</sup>) aurait dû être le nom de bataille de Beppe, si celui-ci avait choisi d’adopter un nom de bataille<sup>25</sup>. Le nom de Milton ne renvoie pas à un personnage mais à un auteur anglais<sup>26</sup> : l’univers de référence reste toutefois le même, celui de la littérature. Et si le nom de Johnny est le surnom que le personnage avait au lycée (pour cela, voir *Primavera di bellezza 1*) nous pouvons dire qu’indirectement, au moyen du parallèle entre Johnny et l’œuvre de Bunyan, nous nous trouvons aussi dans le monde de la littérature.

Au-delà des choix onomastiques, *Il partigiano Johnny* est une œuvre qui regorge de références directes à des œuvres littéraires anglaises, intégrées dans le roman : des vers de Sir Thomas Malory, Christopher Marlowe, William Shakespeare, John Bunyan, Samuel Taylor Coleridge, Robert Browning, John Millington Synge y sont cités explicitement. La présence massive de renvois à l’univers des lettres nous paraît fondamentale pour notre propos, car elle nous permet d’avancer l’hypothèse que l’idéal de l’engagement, chez Fenoglio, est avant tout un idéal qui se situe dans le prolongement des modèles littéraires, se nourrit des aspirations des héros d’une littérature que Fenoglio affectionne particulièrement, vise à retrouver cette poésie dont la découverte l’avait si fortement marqué et qui a pour lui valeur de message. D’ailleurs, n’est-ce pas Cocito (le personnage de *Il partigiano Johnny*) qui avait affirmé : « partigiano, come poeta, è parola assoluta »<sup>27</sup> ? Le parallèle explicite entre la figure du résistant et celle du poète, et donc le rapprochement entre le monde de la guerre et celui des

---

<sup>24</sup> Il s’agit de *La voce nella tempesta*. Fenoglio aurait composé cette adaptation suite à la vision du film de W. Tyler (1939) tiré du roman et projeté à Turin du 13 mars à fin mai 1941.

<sup>25</sup> Beppe affirme : « a me il nome di battaglia né mi serve né mi dona. Chi non mi conosce per Beppe su queste Langhe? », *AP*, p. 1419 (« Je n’ai pas besoin d’un nom de bataille qui de toute façon ne m’irait pas. Tout le monde dans ces Langhe me connaît comme Beppe »). Le protagoniste juge le pseudonyme inutile. Le nom est lié de façon indissoluble au lieu de l’action. Le nom réel du protagoniste de l’œuvre représente une attache forte au lieu et au contexte dans lequel le récit se déroule. Dans *AP*, Beppe, le personnage qui dit « je », ne change pas de nom. Ce n’est pas un hasard dans une œuvre qui demeure la plus proche de la chronique autobiographique jamais écrite par Fenoglio. Lors de la mise en récit des événements de *AP* dans les autres œuvres, Fenoglio adopte des pseudonymes pour ses protagonistes (Johnny et Milton, par exemple). Dans *PDB*, *UrPJ*, *PJ*, *FDR*, *QP*, ces personnages ne disent plus « je » : Fenoglio passe à la narration à la troisième personne. Le changement de focalisation annonce la mise en récit des faits qui manque dans *AP* et qui est évidente dans les autres romans.

<sup>26</sup> Il s’agit bien évidemment du poète de l’âge puritain John Milton (1608-1674), Secrétaire de Oliver Cromwell et du Commonwealth entre 1649 et 1658, républicain et anti-monarchiste, auteur de sonnets, pamphlets et surtout de *Paradise Lost* (1667), *Paradise Regained* (1671) et de *Samson Agonistes* (1671). Il est intéressant de remarquer la présence d’éléments autobiographiques dans l’œuvre de John Milton : la situation du poète, tombé en disgrâce après la mort de Cromwell et la restauration de la monarchie est semblable à celle d’Adam et Eve après l’expulsion du Paradis. De même, Milton se voit comme Samson, aveugle et prisonnier de ses ennemis. La figure de Satan, en lutte contre le pouvoir absolu de Dieu, pourrait rappeler d’autres traits de Milton, en lutte jusqu’à la fin de sa vie contre le despotisme royal. Il est aussi intéressant de souligner certaines caractéristiques stylistiques de l’œuvre de Milton, qui ne sont pas sans rappeler le style fénoglien. Milton est l’auteur de poèmes épiques de sujet religieux composés dans un style très éloigné de la langue parlée, construit sur le latin et caractérisé par des phrases longues, riches en subordonnées, avec un ordre des mots différents de celui de l’anglais classique et un usage particulier des adjectifs, des adverbes et des phrases relatives (voir Rosa Marinoni Mingazzini, Luciana Salmoiraghi, *A Mirror of the Times*, Milano-Napoli, Morano, 1992, surtout p. 221-240).

<sup>27</sup> *PJI*, p. 410 : « Résistant, comme poète, est un mot absolu ».

lettres, nous semblent symptomatiques des idées de l'auteur. C'est Fenoglio qui parle à travers Cocito<sup>28</sup>, et c'est Johnny qui, avant de se sentir résistant, se sent poète. Le héros de Fenoglio, influencé par l'*auctoritas* de ses auteurs bien-aimés, se projette dans le monde littéraire : il se voit comme le protagoniste idéal d'un roman personnel qui se trouve à mi-chemin entre littérature et rêve.

Mais alors, la question qui se pose et que ne tarde pas à se poser le héros fénozien, est la suivante : cette projection idéale ne contient-elle pas en elle-même la raison de son échec dans la mesure précisément où elle procède d'une idéalisation ? Or, il arrive toujours un moment où le héros fénozien, Johnny en l'occurrence, prend conscience de ce décalage entre le rêve et la réalité, découvre que la part d'idéalisation inhérente à sa volonté d'engagement est inconciliable avec les circonstances qui conditionnent sa capacité d'action. Prise de conscience douloureuse : d'autant plus douloureuse que ses implications sont quasiment d'ordre ontologique, qu'elle remet en cause sa condition d'homme. Et ceci apparaît dans une phrase qui peut sembler, de prime abord, particulièrement déconcertante mais qui s'éclaire à partir de cette contradiction soudainement perçue par Johnny entre le monde des livres et la réalité existentielle, et plus précisément entre l'homme fait de chair et de sang et l'homme nourri de littérature, l'homme de papier figé dans ses rêves :

*[...] facendolo apparire a se stesso come un uomo non fatto di carne e di sangue, ma fatto come un compensato di fogli di libro*<sup>29</sup>.

Par rapport à d'autres jeunes hommes, qui à la différence de Johnny ont déjà beaucoup souffert pendant la guerre (le sentiment du héros dans le passage que nous venons de citer est motivé par la comparaison de sa situation avec celle d'un autre jeune homme qui a perdu son père), Johnny se sent un « contre-plaqué de pages de livres ». La métaphore est riche de sens : les livres représentent l'univers de Johnny, qui au début de *Il partigiano Johnny* passe son temps à lire et à traduire dans une maison en colline, et qui a donc l'impression de ne pas connaître la vraie vie. Ne pas connaître la vraie vie veut dire, selon le héros, ne pas être homme, comme il l'avoue à une jeune fille avec laquelle il a eu un rapport sexuel : « Ma io

---

<sup>28</sup> Une considération, lourde de conséquences, peut se faire au sujet de l'identité entre le résistant et le poète. Fenoglio semble dire que pour être poète il faut être résistant, que le fait d'avoir été résistant permet d'être poète. Dans une poétique qui n'est pas toujours rigoureuse ni dénuée de contradictions, Fenoglio change d'avis sur le rôle de l'expérience (rappelons qu'il fait dire à Johnny, dans *UrPJ*, que le vrai livre sur la Résistance sera écrit par un homme qui n'est pas encore né au moment des faits). Mais il se peut que tout simplement, dans *Il partigiano Johnny*, à travers les mots de Cocito, Fenoglio reconnaisse l'importance dans sa vie de l'expérience fondatrice de la Résistance, une expérience qui lui a fourni la matière pour devenir écrivain.

<sup>29</sup> *PJ1*, p. 431 : « [...] le faisant se sentir comme un homme qui n'est pas fait de chair et de sang, mais qui est un contre-plaqué de pages de livre ».

non mi sento un uomo! [...] Io non mi sento un uomo! »<sup>30</sup>. La seule voie de sortie de cette impasse est alors la recherche active « de la chair et du sang », une dimension humaine qui puisse remplacer celle des livres. Il s'agit d'une recherche qui permettrait à Johnny, en quête d'une nouvelle identité et d'un « usage différent de son individualisme bourgeois »<sup>31</sup>, comme le dit G. C. Ferretti, de redevenir un homme. Et la décision d'interrompre brutalement la traduction d'une tragédie de Marlowe doit être interprétée dans le sens d'une tentative du héros de sortir de son univers irréel, artificiel parce que imaginaire :

*Springò in piedi, alto sul fuoco della miseria, dell'impossibilità, serrò il libro con uno schiaffo secco come se volesse schiacciarci tra i fogli tutti i pidocchi di quella sua miseria*<sup>32</sup>.

La misère dont parle le narrateur est la misère morale de la condition de Johnny, capable de vivre uniquement dans le monde littéraire. Nous interprétons alors l'interruption de cette traduction comme une prise de conscience de Johnny, et son geste violent comme une tentative du personnage de rejeter la dimension livresque, de sortir en quelque sorte de son « monde de papier », et de retrouver la réalité, c'est-à-dire l'endroit où Johnny pourra éventuellement recouvrer la dimension humaine égarée. Mais le destin de Johnny semble marqué : il est condamné à retrouver sur son chemin le monde des lettres, à osciller entre deux dimensions, alors qu'il ne demande qu'à faire partie du monde de la guerre et de la réalité où il peut démontrer, à lui-même tout comme aux autres, qu'il est un homme. C'est pourquoi Johnny refuse avec véhémence la proposition de Némega de s'occuper du journal de la bande dans laquelle il est engagé :

*Johnny shrunk violently. – Io non farò nulla di simile. La penna l'ho lasciata a casa e non ci penso a sintassi e grammatica. Per tutto il tempo che starò qui non intendo stringere in mano che un fucile*<sup>33</sup>.

L'opposition entre la plume et le fusil symbolise l'oscillation de Johnny, son abandon volontaire du monde livresque et son désir d'entrer en contact avec la réalité. Ce désir, ainsi que le danger de ne pas arriver à quitter son univers, motivent le refus de Johnny de récupérer chez ses parents des livres (« i cari libri ») : dans la connotation des livres (« cari »), nous

---

<sup>30</sup> *PJI*, p. 402 : « Mais je ne me sens pas un homme ! [...] Je ne me sens pas un homme ! ».

<sup>31</sup> G. C. Ferretti, « Fenoglio - Johnny contro la solitudine », *op. cit.*, p. 102.

<sup>32</sup> *PJI*, p. 401 : « Il se leva, dressé sur le feu de la misère, de l'impossibilité, il ferma le livre d'un coup sec comme s'il avait voulu écraser entre les pages tous les poux de sa misère ».

<sup>33</sup> *PJI*, p. 454 : « Johnny shrunk violently. – Je ne ferai rien de tout cela. La plume, je l'ai laissée à la maison, tout comme la syntaxe et la grammaire. Pendant tout le temps où je serai ici, je ne veux tenir en main qu'un fusil ».



remarquons une certaine nostalgie de Johnny pour le monde de la littérature, mais son geste marque sa détermination à continuer dans le monde réel sur un chemin complexe, le seul envisageable.

\* \* \*

C'est à ce moment qu'intervient la référence à *Pilgrim's Progress*. Tel le chemin du pèlerin de Bunyan, le parcours de Johnny est extrêmement difficile, et le point de départ (la misère du personnage dans sa maison en colline, écrasé par le sentiment « d'impossibilité », à la fois d'agir et d'accéder à la dignité) est très éloigné d'un quelconque idéal futur. Néanmoins, il ne renonce jamais totalement à l'idéalisation et au rêve. On voit se dessiner le parcours archétypique et allégorique d'un chemin édifiant de rachat de la dignité, un chemin dont la valeur se mesure par l'éloignement entre les points de départ et d'arrivée et par la distance parcourue par le héros. La trajectoire de Johnny suit ce schéma facilement lisible et éminemment littéraire : le héros est engagé dans un parcours qui mène du monde misérable qui l'entoure jusqu'à ce que le narrateur appelle « l'arcangelico regno dei partigiani »<sup>34</sup>, suivant un crescendo qui culmine avec l'entrée en guerre de Johnny, véritable hymne d'un engagement chevaleresque :

*E nel momento in cui parti si senti investito – nor death itself would have been divestiture – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente*<sup>35</sup>.

Il s'agit d'une affirmation qui, tout en restant fortement marquée par un accent civique important (voir *supra*, partie 1), présente des accents de déclaration chevaleresque nécessitant un dévouement sans faille de la part du héros.

Conformément au parcours allégorique, avant d'atteindre ce sommet idéal Johnny doit connaître les abîmes de la réalité. Il doit accomplir un pèlerinage pénible en dehors de la littérature et dans le monde, un parcours qui le mène à entrer en contact en profondeur avec la réalité qui l'entoure<sup>36</sup>. Nous expliquons par là la survalorisation d'une réalité morne, triste et sans perspective comme celle que connaît Johnny pendant l'armée dans *Primavera di*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 413 : « le royaume archangélique des partisans ».

<sup>35</sup> *PJ1*, p. 437 : « Et au moment où il partit, il se sentit investi – nor death itself would have been divestiture – au nom du peuple authentique d'Italie, pour s'opposer par tous les moyens au fascisme, pour juger et pour exécuter, pour décider militairement et civilement ».

<sup>36</sup> Selon Guido Guglielmi, Johnny et Milton « vivent leur expérience dans le monde, à la fois éloignés et dans l'imminence absolue de la réalité », et la quête de Milton se déroule « non pas *in interiore homine*, mais dans l'extériorité du monde », « I materiali di Beppe Fenoglio », in *La prosa italiana del Novecento*, *op. cit.*, p. 153 et 148.

*bellezza*, ainsi qu'au début de *Il Partigiano Johnny*. La recherche d'une dimension rêvée, véritable hantise des personnages fénogliens, se construit en opposition avec cette réalité.

Une grande partie de *Primavera di bellezza* souligne le malaise du protagoniste lors de son expérience militaire dans l'armée, d'abord à Moana, ensuite à Rome. Ce malaise continue après l'entrée dans la Résistance, qui n'est pas la panacée de tous les maux : le héros s'engage en ayant déjà perdu ses illusions à propos de la réalité et se lance dans une expérience dure et tragique, contrairement à ce qui se passe, par moments, dans *Il Partigiano Johnny*. Cette dernière œuvre s'érige en symbole du parcours d'abandon d'un monde morose, et la Résistance en moyen de fuir la misère que le protagoniste vit à son retour des « quintuples filets allemands » de Rome (« la lontana tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche »<sup>37</sup>). Au début du roman, Johnny se cache dans une maison de colline qu'il juge négativement (« stupida e pretenziosa »<sup>38</sup>), où sa mère lui conseille de manger et de dormir sans se faire « de mauvais sang »<sup>39</sup> (« sangue marcio »). Johnny écoute les conseils de sa mère, lit Bunyan, Marlowe et Robert Browning mais n'en retire aucun bénéfice : « senza sollievo, con un'iroso sensazione di peggioramento »<sup>40</sup>. Il trouve les journées « insupportablement longues [...] diseased and nightmared » (« insopportabilmente lunghe [...] diseased and nightmared »<sup>41</sup>) et commence à souffrir d'insomnie. Son existence devient bientôt écœurante : « Il paesaggio ora lo nauseava [...] la letteratura lo nauseava »<sup>42</sup>. Eloigné du monde, Johnny vit dans une condition que la solitude cauchemardesque (« incubosa solitudine »<sup>43</sup>) rend encore plus insupportable. Et dans cette condition de vie, il frôle la folie : « Io qui impazzisco! [...] Io qui impazzisco! Quassù da solo! »<sup>44</sup>. Johnny ne supporte plus ce qu'il recherchait de toutes ses forces lors de son cours pour officiers – la solitude et la littérature. La misère psychologique et morale est le sentiment qui domine le quotidien de Johnny, et le premier chapitre de l'œuvre se termine par une accentuation en crescendo de cette situation insupportable. A cause de la « précarité » et de la « misère » qu'il ressent, Johnny se sent « effroyablement étriqué » (« spaventosamente ridotto ») par rapport « à la dimension normale d'un être humain » (« una normale dimensione umana »<sup>45</sup>). Johnny est en proie à des pensées négatives

---

<sup>37</sup> *PJ1*, p. 391.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 392 : « stupide et prétentieuse ».

<sup>39</sup> *PJ1*, p. 392.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 392 : « sans soulagement, avec la sensation colérique qu'il empirait ».

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 392 : « Le paysage à présent l'écœurait [...] la littérature l'écœurait ».

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 399 : « Moi ici je deviens fou ! [...] Ici, je deviens fou ! Tout seul ici ! ».

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 400.

(« pensieri insensati e vorticosi »<sup>46</sup>) et à un « ennui assassin »<sup>47</sup> (« noia assassina ») qui augmentent son malaise au point de l'emplir de néant : « Ciò enfiò la sua miseria umana, lo fece apparire a se stesso come un ributtante oltre gonfio di serioso nulla »<sup>48</sup>.

A cela s'ajoutent les nouvelles peu rassurantes concernant la situation générale. Le père raconte à Johnny la réalité d'une ville apeurée où la méfiance règne (« nessuno si fida più dell'altro »<sup>49</sup>), une ville qui « se renfermait de plus en plus sur elle-même, maladivement » (« si chiudeva sempre più in se stessa, morbosamente »<sup>50</sup>), où l'on vit « comme des rats » (« come topi »<sup>51</sup>). La tristesse n'est pas uniquement celle du monde fermé de Johnny (sa maison, ses livres), mais aussi celle de la société tout entière. Lors de son pèlerinage, Johnny descend à Alba, comme si le danger d'être découvert par les fascistes pouvait lui faire retrouver sa dignité ou au moins le faire sentir vivant. Mais la ville est, elle aussi, triste, avec ses rues désertes et noires (« rigorosamente deserte, rigorosamente oscure »<sup>52</sup>), avec des maisons d'où s'échappent des « voix lasses, parfois désespérées » et « névrotiques »<sup>53</sup> (« voci stanche, talvolta disperate ... nevrotiche »). Après avoir rencontré Chiodi, son ancien professeur, Johnny retourne dans sa maison sur la colline, où il retrouve sa routine : « verso una tetra notte previa d'un goalless giorno vuoto e fremitoso, e senza fine »<sup>54</sup>. La vie de Johnny avant la Résistance se présente comme une suite de journées vides, uniquement remplies d'ennui et de tristesse.

Ce monde décevant est peuplé par des hommes et des femmes qui ne sont pas à la hauteur pour sauver le héros du cercle vicieux d'angoisse et d'impossibilité qui le ronge. Johnny est à la recherche d'une autre humanité. Ce sont les représentants de la génération précédant celle de Johnny qui incarnent ce que le héros veut fuir. Johnny, et son engagement dans la lutte clandestine, se construisent en opposition au monde de son père et de son oncle. Nous comprenons alors la connotation négative qui caractérise ces personnages, qui représentent tout ce que Johnny veut dépasser, un portrait en négatif de sa condition. Par exemple, Johnny se rend chez son oncle pour écouter la radio. Le jeune le découvre sous un nouveau jour. Il

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 400 : « pensées insensées et tourbillonnantes ».

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 400 : « Cette découverte gonfla sa misère humaine, il se fit l'effet d'une outre repoussante qu'enflait un néant compassé » (traduction G. d. V.).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 399 : « Personne ne fait plus confiance aux autres ».

<sup>50</sup> *PJ1*, p. 393.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 423 : « vers la nuit obscure, signe avant-coureur d'un jour goalless, vide, frémissant et sans fin ».

s'agit d'un homme « montagnoso e jelly », en surpoids et très peureux, comme le démontre son attitude : « squittì di paura [...] in un imprevedibile falsetto »<sup>55</sup>. Tétanisé par la peur de se faire découvrir par les fascistes en train d'écouter des émissions radio interdites, l'oncle de Johnny, « tremblant de toute sa masse gélatineuse » (« tremando in tutta la sua mole gelatinosa »<sup>56</sup>), s'adresse à sa femme, en lui demandant d'éteindre la radio. La femme ne l'écoute pas : « scrollò le spalle allo smaniare sudoroso dell'omone con la respirazione fischiante del bimbo ossesso »<sup>57</sup>.

La condition tragique de ces personnages se manifeste dans leur caractérisation physique. Le père de Johnny a une voix « opaque »<sup>58</sup> et une allure qui dénote son angoisse (« ogni suo passo parlava di angoscia »<sup>59</sup>), ainsi que son âge (« [Johnny] guardò suo padre scendere, con l'accentuazione delle sue congenite spalle curve »<sup>60</sup>). Cette angoisse arrive à transformer le visage du vieil homme, que Johnny observe dans la lumière de la fin d'après-midi :

*Johnny sollevò gli occhi dal giornale a suo padre. Sedeva con una certa ritenuta scompostezza sulla cheap sedia di vimini, la sua testa leggermente oscillante nella discreta luce del rapidly-decaying pomeriggio. L'angoscia, la disperazione, il veder nero gli conferivano una petrea configurazione d'egizio o d'azteco uomo: i sentimenti elementari a galla, congelavano tutti in una antichissima iconicità, annullando, constatava Johnny, secoli di progresso nell'atteggiamento*<sup>61</sup>.

La parents de Johnny sont dépressifs : « la depressione dei suoi genitori era abissale »<sup>62</sup>. Son père rentre des courses « avec l'air à la fois déprimé et volontaire d'un ordonnance » (« con un'avvilita e insieme volitiva aria d'attente »<sup>63</sup>). La maladie de sa mère (« sua madre era indisposta [...] non si muoveva quasi più, quasi più niente faceva senza tener la mano

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 395 : « [il] glapit de peur [...] d'un ton de fausset totalement imprévisible ».

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>57</sup> *PJI*, p. 396 : « [elle] haussa les épaules devant l'excitation suintante du gros bonhomme qui haletait et sifflait comme un enfant possédé ».

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 397 : « chacun de ses pas disait l'angoisse ».

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 400 : « [Johnny] regarda son père descendre, arquant plus encore ses épaules congénitalement voûtées » (traduction G. d. V.).

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 398 : « Johnny souleva les yeux du journal vers son père. Il était assis avec une négligence digne sur une cheap chaise en osier, sa tête oscillant légèrement dans la lumière discrète du rapidly-decaying après-midi. L'angoisse, le désespoir, les sombres présages lui conféraient l'aspect pétrifié d'un égyptien ou d'un aztèque : les sentiments élémentaires, remontés à la surface, se figeaient tous dans une iconicité très antique, annihilant dans son attitude, constatait Johnny, des siècles de progrès ».

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 425 : « la dépression de ses parents était abyssale ».

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 425.

compressa sul fianco condannato »<sup>64</sup>) est liée directement au conflit en cours : « la guerra mondiale pareva pesare tutta sul suo fegato »<sup>65</sup>.

Johnny stigmatise l'âge et la condition physique de la génération précédente, car ils rendent impossible l'engagement. L'opposition jeunesse-vieillesse ressort plusieurs fois dans l'œuvre de Fenoglio, mais c'est dans les rapports entre Johnny et son père qu'elle se manifeste dans toute sa violence :

*Johnny pensò alla disperata tristezza d'esser vecchi, come suo padre e Bonardi, vecchi e bianchi e rugginosi nello scatenamento della gioventù agile e superba e feroce, tale come essi erano nella preistorica primavera del 1915. Non poteva nemmeno sopportar l'idea indotta di suo padre preso in quel gorgo e minacciato e maltrattato, sia dagli uni che dagli altri. Guardava la sua testa pendula sul piatto, nella squallida riconoscenza dell'età*<sup>66</sup>.

L'âge du père de Johnny et de son ami Bonardi est souligné par l'éloignement dans le temps de leur jeunesse, qui est qualifiée de « préhistorique ». Le contraste entre personnes âgées et jeunes se concrétise dans l'opposition des séries d'adjectifs – « vieux et blancs et rouillés [...] agile et superbe et féroce ». Le père de Johnny ne serait pas capable de supporter l'extrême violence qui se déchaînera bientôt comme une tempête sur la mer (« sarà violenza da tutte le parti, e noi siamo nel mare »<sup>67</sup>). Johnny doit dépasser le conflit générationnel qui pourrait l'emprisonner. En opposition à la génération de la Première Guerre, Fenoglio construit un personnage, un pèlerin, dont le refus d'une réalité morose, grise, sans futur, angoissante, dominée par la terreur et construite par des hommes ayant vieilli avant l'heure, se concrétise dans le désir de fuir, et de trouver dans la réalité un idéal capable de surmonter sa condition.

La fuite de Johnny est bien évidemment en direction du rêve résistant, point d'arrivée de la trajectoire du héros<sup>68</sup>. La Résistance, seule sortie de crise envisageable, représente pour Johnny le royaume des hommes « de chair et de sang », des vrais hommes. Pour utiliser une

---

<sup>64</sup> *PJ1*, p. 425 : « sa mère était souffrante [...] elle ne bougeait presque plus, elle ne faisait presque plus rien sans presser sa main sur sa hanche condamnée ».

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 425 : « la guerre mondiale semblait peser de tout son poids sur son foie » (traduction G. d. V.).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 418 : « Johnny pensa à la tristesse désespérée d'être vieux comme son père et comme Bonardi, vieux et blancs et rouillés dans le déchaînement de la jeunesse agile et superbe et féroce comme ils l'avaient été pendant le printemps préhistorique de 1915. Il ne pouvait même pas supporter l'idée de son père pris dans ce tourbillon, menacé, maltraité, par les uns ou par les autres. Il regardait sa tête qui hésitait sur son assiette, misérablement conscient de son âge ».

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 418 : « il y aura de la violence de partout et nous sommes dans la tempête ».

<sup>68</sup> Nous remarquons que le point d'arrivée du chemin allégorique de Johnny se situe au tout début de *PJ* (même si parler de début pour ce récit est quelque peu trompeur compte tenu de la nature de l'œuvre). En tout cas, l'aventure de Johnny se poursuit bien au-delà de ce point d'arrivée, un point d'arrivée qui dans une œuvre allégorique et édifiante devrait coïncider avec la fin. Cela montre la différence de la trajectoire de Johnny par rapport aux archétypes : le chemin de Johnny se caractérise en effet, comme nous le verrons, par une oscillation constante entre concrétisation de l'idéal et sa négation. Cette structure prépare évidemment à l'échec de la quête idéale de Johnny, un échec qui est simplement repoussé mais qui ne peut pas être évité.

métaphore melvillienne déjà évoquée, Johnny, nouvel Ismaël, décide de prendre la mer, et de laisser à quai les *unimaginative*, comme son père, son oncle et les jeunes qui ne veulent pas s'engager. La Résistance se présente alors comme le lieu où se déroule la vraie vie, la vie concrète (et non la vie littéraire abstraite), tout comme la mer dans *Moby Dick*. Dans un schéma qui reproduit un pèlerinage vers la terre promise, la survalorisation de la dimension idéale de la Résistance est naturellement très marquée. Johnny est en route vers la « perfection rêvée »<sup>69</sup>, et lorsqu'il s'apprête à rejoindre la mission anglaise dans le Monferrato, il part vers « le travail qui l'attendait depuis sa naissance »<sup>70</sup>. Johnny, homme du destin, était prédestiné à s'engager dans la Résistance, pour y accomplir une mission précise. C'est pourquoi, une fois dans les rangs clandestins, il se sent « l'homme-clé »<sup>71</sup> de la situation et « a new dimensioned man », un homme nouveau qui réintègre sa dimension d'homme et qui retrouve sa dignité.

Le rêve de la Résistance prend forme bien avant l'engagement, lorsque la guerre et l'organisation clandestine représentent encore pour Johnny un monde inconnu et mystérieux, que le héros imagine sans arriver à le dépeindre précisément. Johnny est étranger à ce monde, et il n'entretient aucun contact avec ses émissaires. C'est pourquoi aussi bien les fascistes que les résistants sont définis comme « mythiques » par le narrateur (« ufficiali fascisti, altrettanto mitici quanto i loro antagonisti partigiani »<sup>72</sup>). L'adjectif nous semble être utilisé dans la même acception que « mystérieux ». Cette dimension mystérieuse contribue en grande partie à la construction du rêve idéal. Johnny est dans l'ignorance du monde de la guerre, et nous comprenons pourquoi un quelconque contact avec cet univers est vivifiant et bienvenu. Johnny guette tout élément qui puisse le lier un tant soit peu au monde de la Résistance et le lui faire apercevoir. C'est par exemple la fonction que revêt son pistolet, symbole, bien que temporaire, de la révolte et de la lutte armée de la Résistance. C'est grâce à son arme que Johnny se sent un nouvel homme : « un nuovo sentimento, un sentimento di diversità da tutti quanti incontrava »<sup>73</sup>. Objet qui dépasse son statut d'instrument de guerre (voir *supra*, deuxième partie, 2.3), le pistolet devient le moyen pour Johnny d'oublier la réalité de sa ville aux mains des fascistes, et d'apercevoir un univers mystérieux et excitant. Anesthésié par l'ennui et la misère, Johnny voit dans l'arme le reflet de futures expériences dangereuses, capables de le faire sentir vivant. Ce n'est que dans des moments d'excitation que la

---

<sup>69</sup> *UrPJ*, p. 7

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>72</sup> *PJ1*, p. 423 : « officiers fascistes, aussi mythiques que leurs antagonistes résistants ».

<sup>73</sup> *PJ1*, p. 414 : « un sentiment nouveau, le sentiment d'être différent de tous ceux qu'il rencontrait ».

dépression disparaît : « [la pistola] pareva dovergli dare una grim thrill da rendergli tollerabile quel notturno deprimente vagabondare »<sup>74</sup>. Le besoin d'émotion et de danger que ressent Johnny, danger motivé par la loi qui prévoyait la condamnation à mort immédiate de l'ennemi capturé avec une arme, explique que le jeune homme ne veuille pas cacher son « objet résistant » en attendant le moment du départ vers les collines. Le malaise de Johnny qui monte au grenier pour « enterrer » son arme est alors compréhensible : « il cervello sickening nell'immaginare il tempo che [la pistola] ci sarebbe rimasta sepolta »<sup>75</sup>. La conscience de son acte « empoisonne » le présent de Johnny ainsi que les souvenirs d'enfance que le grenier lui évoque : « Ma tutto gli era avvelenato dal pensiero di star seppellendo una pistola da servirgli chissà quando »<sup>76</sup>.

La Résistance exerce sur Johnny un attrait formidable. Tel un papillon de nuit attiré par la lumière, Johnny est aimanté par les collines et par un monde fait d'hommes qui ne doivent et ne peuvent pas être comme les autres : « Tutto era possibile fuorché fossero uomini come tutti gli altri »<sup>77</sup>. Johnny entend parler une première fois des résistants à table, lorsque son père explique qu'un de ses amis a rencontré les soldats irréguliers. Il s'agit d'un moment spécial et hautement émouvant pour Johnny, qui essaie de cacher son émotion, mais qui est trop curieux pour ne rien demander : « – Com'erano ? – domandò Johnny col cuore in gola »<sup>78</sup>. En proie à une trop grande émotion, Johnny est soucieux du jugement que son père porte sur les soldats irréguliers, et a besoin d'un contact, ne serait-ce que par procuration – une courte description suffirait – avec eux. Johnny ne pourrait pas supporter que les résistants soient des hommes comme les autres, comme ceux qu'il cherche à fuir : il imagine que les collines sont peuplées de surhommes livrant une guerre à d'autres hommes, eux aussi mythiques.

Ces convictions sont à la base de la tendance de Johnny, aussi bien dans *Ur Partigiano Johnny* que dans *Il Partigiano Johnny*, à se construire des images mentales idéales, qui correspondent difficilement à la réalité des faits. Certes, Johnny n'est pas naïf, il est conscient du danger de ce procédé, et sait que son idéal abstrait sera destiné à se briser lors du contact avec la réalité factuelle. Il a en effet une chance sur cent de trouver la « perfection rêvée », et il sait qu'il doit revoir à la baisse ses attentes, car seul quelqu'un de stupide – « a fool » –,

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 419 : « [le pistolet] semblait devoir lui donner une grim thrill qui lui rendrait supportable ce déprimant vagabondage nocturne ».

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 424 : « son cerveau sickening d'imaginer le temps que [le pistolet] y resterait enterré ».

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 425 : « Mais tout était empoisonné par l'idée qu'il était en train d'enterrer un revolver dont il se servirait Dieu sait quand ».

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 417-418 : « Tout était possible sauf qu'ils fussent des hommes comme tous les autres ».

<sup>78</sup> *PJI*, p. 417 : « – Comment étaient-ils ? – demanda Johnny, le cœur en tumulte ».

peut espérer rencontrer sur les collines des Langhe des hommes ressemblant à Lawrence, Raleigh ou Gordon, les héros du monde anglais de Fenoglio et de Johnny. Cependant, pour l'instant, chaque fois qu'une situation de misère se présente, Johnny s'abrite derrière son image mentale idéale, et cache à son esprit la réalité qui l'entoure. La seule solution est une fuite mentale vers un monde exceptionnel :

*E Johnny sognò di esser già con gli inglesi, ancora a gomito a gomito con questi suoi compagni materialmente ma intellettualmente e spiritualmente già distante, operando per loro anziché operare con loro...*<sup>79</sup>

Et si Johnny se sent « le cœur en tumulte » uniquement à entendre parler des résistants, sa réaction ne peut pas être différente lors de la première rencontre avec les soldats anglais. Son cœur « s'arrête de battre » lorsqu'il pense qu' « ILS », c'est-à-dire les soldats de Sa Majesté, se trouvent « quelque part »<sup>80</sup> sur les collines. Johnny n'a plus qu'un seul souhait : il « désira ardemment être l'un d'eux, être eux, s'habiller en kaki, la couleur dans laquelle et pour laquelle il était né »<sup>81</sup>. Johnny rêve également de leur « expérience, de leur environnement [...] de leur nostalgie pour l'île ensorcelée, de leur solitude en ce moment, de leur défi du moment historique, de leur chefs, de leurs femmes qui les attendaient, des convois et de El Alamein et de la Sicile, et même du thé »<sup>82</sup>. On ne saurait mieux exprimer ce processus d'identification qui s'opère par l'imaginaire, au point d'inventer pour lui-même une vie autre et en tout point conforme à celle des soldats anglais.

L'exceptionnalité est donc le caractère principal et le premier attrait de la Résistance, qui est, comme le dit E. Saccone, « le sens, la lumière, le positif du négatif que représente la réalité de tous les jours, l'existence tout court »<sup>83</sup>. L'existence « tout court » : cela nous conforte dans notre analyse qui considère le chemin vers la Résistance comme un chemin éloigné de la dimension littéraire à laquelle Johnny était confiné, en direction de la plénitude de l'existence. Et ce pèlerinage vers la plénitude semble avoir une issue positive qui implique une transformation profonde du pèlerin. Tout comme l'arme, qui peut transformer les hommes en personnages, de même la Résistance peut changer l'aspect physique de Johnny<sup>84</sup>. C'est à tout

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 915 : « Johnny imagina qu'il était déjà avec les Anglais, encore coude à coude avec ses camarades, mais intellectuellement et spirituellement déjà loin, en train d'œuvrer *pour* eux, et non pas *avec* eux... » (italique de l'auteur).

<sup>80</sup> *UrPJ*, p. 5.

<sup>81</sup> *UrPJ*, p. 7-9.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>83</sup> Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile », *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>84</sup> C'est pourquoi, aussi, Johnny est en pleine forme physique par rapport à Sander, un « tiscuzzo », *PJI*, p. 636.



le moins son désir caché, que Johnny a l'impression de réaliser sitôt le chemin des collines emprunté : « I pochissimi che incontrò per strada [...] già l'occhieggiavano come se già riconoscessero in lui il partigiano »<sup>85</sup>. Johnny est convaincu que sa nouvelle dimension (« new dimensioned man ») ne dépend que de son appartenance à la lutte clandestine. C'est pourquoi, le soir de son départ, Johnny, qui n'est pas encore un résistant, craint de se présenter à l'auberge :

*Lo scottava dentro, e poi lo raggelava, pensare che stasera, la sera del suo peanico, fatidico giorno d'ingresso nei partigiani, avrebbe bussato ad una locanda per il pernottamento, non ancora partigiano, ma ancora miserabile viandante qualunque. E se il locandiere, squadrata la sua già diversificata faccia, gli avesse richiusa la porta in faccia... ?<sup>86</sup>*

Rien ne pourrait lui coûter plus cher que de redevenir un homme normal, de déchoir de sa condition de semi-archange à peine atteinte. Johnny ne pourrait pas supporter une telle déception, maintenant qu'il a franchi le premier pas de l'engagement et que sa transformation a commencé. Le protagoniste ne peut pas accepter d'être chassé par le propriétaire de l'auberge comme s'il était un voyageur normal. Le jour est pour lui spécial, « fatidique », car Johnny sort enfin du monde des misérables voyageurs. L'image du voyageur choisie par Fenoglio n'est pas un hasard, et renvoie directement à celle du pèlerin. Avec l'entrée dans la Résistance, Johnny quitte la masse des gens et des pèlerins ordinaires pour devenir un pèlerin d'exception : c'est pourquoi son visage est différent de ce qu'il était auparavant (« già diversificata faccia »). La misère est derrière lui, mais le danger d'y retomber est grand, car elle est un souvenir trop proche d'une réalité à peine quittée.

Dans ce parcours allégorique, il est possible de mesurer la distance qui sépare le Johnny résistant du Johnny d'avant la guerre, la séparation entre l'idéal de la Résistance et la réalité morne qui était celle de Johnny. A la différence du fossé existant entre les résistants et ceux qui ne sont pas engagés, un fossé qui a existé historiquement (voir *supra*, première partie, 3.1), nous nous situons ici sur un autre plan. La séparation est à l'intérieur même de Johnny, et Fenoglio en parle pour mieux souligner la dimension idéale de la Résistance aux yeux du personnage. Pendant la libération d'Alba, Johnny se rend chez ses parents ; dans sa vieille maison, tout lui apparaît inutile, comme s'il ne devait plus jamais se servir à nouveau de ce

---

<sup>85</sup> *PJI*, p. 438 : « Les rares personnes qu'il avait rencontrées sur sa route [...] l'inspectaient comme si elles reconnaissaient déjà en lui le résistant ».

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 439 : « Il était tantôt de feu tantôt de glace en songeant que ce soir-là, soir du grand péan, du jour fatidique où il devait entrer chez les partisans, il allait frapper à la porte d'une auberge pour y passer la nuit, non comme partisan mais encore comme un misérable et quelconque voyageur. Et si l'aubergiste toisant son visage déjà altéré lui claquait la porte au nez... ? » (traduction G. d. V.).

qui appartenait à sa vie précédente<sup>87</sup>. Le fossé que l'engagement a creusé est trop important : « Tutto ora gli sembrava non solo out of necessity, ma anche out of his choice »<sup>88</sup>. Il ne s'agit pas uniquement des objets de son enfance, mais aussi des livres et de la nourriture : « anche il cibo sapeva di borghese »<sup>89</sup>. Johnny lui-même a changé et jusque dans ses gestes il n'est plus l'homme d'avant la guerre : « tentando il suo vecchio passo di pace d'allora, ma invano, la rampa angusta e gli scalini parevano rimbombare ad un alieno passo »<sup>90</sup>. Johnny, toujours suspendu dans un entre-deux, tiraillé entre deux mondes incompatibles, cherche désespérément un contact avec son propre passé, sans y parvenir : « andava in vano frugando in mente a memoria per qualcosa da portar via di casa per immetterlo nella sua nuova vita : ma nulla trovò di necessario, od anche solo di consentaneo »<sup>91</sup>. Johnny ne veut pas vraiment retrouver le monde d'avant son engagement, car il est conscient d'être en train de vivre dans un rêve, et que sa vraie dimension d'homme est dans la Résistance. Mais son ancienne vie n'est pas très loin, et le danger de reprendre les vieilles habitudes est fort. Nous expliquons par là le refus de Johnny de dormir une nuit, une seule nuit, dans son ancien lit : « Non posso, mamma, e poi sarebbe una dannosissima riabitudine »<sup>92</sup>. C'est comme si Johnny avait besoin d'être confirmé dans son choix et dans son appartenance à un monde exceptionnel, de prouver qu'il est capable de résister aux tentations et de continuer la lutte<sup>93</sup>. A ce point du récit, en effet, la Résistance avait déjà largement déçu le protagoniste de l'œuvre. En se rendant chez ses parents pour regarder en qualité d'observateur sa vie d'auparavant, Johnny semble vouloir se convaincre que la Résistance est vraiment l'idéal recherché, ou, tout au moins, la meilleure des réalités possibles. Nous sommes encore loin du pessimisme qui investit une bonne partie des aspects de la Résistance dans la vision fénoglienne, et que nous analyserons par la suite, mais pointe déjà une conception de l'idéal au rabais, relatif et non plus absolu, où la Résistance n'est que la meilleure des solutions possibles dans ce monde, « le camp qui déplaît le moins », si nous paraphrasons les mots de Johnny. Cependant, le protagoniste de Fenoglio semble sincère lorsqu'il affirme ne plus avoir besoin de sa vie

<sup>87</sup> Nous pourrions lire cela aussi en tant que présage de mort, la Résistance en tant qu'aventure sans retour.

<sup>88</sup> *PJ1*, p. 638 : « Maintenant, tout lui paraissait non seulement out of necessity, mais aussi out of his choice ».

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 639-640 : « la nourriture aussi avait un goût de civil ».

<sup>90</sup> *PJ1*, p. 637 : « tentant d'imiter son vieux pas de paix de jadis, mais sans y parvenir, la cage d'escalier étroite et les marches semblaient retentir sous un pas étranger ».

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 640 : « [Johnny] fouillait en vain dans son esprit et dans sa mémoire pour trouver quelque chose à emporter, à introduire dans sa nouvelle vie : mais il ne trouva rien qui lui fût nécessaire ou qui même lui convînt » (traduction G. d. V.).

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 638 : « Je ne peux pas, maman, et puis ce serait une façon très dangereuse de me réhabituer ».

<sup>93</sup> Nous avons déjà rappelé (voir *supra*, partie 1) que la volonté de Johnny de résister à la facilité et de choisir constamment la voie la plus difficile est une constante du personnage fénoglien. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

précédente, au moins pour l'instant. Il se sent partie intégrante d'une autre communauté qui lui convient.

L'entrée dans ce nouveau groupe, la famille résistante, est précédée par un mouvement symbolique d'ascension vers les « hautes collines » (« alte colline »<sup>94</sup>). Certes, Johnny, et comme lui Beppe de *Appunti partigiani '44-'45*, jeunes hommes d'Alba, compte tenu de la morphologie des Langhe, doivent monter en direction des collines pour rejoindre la Résistance. Mais cette montée dépasse la donnée du contexte immédiat ; elle se charge de valeurs symboliques et métahistoriques, devenant l'image d'une ascension vers une dimension idéale. Cette dimension symbolique peut être illustrée par un parallèle entre l'ascension de Beppe dans *Appunti Partigiani '44-'45*, qui insiste sur l'aspect physique de l'entreprise, et celle de Johnny dans *Il Partigiano Johnny*. L'ascension de Beppe dans *Appunti partigiani '44-'45* est présentée comme un moment de gloire, où la puissance physique donne au résistant l'impression d'être plus fort que la nature. Face au déchaînement des éléments naturels, Beppe marche contre le vent, qui « réussit à peine à [le] décoiffer »<sup>95</sup>. Sans la moindre fatigue, le jeune homme continue son chemin : il monte les collines « a gran passi, come la strada fosse una scala con gradini spropositati »<sup>96</sup>. Sa force et sa conviction prennent la forme d'un cri de guerre, « Battaglia ! », tellement fort qu'il éteint les lumières des maisons tout autour, comme si Beppe y « avai[t] soufflé dessus avec ce hurlement » (come se [...] ci avess[e] soffiato su, con quell'urlata »<sup>97</sup>).

L'ascension de *Il Partigiano Johnny* suit le modèle des ascensions symboliques, dont un exemple célèbre dans la tradition italienne est offert par celle de Pétrarque au Mont Ventoux<sup>98</sup>. Pour Fenoglio, comme pour Pétrarque, l'ascension est tout d'abord physique et rendue possible grâce au corps. En même temps, l'entreprise est spirituelle : l'effort physique est transformé en effort intellectuel. L'ascension représente une victoire contre soi-même et contre la facilité : le personnage fénozien se campe en opposition à ceux qui ne choisissent pas la voie des collines et de la lutte active (comme son ami Sander, par exemple). Pétrarque accomplit son ascension contre ceux qui ne la tentent pas par peur ou par paresse. Dans les deux cas, les ascensions deviennent le moyen d'élever l'esprit vers de plus hautes réflexions.

---

<sup>94</sup> *PJI*, p. 437.

<sup>95</sup> *AP*, p. 1413.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 1413 : « à grands pas, comme si la route était un escalier avec des marches démesurées ».

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 1413.

<sup>98</sup> Francesco Petrarca, *Familiarium Rerum Libri*, in Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara, Enrico Bianchi (éd.), Francesco Petrarca. *Prose*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1955, p. 830-845. Il s'agit de l'épître 4 (IV, I) à Dionigi de Borgo San Sepolcro. Pétrarque a accompli l'ascension en compagnie de son frère Gerardo.

Par l'ascension du corps, Johnny retrouve sa dimension humaine qu'il avait égarée avec l'inaction. C'est pourquoi le narrateur dit que Johnny, au moment d'emprunter la voie des collines, « n'avait jamais été tellement homme » (« non era mai stato così uomo »<sup>99</sup>). Ce jugement est tout aussi bien physique – le protagoniste défie avec succès la violence de la nature – que moral – Johnny se sent enfin capable de s'opposer à l'injustice que représente le fascisme.

Compte tenu de la valeur et de la signification de l'ascension vers le « royaume archangélique » des résistants, il apparaît évident que la rencontre avec les hommes « mythiques » est dépeinte par des traits qui, eux aussi, visent à présenter l'événement sous un jour idéal. Si, dans *Primavera di bellezza*, l'entrée dans la Résistance est présentée comme un moyen de se faire pardonner le fait de ne pas avoir résisté aux allemands à Rome (« È per questo che salgo sul tuo camion, tenente »<sup>100</sup>), dans *Il Partigiano Johnny* la rencontre avec ses nouveaux camarades prend des accents d'épiphanie<sup>101</sup> :

*Questi erano partigiani! [...] Questi erano partigiani, and sunshine reshone over all the dusk-dommed world*<sup>102</sup>.

Une ascension symbolique comme celle de Johnny ne peut qu'être couronnée par une apparition, elle aussi symbolique. Le caractère de cette apparition est souligné par le soleil qui brille à nouveau sur un monde gris comme celui dans lequel Johnny évoluait avant d'emprunter le chemin des collines. La lumière resplendit, mais il ne s'agit pas du temps atmosphérique. Le soleil est le signe de la renaissance de Johnny, le début de sa nouvelle vie. Il s'agit également de la lumière de la victoire finale selon Johnny de *Ur Partigiano Johnny* : le protagoniste sait que le soleil ne brille plus pour les fascistes, car il leur reste « seulement

---

<sup>99</sup> *PJ1*, p. 437.

<sup>100</sup> *PDB2*, p. 1543 : « C'est pour cela que je monte dans ton camion, mon lieutenant ».

<sup>101</sup> Le terme « épiphanie » mérite quelques réflexions supplémentaires, nous permettant de justifier son utilisation dans ce contexte. Selon Daniela Carosino et Giorgio Patrizi, l'épiphanie permet de connaître « l'essence authentique de l'existence ». Il s'agit d'une connaissance qui ne peut pas être atteinte à travers « le regard et le langage rationnels ». Les deux critiques proposent une bipartition entre une épiphanie qui permet d'atteindre la « plénitude de l'Être » et une épiphanie qui ouvre la voie au Néant et au Non-être. Cette bipartition nous semble particulièrement importante dans le cas de Johnny, et adaptée à sa situation. Dans un premier temps, comme nous venons de voir, Johnny semble atteindre la plénitude de sa condition (la « plénitude de l'Être »), car il a enfin trouvé le monde rêvé des résistants. En même temps, comme nous le verrons par la suite, l'épiphanie que vit le héros débouche sur la découverte de la misère, du tragique et du non-sens de la condition humaine (le Néant et le Non-être). Dans le cas de Johnny, donc, qui expérimente un bonheur initial suivi d'une forte déception, cela nous semble approprié de parler d'épiphanie. Il s'agit d'une épiphanie qui d'abord propose une vision idéale de la réalité, et qui ensuite montre le visage réel de l'existence. Daniela Carosino, Giorgio Patrizi, « La nascita di un canone : narratori alla ricerca dell'"autentico" nel primo Novecento », in Nicola Merola (dir.), *Il canone letterario del Novecento italiano*, Actes du colloque, Arcavacata, 11-13 novembre 1999, Catanzaro, Rubbettino, 2000, p. 110-111.

<sup>102</sup> *PJ1*, p. 439 : « C'étaient des résistants ! [...] C'étaient des résistants, and sunshine reshone over all the dusk-dommed world ».

l'obscurité de l'hiver, et ensuite la nuit noire de la fin »<sup>103</sup>. Lors de l'apparition des résistants, une vision qui pour Johnny semble relever du rêve devenant réalité, le jeune homme réagit avec fougue (« scattò verso di loro con tanto slancio »<sup>104</sup>), il reconnaît les soldats comme étant des résistants (« – Voi siete partigiani »), et il affirme à deux reprises vouloir intégrer leurs rangs : « – Voglio entrare nei partigiani, con voi »<sup>105</sup>. Son enthousiasme n'est pas entaché par l'environnement triste, ou l'aspect décevant des résistants, même si, comme nous le montrerons, la frustration n'est pas loin. Nous découvrons un personnage qui veut encore se voiler la face devant ce qu'il voit, pour essayer de vivre pleinement le moment idéal tant attendu. La situation est trop précieuse, et Johnny ne s'aperçoit pas qu'il est en train de se lancer dans une aventure qui bientôt se présentera sous son jour réel et non pas seulement comme un idéal figé et, tout compte fait, inexistant.

Johnny aperçoit enfin des émissaires de la communauté tant rêvée, celle des résistants. L'exceptionnalité espérée du monde de la Résistance semble se concrétiser conformément aux attentes de Johnny : des hommes hors normes, des surhommes presque immortels<sup>106</sup>, font partie des bandes clandestines. Par exemple, Ettore, son ami d'enfance, « vibrava di energia fisica »<sup>107</sup> (« vibrait d'énergie physique ») lorsqu'il propose à son camarade d'aller droit contre une paroi de tuf avec la voiture :

*Non so chi mi tenga dal provare un crash. Vorrei mandar la macchina contro quel tufo. Ora la mando.  
– Vacci dentro, – disse Johnny freddamente*<sup>108</sup>.

L'inconscience froide dont fait preuve Johnny montre l'oubli de sa condition d'homme. Membre d'une communauté d'hommes mythiques, il se sent différent des autres, comme il le pensait avant de s'engager. Sa puissance dépasse les limites des possibilités humaines lorsque dans *Appunti Partigiani '44-'45* nous l'observons en train de viser une étoile avec son fusil :

*C'era stelle, io per non saper che fare mi son tolto il fucile di tracolla, l'ho spallato, mirato una stella,  
quando ce l'avevo nel mirino, facevo bang e dicevo ci sei, stella*<sup>109</sup>.

---

<sup>103</sup> *UrPJ*, p. 83.

<sup>104</sup> *PJ1*, p. 439 : « [Johnny] s'élança vers eux ».

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 440 : « – Je veux faire partie des résistants, avec vous ».

<sup>106</sup> Ce que nous affirmons n'est cependant valable que pour certains moments du roman : il ne s'agit pas d'une constante. Comme nous le verrons par la suite, le pessimisme et la faiblesse physique triomphent ; cependant, parfois Johnny se sent complètement épanoui dans son rôle de « guerrier global ».

<sup>107</sup> *PJ1*, p. 580.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 580 : « Je ne sais pas ce qui me retient d'essayer un crash. Je voudrais expédier la voiture contre ce tuf. J'y vais. – Vas-y, – dit Johnny froidement ».

<sup>109</sup> *AP*, p. 1445 : « Il y avait des étoiles, et comme je ne savais pas quoi faire j'ai ôté la bandoulière de mon fusil, j'ai épaulé, j'ai visé une étoile, et quand je l'avais dans le viseur, je faisais bang et je disais étoile, tu es cuite » (traduction M. B.).

Nous apercevons dans les passages que nous venons de citer une forme de fougue vitale liée à la guerre. Cela peut s'expliquer par la situation particulière de la guerre, où des « jeunes magnifiques » sont « prêts à donner la vie et la mort à l'âge de vingt ans »<sup>110</sup>. Cette sorte de surpuissance humaine, présente dans l'œuvre de Fenoglio, peut paraître ambiguë. C'est pourquoi ce que nous venons de dire mérite une précision : le « vitalisme » ne doit pas être confondu avec l'idéal de la « mort belle » ou du *pro patria mori*<sup>111</sup>. Il s'agit au contraire de ce que nous pourrions appeler « le vent de la jeunesse », ou, en détournant une expression de *Una questione privata*, nous pourrions dire que les personnages fénogliens sentent « il vento delle pallottole »<sup>112</sup>. La fougue des personnages fénogliens est, nous semble-t-il, liée à leur jeunesse. Ce que nous venons de dire est confirmé par l'analyse de Vittorio Spinazzola, qui parle de « pathos de la liberté » et qui désigne le « vitalisme juvénile » en tant que « véritable clef de voûte du langage fénoglien »<sup>113</sup>. Fenoglio ne présente pas des personnages va-t-en-guerre, dont le seul but est de combattre. Le « vitalisme » dont ils font preuve est dû d'une part à la conscience qu'ils ont de combattre pour des idéaux civiques, comme nous l'avons vu dans l'investiture du protagoniste (« [Johnny] si sentì investito a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente »<sup>114</sup>) et d'autre part au fait d'avoir trouvé un centre, bien que temporaire, dans la bande de résistants (« Tu te sens dans ton vrai centre, n'est-ce pas, Johnny ? »<sup>115</sup> – demande Franco, un camarade de Johnny). En tout cas, il est important de souligner l'enthousiasme des héros fénogliens lors de leur premier contact avec la Résistance. Cependant, cette dernière n'est pas un idéal monolithique, comme le remarquent très tôt les héros de Fenoglio, et le centre qu'ils pensaient avoir trouvé s'éloigne rapidement. La recherche d'une dimension idéale doit être recentrée.

---

<sup>110</sup> *UrPJ*, p. 147.

<sup>111</sup> C'est l'atmosphère qu'on respire dans les rangs des « Brigades noires » fascistes dans lesquelles milite Marco Laudato, protagoniste de *Tiro al piccione* de Giose Rimanelli, *op. cit.*

<sup>112</sup> *QP*, p. 2060. Il s'agit d'une expression, « pedalare sul vento delle pallottole » (« pédaler sur le vent des balles »), que nous retrouvons dans le dernier chapitre du roman, lorsque Milton fuit les fascistes au milieu des tirs de ces derniers. Il s'agit également du titre d'une communication sur Fenoglio de Luigi Meneghello, prononcée à l'occasion du colloque fénoglien d'Alba du 16 mai 2003 et que l'on peut aujourd'hui lire in *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 37-55.

<sup>113</sup> Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, p. 233.

<sup>114</sup> *PJ1*, p. 437.

<sup>115</sup> *UrPJ*, p. 23. Il s'agit d'un concept fort : l'idée de centre implique l'idée de recentrage d'un parcours personnel, et, en filigrane, celle de plénitude, que, selon Franco, Johnny a atteint lors de la rencontre avec les anglais.

## 1.2 La désillusion de Johnny et l'enjeu ambigu de la bataille : camaraderie et individualisme

Le « rêve résistant » est mis à dure épreuve dans *Il partigiano Johnny*. La volonté de Johnny de s'éloigner du monde idéal de la littérature passe par son désir d'abandonner son « individualisme bourgeois » (G. C. Ferretti) pour chercher un idéal dans le monde. Dans ce parcours s'inscrit la recherche d'une dimension idéale ; et dans ce contexte le protagoniste de l'œuvre devient le protagoniste d'une épopée individuelle. Mais l'enthousiasme n'a pas le temps d'éclater que déjà la joie immense d'avoir rencontré une bande clandestine sur les collines de Langhe est contrebalancée par des considérations sur la nature de l'Homme. Un sentiment de désillusion amère s'empare de Johnny, un sentiment qui naît de la rencontre brutale avec une réalité qui est très éloignée de l'image idéale que Johnny s'était construite. L'idéal tant rêvé, la rencontre avec les « archanges » se révèle décevante, et Johnny n'en croit pas ses yeux lorsqu'il observe de plus près ses nouveaux compagnons, des hommes qui étaient censés être des demi dieux et qui se présentent immédiatement en tant qu'emblèmes de la faiblesse humaine<sup>116</sup>. Le premier soldat que Johnny rencontre frappe le protagoniste par la misère de son équipement et de son expression :

*Era [...] miserabile quindi come un comune soldato del Regio Esercito in critiche condizioni ambientali, con la miseria e i patemi della sua vita partigiana ad imprimere una matusalemica vecchiaia sulla sua faccia semisepolta nel frusto passamontagna*<sup>117</sup>.

Dans ces conditions, il ne peut pas être un bon combattant : il est en proie du froid (« una doma preda del freddo »), qui l'empêche d'épauler et de viser Johnny, un potentiel ennemi déguisé en résistant. Le héros du roman est déçu par la provenance géographique du résistant inconnu. Johnny pensait que dans la Résistance piémontaise tout était différent (« tutto aveva da essere così nordico, così protestante »<sup>118</sup>), car à ses yeux il s'agissait de la seule façon de s'opposer au régime d'opérette de Salò et au manque de sérieux des fascistes. Mais le soldat que Johnny rencontre a un accent sicilien (« così disperatamente siciliano ») qui heurte et stupéfie le héros. Cela dit, les soldats du Nord de l'Italie ne déçoivent pas moins Johnny. Le

---

<sup>116</sup> Dans ce chapitre, centré sur le parcours de Johnny, nous allons souligner la désillusion du héros lorsque celui-ci rencontre les résistants. Ce sont les rapports interpersonnels qui déçoivent le protagoniste. Plus tard (*infra*, 2.2) il sera question du regard pessimiste du narrateur sur la Résistance considérée dans son ensemble.

<sup>117</sup> *PJI*, p. 439 : « Il était [...] misérable comme un quelconque soldat de l'Armée Royale dans des conditions climatiques critiques, la misère et les chagrins de sa vie de résistant imprimaient sur son visage à moitié enfoui dans un passe-montagne élimé les marques d'une vieillesse mathusalémique ».

<sup>118</sup> *PJI*, p. 439 : « tout devait être tellement nordique, tellement protestant ».

chauffeur du camion parle avec « un accent ligurien vulgaire » (« uno sbracato accento ligure »), et il apparaît aux yeux de Johnny « décevant, lui aussi tellement navrant » (« anch'esso così delusivo e sconfortante »). Les autres résistants ne sont guère mieux ; ils viennent du Nord, ils ont « l'air ouvrier ou paysan » (« un aspetto operaio o contadino ») et sont armés « misérablement » (« miserabilmente »). Ces hommes, qui sont en train de réquisitionner des « sacs de blé, et d'énormes, sordides tranches de lard » (« sacchi di grano e vaste, luride trance di lardo »<sup>119</sup>, même le lard est connoté négativement), sont méfiants, semblent ne pas vouloir accepter dans leur bande un jeune homme citadin, propre, bien habillé, à l'air intellectuel. L'investiture solennelle, définitive et chevaleresque que Johnny pensait avoir reçu au nom du peuple italien (« nor death itself would have been divestiture ») se réduit, dans la réalité, au passage physique de Johnny de la terre enneigée à ce matériau inerte qu'est le ciment : « Johnny passò dalla neve stradale al cemento della rotonda, come se il cemento rappresentasse l'investitura partigiana »<sup>120</sup>. Il s'agit d'une entrée dans la Résistance en ton mineur, et non pas d'un triomphe comme Johnny l'imaginait. Un autre soldat, irrité, lui fait signe en hochant de la tête (« un cenno pressoché irato »<sup>121</sup>), et Johnny devient enfin un résistant à tous les égards, non sans susciter des mécontentements chez ses nouveaux camarades : « Johnny entrò finalmente nei partigiani, quasi pestando i calli al perplesso e insoddisfatto siciliano »<sup>122</sup>.

Jusque-là, le narrateur relate la succession d'événements lors de l'entrée de Johnny dans la bande clandestine. Mais ce récit au ton négatif laisse bientôt la place à la focalisation sur l'état d'âme et les pensées du protagoniste. Ses premières considérations après son enrôlement dans la bande soulignent la déception de la rencontre :

*Stava constatando come ognuno di quegli uomini, suoi nuovi compagni, gli fosse abissalmente inferiore per distinzione fisica, proprio come fatti d'altra carne e altre ossa [...]*<sup>123</sup>.

Le sens de supériorité de Johnny par rapport à ses camarades naît et se développe dès la rencontre avec le maquis. Mais la déception ressort de façon lancinante peu après, lorsque le narrateur rapporte une question qui sonne comme une reproche à l'encontre de la naïveté du

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 440 : « Johnny passa de la neige de la route au ciment de l'esplanade, comme si le ciment avait représenté l'investiture partisane ».

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 440 : « un hochement de tête presque irrité ».

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 440-441 : « Johnny entra enfin chez les résistants en écrasant presque les cors du sicilien perplexe et insatisfait ».

<sup>123</sup> *PJ1*, p. 441 : « Il était en train de constater combien chacun de ces hommes, ses nouveaux camarades, lui était abyssalement inférieur sur le plan de la distinction physique, comme s'ils étaient effectivement faits d'une autre chair et d'autres os [...] ».



protagoniste : « Ma che s'aspettava che fossero i partigiani ? Questi, gli arcangeli? »<sup>124</sup>. On bascule de l'idéalisation à la dérision amère : il s'agit en effet d'archanges déçus, comme le démontre la suite des événements. Pendant le trajet, un accident de la route fait un mort (le sicilien qui s'était opposé à l'enrôlement de Johnny) et le camion n'arrive plus à avancer à cause de la glace. Les archanges de Johnny habitent dans un village qui représente un monde sublunaire, un avant-poste de l'enfer : « Le finestre erano lillipuziane, sbreccate e basse sul livello stradale »<sup>125</sup>. Elles laissent filtrer une lumière sinistre : « quieto e sporco ardere di luci rossastre »<sup>126</sup>. Le pavé est « irrégulier et fort scabreux » (« irto e asperrimo »), recouvert de neige et de glace qui rendent les déplacements périlleux. Dans une situation aussi désespérée, un seul recours se présente à Johnny : « Johnny pregò soltanto che venisse mattino »<sup>127</sup>. Le récit avance, mais rien ne change pour le héros : de façon analogue à sa situation avant l'engagement, Johnny se sent submergé par une « sinistre vague de misère et de peur » (« atra onda di miseria e di rischio »).

Une fois au village, Johnny se rend compte que les soldats qu'il a rencontrés en train de réquisitionner du matériel constituent un échantillon représentatif du reste de la bande, comme le démontre la rencontre avec les autres résistants au village : « nessuno era lontanamente della sua classe, fisica e non »<sup>128</sup>. Mais cette apparence est peut-être due à la vie de fauves de la jungle (« animal-giunglare ») que mènent les hommes, et qui imprime sur leur visage un signe indélébile (« marque bestiale »). Même si, le matin suivant, la description du soir est moins négative (« al mattino, tutto fu infinitamente meno peggiore »<sup>129</sup>), la différence, ce que le narrateur désigne comme un « saut qualitatif » (« lo stacco qualitativo ») entre Johnny et les autres, n'a pas diminué d'un cran (« not a whit »).

Pour l'instant, Johnny ne perd pas son idéal de vue, ce qui lui permet de supporter les défauts de ses camarades. Le jeune résistant se trouve dans une bande communiste, mais peu lui importe l'orientation politique de la bande : « Commies, Red Star... but so far as they fight fascists »<sup>130</sup>. Mais quelques heures après, à la vue du village et des autres soldats, les convictions de Johnny se font moins fortes. Le protagoniste exprime en anglais le sentiment

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 442 : « Mais qui croyait-il qu'ils étaient, les résistants ? C'étaient eux, les archanges ? ».

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 444 : « Les fenêtres étaient lilliputiennes, délabrées et basses par rapport au niveau de la route ».

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 444 : « la lueur paisible et misérable des lumières rougeâtres ».

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 444 : « Johnny ne put que prier pour que le matin arrive ».

<sup>128</sup> *PJ1*, p. 444 : « personne n'était même lointainement de sa classe, physique ou autre ».

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 449 : « Le matin suivant, tout fut infiniment moins désastreux ».

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 442 : « Communistes, Etoile Rouge ... mais peu importe, du moment qu'ils se battent contre les fascistes ».

d'avoir fait le bon choix, mais de se trouver avec la mauvaise formation : « I'm in the wrong sector of the right side »<sup>131</sup>. Dès le premier soir, donc, Johnny commence à faire des distinctions à l'intérieur de ce qu'il pensait être le grand front uni de la Résistance. Il se surprend à songer à l'existence d'autres bandes de résistants agissant sur les mêmes collines :

*Ma dovevano esserci sulle colline altre formazioni, formazioni ... "azzurre", ecco, nelle quali egli non potesse così dolorosamente avvertire lo stacco qualitativo, non avere più motivo a quella superiore diversità che al momento lo angosciava, lo torturava, come nella laida risata di una frode trionfante*<sup>132</sup>.

Le pèlerinage de Johnny ne s'arrête pas lors de son arrivée dans la Résistance, et il ne pourrait pas en être autrement puisque nous ne sommes qu'au début de son aventure ; au contraire, il continue, et se transforme en une recherche, qui, dans les projets du protagoniste, devrait le porter vers une meilleure brigade. Commence alors le recentrage de la quête du protagoniste. Johnny demande à ses camarades où se trouvent les *azzurri*, et ses questions sonnent « comme un souhait sobrement formulé pour lui-même » (« come un sobrio augurio a se stesso »<sup>133</sup>). Dès le premier jour de son engagement, nous voyons déjà que l'horizon d'une Résistance homogène, et par conséquent d'un idéal large, s'éloigne. Johnny est déçu du fait de se sentir différent des autres : il n'aspire plus à la recherche d'un idéal qui lui permettrait de se sentir en harmonie avec tous les résistants. Sa recherche a comme objectif un groupe d'hommes dont il se sent proche à l'intérieur de l'univers hétérogène de la Résistance. Avant l'engagement, Johnny imaginait une Résistance unie, et son idéal était d'en faire partie, sans distinctions particulières. Par la suite, l'idéal de Johnny est moins universel. Et c'est un premier motif de déception.

Puisque la Résistance communiste l'a déçu (et ce avant même d'avoir essayé de cohabiter), Johnny l'abandonne à la première occasion, pour se rendre chez les *azzurri*. Ces dernières sont des brigades formées par des militaires de l'armée, de vrais officiers (« Gli ufficiali erano, in buona parte, autentici ufficiali dell'esercito »<sup>134</sup>) et le niveau intellectuel y est plus élevé : « quasi tutti i capi [...] avevano cultura storica »<sup>135</sup>. Johnny vit la Résistance dans les rangs des brigades autonomes, où il trouve des camarades dont il se sent proche, comme Pierre ou Ettore, et des chefs supérieurs, comme Nord. Mais la perfection est encore lointaine,

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 447 : « Je suis dans le mauvais secteur du bon côté ».

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 447 : « Mais il devait y avoir sur les collines d'autres formations, des formations ... "azzurre", c'est cela, où il pourrait ne pas ressentir aussi douloureusement cet abîme qualitatif, où n'aurait plus de raison d'être ce sentiment de diversité qui à présent l'angoissait, le torturait, comme le rire obscène d'une fraude triomphante ».

<sup>133</sup> *PJ1*, p. 449.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 539 : « Les officiers étaient pour la plupart de vrais officiers de l'armée ».

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 540 : « presque tous les chefs [...] possédaient une culture historique ».

si nous considérons la remarque du narrateur lors de l'arrivée de Johnny chez les *azzurri* : « Johnny naturalmente era un altro uccello in questo stormo »<sup>136</sup>. Le schéma de la narration commence alors à se dessiner et devient plus clair au fur et à mesure du récit : Johnny, en quête d'un idéal large, qu'il avait identifié avec la Résistance, ne se sent pas à l'aise avec les deux groupes principaux qui se battent dans les Langhe. La frustration ressentie rétrécit l'horizon idéal du protagoniste. Nouvelle déception. Mais il y a plus grave, car par exemple, dans *Ur Partigiano Johnny*, le protagoniste est déçu par les troupes anglaises, incarnation suprême de l'idéal du héros.

Dans *Ur Partigiano Johnny*, la déception de Johnny est terrible, Johnny étant détenteur d'une image rêvée, idéale (et inexistante) des soldats britanniques. Son rêve amoureux (face aux anglais Johnny se sent « comme un amant qui rencontre enfin sa bien-aimée après lui avoir envoyé les lettres d'amour les plus merveilleuses dans l'histoire du monde ») est destiné à se briser : la déception apparaît avant même la rencontre fatale. Celle-ci se déroule dans un contexte négatif : Nord vient de perdre son père, et il pleure errant sur les collines ; la pluie a transformé le lieu de rendez-vous en un « océan de boue »<sup>137</sup>. Juste avant la rencontre, Johnny se sent « anxieux et pessimiste »<sup>138</sup>. Le héros commence à manifester des « symptômes de crainte et de déception » vis-à-vis des soldats anglais. Il avoue que « ceux-ci sont de pauvres anglais »<sup>139</sup>. La conséquence est facilement prévisible, avec le rêve de Johnny qui s'écroule : « Johnny se sentait terriblement mal, et il était en colère avec les anglais, son rêve qui s'écroulait »<sup>140</sup>. Et d'ailleurs, il avoue que, si tous les anglais étaient comme ceux qu'il venait de rencontrer, il se mettrait « à pleurer comme un enfant sur son idole en éclats »<sup>141</sup>. Ce sentiment culmine à la fin du roman, lors de la première bataille que Johnny affronte en compagnie des anglais. Ces derniers sont « ce qu'il y a de plus éloigné par rapport à son rêve », et Johnny se sent « déçu et déprimé »<sup>142</sup>. L'œuvre est bâtie sur le contraste, presque la lutte, entre Johnny, ses attentes, et la réalité qui l'entoure et que lui renvoient les troupes anglaises.

L'analyse fait ainsi apparaître une donnée inhérente à l'idéal fénoglien et qui est à son tour révélatrice d'un état psychique et des modalités de la sensibilité, plus que d'un but

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 540 : « Johnny était naturellement un oiseau d'une autre race ».

<sup>137</sup> *UrPJ*, p. 7.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 363.

concrètement défini et faisant appel à la seule volonté : à savoir l'idéalisation. L'idéalisation qui procède du rêve et de l'imaginaire. L'idéalisation qui achoppe sur l'expérience du réel et par-dessus tout sur les rapports interindividuels.

\* \* \*

Dans *Il Partigiano Johnny*, communistes et autonomes ne sont pas à la hauteur de l'image idéale que Johnny s'était fixée. C'est pourquoi un des seuls moments de bonheur du protagoniste dans la première partie du récit coïncide avec son passage d'une bande à l'autre, suite au ratissage de Mombarcaro. Ce passage représente un entre-deux, une suspension de son engagement collectif : Johnny est toujours un résistant, mais un résistant solitaire. C'est peut-être la seule solution qui lui convienne :

*Era tremendamente eccitante, e pregnante, marciare al basso in quella sospensione di partigianesimo. Johnny si sentiva come può sentirsi un prete cattolico in borghese od un militare in borghese: le armi razionalmente celate sotto il vestito, il segno era sempre su di lui: partigiano in æternum<sup>143</sup>.*

Comme le démontre ce passage, l'idéal de la Résistance est encore fort chez Johnny, et ce malgré les désillusions vécues. La recherche d'une dimension rêvée, d'une camaraderie possible mais difficile, s'affiche donc comme une constante du personnage fénozien. Cependant, l'image de la Résistance s'écroule dans son intégrité idéale. L'expérience a montré à Johnny que l'idéal ne peut être atteint qu'à travers une communauté restreinte. Si nous résumons le parcours de Johnny, nous remarquons que, tout d'abord, la dimension idéale concernait le protagoniste mais aussi la nation italienne. Ensuite, déçu par les communistes, Johnny pense trouver une nouvelle dimension idéale d'abord chez les *azzurri*, ensuite chez les anglais. Déçu par ces derniers, Johnny conserve un idéal, la Résistance, qui est vide, qu'il sent comme valable uniquement dans les moments de solitude et qui ne semble concerner que lui, détaché du reste de la société. Le recentrage de sa recherche coïncide avec un rétrécissement de l'horizon du protagoniste. La recherche d'affinité et de camaraderie du protagoniste détermine la réduction du groupe dans lequel il milite, et avec lequel il se sent à l'aise. L'épopée de Johnny, qui aurait dû se construire en s'inscrivant dans un contexte large, se referme sur le protagoniste et, compte tenu du malaise ressenti par ce dernier, semble tourner à vide. C'est pourquoi Johnny a besoin d'une nouvelle impulsion pour poursuivre sa quête et trouver une justification à son engagement.

<sup>143</sup> *PJ1*, p. 526 : « C'était terriblement excitant et riche de sens de marcher vers la plaine, en trêve de maquis. Johnny ressentait ce que peuvent ressentir un prêtre ou un militaire en civil ; ses armes étaient rationnellement dissimulées sous ses vêtements mais la marque n'en était pas moins indélébile : partisan *in æternum* ».

La nouvelle impulsion capable de motiver Johnny est la bataille. Cette dernière, moment du feu et de l'affrontement direct avec l'ennemi, est l'expérience la plus terrible qui soit : « Una battaglia è una cosa terribile, dopo ti fa dire, come a certe puerpere primipare : mai più, non mai più. Un'esperienza terribile, bastante, da non potersi ripetere »<sup>144</sup>. Compte tenu du manque d'une idéologie politique définie à la base de l'engagement des résistants fénoqliens, l'action devient un moment nécessaire et fondateur de leur expérience. Chez Fenoglio, la peur est un sentiment inconnu ; la bataille est la résistance concrète et suprême, un acte de courage et de volonté, jusque dans ses conséquences extrêmes :

*Eppure Johnny sapeva che sarebbe rimasto, a fare tutte le battaglie destinate, imposte dai partigiani o dai fascisti, e sentiva che si sarebbero ancora combattute battaglie, di quella medesima ancora guerra, quando egli e il Biondo e Tito e tutti gli uomini sull'aia (e ora gli apparivano numerosi, un'armata) sarebbero stati sottoterra, messi da una battaglia al coperto da ogni più battaglia<sup>145</sup>.*

La bataille est le sommet de l'épopée guerrière, et Johnny est convaincu qu'il s'agit du moment fondateur de son parcours humain à l'intérieur de la guerre. Dans l'affrontement violent avec l'ennemi, les personnages veulent confirmer leur choix irréversible, passer de la théorie de l'engagement à la pratique de la bataille. Il s'agit d'une attitude commune avec la *memorialistica*. Par exemple, Nuto Revelli avoue à plusieurs reprises être impatient de livrer bataille aux fascistes. Cependant, Fenoglio propose une survalorisation de cet événement, et charge la guerre active d'une valeur supplémentaire par rapport à sa donnée immédiate d'affrontement passible d'entraîner la mort. La bataille devient, par sa valeur de condition extrême de survie, une des concrétisations possibles (sans doute une des seules réalisables) de l'idéal recherché. Cette concrétisation est d'autant plus importante qu'elle représente un pas concret vers la « dimension humaine » égarée. Loin d'être uniquement un épisode lié à une tactique de guerre, la bataille est recherchée et poursuivie pour des raisons plus profondes, ayant trait au parcours de renaissance morale, et physique, des résistants fénoqliens.

Mais cette foi dans la bataille recèle un danger. Le moment de l'action peut dangereusement prendre la forme d'un instant d'excitation pure, une sorte de rite dionysiaque qui débouche sur la soif de sang de ses participants. Ces derniers participent en groupe, mais ils sont présentés comme des individualités qui semblent étancher leur soif de guerre. Ce qui compte,

---

<sup>144</sup> *PJ1*, p. 483 : « C'est quelque chose de terrible une bataille ; après on a envie de dire comme certaines accouchées primipares : jamais plus, oh non, jamais plus. Une expérience terrible, définitive, qui ne peut plus être répétée ».

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 483 : « Pourtant Johnny savait qu'il resterait combattre toutes les batailles futures, imposées par les résistants ou par les fascistes, et il *sentait* qu'il y aurait d'autres batailles à livrer pendant cette même guerre, quand lui et Biondo et Tito et tous les hommes dans cette aire (à présent ils lui paraissaient nombreux, une armée) seraient sous terre, placés par une bataille à l'abri de toute bataille à venir » (italique de l'auteur).

c'est l'action, qui devient le centre immobile de l'univers des personnages fénogliens. Il s'agit d'un instinct qui naît avant même l'engagement dans la lutte clandestine. Instinctivement, Johnny sent que l'action et le risque constituent une dimension indispensable et incontournable dans son parcours de renaissance morale. Contrairement à ce qui se passe dans la *memorialistica*, où le plus souvent les auteurs-personnages expliquent les motivations de l'action ou justifient leur participation par des raisons de rentabilité dans l'optique de la guerre à l'ennemi, chez Fenoglio la participation à des actions de guerre semble parfois simplement dictée par l'enthousiasme ou l'excitation du moment. Nous pourrions parler d'instinct guerrier, qui mène Johnny et ses camarades vers le risque. Par exemple, lors de l'action contre la prison d'Alba pour libérer les prisonniers politiques, la mère de Johnny lui ordonne de ne pas quitter la maison sur la colline. Mais Johnny n'écoute pas ce conseil :

*Johnny scese immediatamente in città, nell'ombra serotina, nell'eccitazione dell'accostamento alla grande e misteriosa scatola dell'agitazione*<sup>146</sup>.

Nous remarquons la promptitude de la décision de Johnny (« immédiatement ») ainsi que son état d'âme (« excité »). Johnny n'est pas seul. Il est accompagné de son cousin Luciano et de beaucoup d'autres jeunes, qui « avaient enfreint les règles du jeu, un code vieux de plusieurs siècles », et qui descendaient en ville « pour voir, pour protester, pour effacer l'infraction » (« Gli altri avevano rotto le regole del gioco, tutto un codice secolare, essi scendevano a vedere, a protestare, a cancellare l'infrazione »<sup>147</sup>). L'action n'est pas présentée sous l'aspect de la tactique ou de l'importance stratégique de marquer une victoire, certes symbolique, contre le régime. Fenoglio transcende le moment précis, et se concentre sur les sensations de cette communauté de jeunes presque secrète, sûrement cachée, une sorte de « meglio gioventù » engagée dans un rite de passage à l'âge adulte (voir la référence aux « règles du jeu » et au « code séculaire »), une jeunesse motivée par la volonté d'effacer une honte qui a duré déjà trop longtemps. La sensation d'un premier contact, même à distance, avec les fascistes (« il senso di duplicare le orme dei fascisti sui selciati cittadini »<sup>148</sup>) est excitante, et le sentiment de participer à une action, la première, est bouleversant : « La coscienza dell'inevitabile azione di forza già li possedeva interamente, fibrosa, rasserenante, indurente »<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> *PJI*, p. 427 : « Johnny descendit immédiatement, dans l'ombre vespérale, excité à l'approche du grand et mystérieux épice de l'agitation ».

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>148</sup> *PJI*, p. 427 : « la sensation de suivre les traces des fascistes sur le pavé de la ville ».

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 427 : « La conscience d'une inévitable épreuve de force les possédait déjà entièrement, fibreuse, apaisante, fortifiante ».

Cette excitation s'accompagne parfois d'une approche insouciant à la guerre. Lors de la première action encadrée dans la lutte clandestine, un événement mineur illustre l'attitude des résistants, qui manquent de préparation à la guerre, mais qui sont impatients d'y participer. Johnny, assis à côté d'un camarade aux yeux « de fauve » à l'arrière du camion, reçoit le canon du mousqueton de ce dernier dans le cou, à la suite d'une secousse du camion. L'événement n'est pas important en soi, mais le danger que Johnny a couru était très grand, car la sécurité de l'arme était levée<sup>150</sup>. Le protagoniste vient de risquer sa vie. Mais Johnny, qui semble anesthésié et insensible à la réalité qui l'entoure, ne se plaint pas, car toute sensation de danger disparaît face à la conscience de faire partie d'une bande d'hommes en marche vers la guerre, ce qui est le seul détail important du moment : « Lo risollevò la corsa dell'autocarro in piano [...] una buona, energetica impressione di silurante, a tutta macchina sul doomed nemico »<sup>151</sup>. Le « vitalisme » des soldats crée une synergie entre hommes et machine, qui élimine toute conscience réflexive. C'est pourquoi l'auteur compare l'excitation liée à la guerre avec celle liée à l'acte sexuel : « esattamente come nell'atto sessuale »<sup>152</sup>. La comparaison se justifie, car l'extase atteinte lors de la bataille se rapproche du vertige : « Johnny sospirò al confine della vertigine »<sup>153</sup>. Ce vertige et cette extase persistent même après la bataille, arrivant à faire oublier à Johnny les besoins élémentaires de son corps : « Johnny per l'eccitazione sorvolò sul sonno e passò in piedi i riposi »<sup>154</sup>.

Selon un crescendo qui souligne le danger lié à la fougue guerrière, l'excitation qui habite les résistants en guerre peut déboucher sur une totale abolition de la réflexion et sur une soif de sang qui s'érige en finalité de la lutte contre le nazisme et le fascisme. Ce sentiment était déjà présent dans *Appunti partigiani '44-'45*, œuvre dans laquelle l'exécution d'un fasciste prend l'allure d'une partie de campagne : « Dozzine di partigiani scendono calmi al prato dove Caminito scava la fossa, sudando e cantando che adesso lo scorciamo »<sup>155</sup>. De même, l'exécution d'un espion (l'instituteur du village de Rocchetta) est un moment de communion entre résistants et entre ces derniers et la population civile. Le chemin qui conduit les résistants au village de l'espion est parcouru avec un élan qui reflète l'excitation du moment : « Ora corriamo per l'unica via di S. Donato a infilare il rittano che in tre quarti d'ora ci

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 468 : « La course du camion sur la plaine lui remonta le moral [...] une bonne impression, énergétique, de s'élancer comme une torpille contre le doomed ennemi ».

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 558 : « exactement comme pendant l'acte sexuel ».

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 617 : « Johnny soupira, au bord du vertige ».

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 506 : « A cause de son excitation, Johnny oublia le sommeil et passa ses pauses debout ».

<sup>155</sup> *AP*, p. 1439 : « Des douzaines de résistants descendent calmement vers le pré où Caminito creuse la fosse, en suant et chantant que maintenant nous allons le descendre ».

scaricherà a rompicollo a Rocchetta »<sup>156</sup>. Complémentaire des montées vers les « hautes collines » que nous avons analysées plus haut, la descente vers Rocchetta présente un groupe de résistants qui ressemble à une bande de justiciers célestes (des « archanges ») qui descendent des cieux pour punir un homme qui a commis une faute impardonnable : « Giù per il rittano corriamo, quasi ci facciamo i salti mortali tanto è ripido e noi siamo lanciati »<sup>157</sup>. Les résistants arrivent dans le village « les cheveux dans les yeux et les genoux vibrant comme ceux des chevaux » (« coi capelli negli occhi e le ginocchia che ci vibrano come ai cavalli »). La force de cette image et de la descente des résistants insiste sur l'absence de réflexion des hommes, qui sont décrits un peu comme une rivière qui dévale la pente, comme des animaux qui partent étancher leur besoin de sang. Et dans l'œuvre de Fenoglio revient à plusieurs reprises un épisode où deux résistants se disputent le droit de fusiller un prisonnier fasciste<sup>158</sup>, montrant l'importance de participer activement de la violence du moment.

De façon plus explicite, dans *Il partigiano Johnny*, les résistants montrent une véritable envie de bataille violente. A cette pensée, leur « excitation et leur grimness » s'éveillent, puisque « leurs cerveaux étaient inondés de sang » (« L'eccitazione e la grimness degli uomini era all'estremo, le loro menti tutte alluvionate di sangue »<sup>159</sup>). Encore une fois, selon un schéma déjà illustré, la bataille permet aux soldats rescapés de l'hiver de 1944 de se libérer de la « misère », de la « honte » et de « l'impuissance » qu'ils subissent. Mais, avec le passage du temps, et à cause du tragique de la situation, cette fois la bataille ne suffit plus ; ils ont besoin d'une action violente (Fenoglio parle de « strage »), tels des fauves assoiffés de mort : « Agganciamo la loro retroguardia e facciamone strage! Possiamo e dobbiamo farlo »<sup>160</sup>. Leur conscience du sacrifice est d'autant plus aiguë que le résultat de la lutte apparaît inévitable : « Molto probabilmente finirà in un pasticcio, – rispose Johnny, – ma ha da essere fatto. La ruota è ferma e dev'essere rimessa in moto, anche se il primo dente macinerà tutti noi »<sup>161</sup>. Le passage souligne à la fois l'impuissance des résistants à modifier le cours des événements, et leur passivité face à la « roue » de l'Histoire. Les résistants se trouvent face à un destin où se

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 1441 : « Maintenant on dévale la seule route de S. Donato pour enfileur comme des casse-cou le rittano qui dans trois quarts d'heure nous déversera à Rocchetta ». *Rittano* (ou *ritano*) est une vallée très étroite creusée par des rigoles dans le tuf des Langhe.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 1441 : « Nous dévalons le rittano, en faisant presque des sauts périlleux tant il est raide, emportés comme nous sommes dans notre élan ».

<sup>158</sup> L'épisode est présent dans *AP* p. 1439, et à partir de là il est développé de façon autonome sous forme de nouvelle dans *VGA*, *Il trucco*.

<sup>159</sup> *PJ1*, p. 917.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 917 : « Attaquons leur arrière-garde, nous pouvons faire un massacre ! Nous pouvons et nous devons le faire ».

<sup>161</sup> *PJ2*, p. 1199-1200 : « Très probablement, ça va très mal se terminer – répondit Johnny – mais il faut le faire. La roue est à l'arrêt et il faut la faire redémarrer, même si les premières dents vont nous écraser ».



mêlent la mort et la victoire (« morte o trionfo in eguale misura »<sup>162</sup>). Cette volonté meurtrière reflète une attitude que Johnny avait manifestée pendant son isolement hivernal à Cascina della Langa. Ici, et pendant tout l'hiver, Johnny s'est senti impuissant devant l'ennemi. Cette situation est la plus insupportable qui soit. Après la mort de deux compagnons, les énièmes de la série, nous n'avons plus de doute quant à la volonté guerrière de Johnny, une volonté effrayante, motivée uniquement par le besoin de violence : « Una fiera, rattenuta necessità di sangue lo scuoteva tutto, lo faceva pregare per il sangue [...]. Il suo cuore heaved and swollened per il bisogno di sangue »<sup>163</sup>. Ce passage ouvre sur une sorte de déshumanisation du héros, un thème sur lequel il conviendra de revenir de façon plus approfondie dans la suite de notre travail (cf. *infra*, 3.2).

Cependant, malgré la suspension de la réflexion, qui peut être totale, comme nous venons de le voir, les soldats ne sont pas continuellement obnubilés par ce besoin irrationnel d'affrontement avec l'ennemi. Ils réalisent que la bataille peut avoir la mort comme corollaire direct. Et lorsqu'ils retrouvent leur conscience réflexive, ils se montrent sous le jour de personnages capables de participer à la lutte de façon consciente. Face au danger et à la mort, les résistants fénoqliens montrent une attitude de calme et de courage conscient qui témoigne de leur confiance dans la Résistance.

Cette confiance confère aux personnages fénoqliens une grandeur d'hommes devant l'Histoire, protagonistes d'une épopée qui demande leur sacrifice suprême. Il s'agit de héros sans peur, d'hommes qui se sentent à l'abri de tout (« nulla temevano »<sup>164</sup>) ; Johnny par exemple sait que les fascistes n'arriveront jamais à le capturer :

*Ma non l'avrebbero catturato: una orgogliosa, grande calma lo stava invadendo, possedendo, anche all'esterno adattandoglisi attillatamente come una lucente corazza di forza e di invulnerabilità*<sup>165</sup>.

Le passage insiste à nouveau sur la dimension chevaleresque de Johnny, *condottiero* invincible dans une lutte résolument épique. Johnny, le résistant qui lors de l'isolement terrible de l'hiver de 1944 se définit comme « le moineau qui ne tombera pas » de sa branche (« Io sono il passero che non cascherà mai! »<sup>166</sup>), serait-il en train de trouver un idéal qui ne

---

<sup>162</sup> *PJI*, p. 917 : « mort ou triomphe en mesure égale ».

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 892 : « Une nécessité de sang féroce et contenue en même temps le secouait entièrement, lui faisait invoquer le sang [...] ».

<sup>164</sup> *PJI*, p. 615 : « ils ne craignaient rien ».

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 793 : « Mais ils ne le captureraient pas : une profonde, orgueilleuse sensation de calme le possédait, une sensation qui s'adaptait à son corps comme une cuirasse luisante de force et d'invulnérabilité ». Il n'est pas inintéressant de remarquer que ce passage, insistant sur la force et la conviction de Johnny, disparaît dans la deuxième rédaction du roman, ce qui montre l'affaiblissement des convictions du protagoniste.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 898.

s'effondre pas (l'idéal de la force et du courage face au danger lors de la bataille) et en même temps de s'ériger en personnage héroïque ? En effet, malgré la mort de nombre de ses camarades dans les embuscades des espions fascistes, Johnny ne veut pas arrêter sa lutte, coûte que coûte : « I'll go on to the end, I'll never give up »<sup>167</sup>. Il montre avoir une conscience de ses moyens plus aiguë que ses camarades. C'est pourquoi nous le voyons en train de les rassurer, en se posant en véritable guide : « Non ti preoccupare, Pierre, – disse Johnny : – noi siamo invincibili, insopprimibili, e questa è per me proprio la lezione che i fascisti stanno imparando là oltre il fiume. In un paio di giorni saremo come prima e forse meglio »<sup>168</sup>. La guerre active montre aux résistants le chemin à suivre, et renforce leur confiance dans le mouvement. Non seulement cet idéal ne déçoit pas Johnny, mais il est capable de le revigorer. La confiance dans l'action de la guerre aide les résistants à dépasser les moments les plus durs, lorsque la détresse physique semble l'emporter sur la volonté de poursuivre le combat. Le résistant Franco, probablement atteint par la tuberculose, refuse de se cacher, car cela signifierait pour lui « une mort anticipée » : il veut voir la fin de la guerre, « la cosa per cui [si è] spacciato i polmoni »<sup>169</sup>. L'action contre l'ennemi est un moment de plénitude physique. Le bruit de l'artillerie lourde et des mortiers, signe d'une bataille imminente, tranquillise Johnny : « Il fragore placava Johnny, che si sentiva e stava meravigliosamente bene. Il medesimo era del Biondo, che abbastanza paradossalmente per lui, brividiva di piacere »<sup>170</sup>. Lorsque la bataille d'Alba éclate, Johnny est en très bonne forme physique : « Johnny si sentiva bene, e per meglio sentirsi si augurava un maggior fragore e complessità di battaglia »<sup>171</sup>. *A contrario*, l'inaction agace Johnny : « Solo gli scottava d'esser legato a quell'inutile, stupido argine assolutamente vacuo, quando era fin troppo chiaro che i fascisti attaccavano entroterra, sulla direttrice dello stradale »<sup>172</sup>.

Le risque accepté permet aux personnages de s'élever au rang de héros attitrés d'une épopée guerrière. Dans cette optique, certains épisodes de *Il partigiano Johnny* relatant des faits de

---

<sup>167</sup> *PJ2*, p. 1117 : « Je continuerai jusqu'à la fin, je n'arrêterai jamais ».

<sup>168</sup> *PJ1*, p. 778 : « Ne t'inquiète pas, Pierre, – dit Johnny : – nous sommes invincibles, indestructibles, ineffaçables et c'est là, à mon avis, la leçon que les fascistes sont en train d'apprendre de l'autre côté du fleuve. Dans quelques jours nous serons comme avant, et sans doute mieux qu'avant ».

<sup>169</sup> *PJ1*, p. 907 : « la chose pour laquelle [il s'est] bousillé les poumons ».

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 506 : « Le vacarme de la bataille calmait Johnny, qui se sentait merveilleusement bien. Comme Biondo d'ailleurs, qui assez paradoxalement frissonnait de plaisir ».

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 692 : « Johnny se sentait bien, et pour se sentir encore mieux, il souhaitait un grand fracas et une bataille aussi embrouillée que possible ».

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 692-693 : « Johnny rageait simplement d'être rivé à cette digue inutile, stupide, absolument vaine, alors qu'il n'était que trop évident que les fascistes attaquaient par l'arrière-pays, sur la ligne de la route provinciale ».

guerre sont transformés par le regard du narrateur en moments d'héroïsme. Il ne s'agit pas de l'héroïsme typique de la guerre, lié à une action militaire audacieuse qui apporte la gloire : Fenoglio ne construit pas une épopée ayant pour but ultime la gloire personnelle de ses personnages. Nous sommes plutôt en présence d'épiphénomènes qui, à l'échelle de la guerre de Fenoglio, se posent comme autant d'épisodes d'une épopée mineure. Le courage conscient d'affronter la mort devient une forme d'héroïsme et d'idéal. C'est le cas de la fuite à travers les mailles de l'encerclement allemand lors du ratissage de Mombarcaro. Le danger est très élevé, mais malgré cela Johnny et ses camarades entreprennent ce « voyage mortel » avec « légèreté ». Ils sont en train de marcher à la rencontre de la mort (« Viaggiavano alla morte ») et ils le font courageusement : « senza un voto, senza una preghiera »<sup>173</sup>. Cette situation ne trahit pas le fatalisme des hommes, un sentiment qui semble être absent des œuvres du romancier, mais démontre leur conscience d'une fin tragique possible. Face à cette possibilité, les personnages fénoqliens font preuve d'une « disponibilité »<sup>174</sup> remarquable, car ils se sont engagés à aller jusqu'au bout, à l'instar de Johnny, qui a décidé de « dire non »<sup>175</sup> à la facilité et au fascisme, et de Ettore, dont Johnny est sûr qu'il ne reniera pas son appartenance à la Résistance : « Ettore non l'avrebbe nemmeno tentato, nemmeno voluto : era orgoglioso e inflessibile, così pronto a pagare il grande prezzo, ma nella sua dimessa, sempre minimizzante maniera »<sup>176</sup>. Cette démarche est d'autant plus courageuse que les personnages sont conscients que la mort peut arriver à tout moment, comme dans un jeu de hasard : « Così, pensava Johnny, la mia vita e quella di costoro è di nuovo in ballo, dadi in fondo al bossolo. Bene, egli era nuovamente pronto »<sup>177</sup>.

\* \* \*

Mais d'où vient cette attitude : pourquoi accepter un risque mortel le cœur presque léger ? Et surtout, quelles sont les conséquences de cette approche du combat ? Nous arrivons là aux

---

<sup>173</sup> *PJI*, p. 516 : « sans un vœu, sans une prière ».

<sup>174</sup> Il s'agit d'une expression de Keany, le soldat anglais avec lequel Johnny noue une relation fondée sur le respect et l'admiration. Keany dit, en français dans le texte, qu'il « faut être disponibles » à la mort, qui frappera plus facilement dans les derniers jours de guerre, *UrPJ*, p. 109. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que ce même concept se retrouve dans les mots d'un protagoniste de la Résistance, Giaime Pintor. Le jeune résistant, qui trouvera la mort pendant la guerre contre les fascistes, écrit à son frère Luigi qu'une « jeunesse qui n'est pas "disponible" [...] est compromise ». Pintor parle de disponibilité pour la lutte armée, mais, bien évidemment, il est conscient que cela équivaut à être disponible à la mort, comme le démontre d'ailleurs son destin tragique. Pour la lettre de Giaime Pintor à son frère, voir Orsetta Innocenti, « Beppe Fenoglio: la Resistenza come avventura etica », in *Patria Indipendente*, numéro 3, 30 mars 2003, p. 59.

<sup>175</sup> *PJI*, p. 898.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 821 : « Ettore n'essayerait même pas, ne voudrait même pas : il était orgueilleux, intransigent, prêt à payer le prix le plus élevé, mais de cette manière humble, toujours modérée, qui était la sienne ».

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 1055 : « Ainsi, songeait Johnny, ma vie et celle de ces hommes est de nouveau en jeu, comme des dés au fond du gobelet. Eh bien, il était à nouveau prêt ».

raisons profondes de l'excitation et de l'enthousiasme liés aux batailles. Au-delà de toute motivation politique – absente de l'œuvre – et civique – qui, au contraire, est présente – Johnny, et comme lui les autres personnages, se lance corps et âme dans la bataille car il sait qu'il s'agit de la seule voie possible pour atteindre une forme d'idéal de camaraderie qui semblait compromise lors de son entrée dans la Résistance : les résistants fénogliens se trouvent face à un passage obligé, un risque nécessaire qui ne peut pas être évité. Cependant, si le seul moment idéal de camaraderie coïncide avec la lutte armée, le cercle d'universalité de l'engagement de Johnny, et donc de son idéal, se réduit encore. Dans la bataille, Johnny cherche une forme de camaraderie restreinte, qui le rapproche des hommes avec lesquels il sent avoir des affinités :

*And action did not come, che ti scaraventasse giù da quella cima gradualmente ossessiva, ti liberasse dalla parlante insoddisfazione, dalla tetra noia partigiana, ti portasse almeno per un giorno fuori dalla pratica sfera d'influenza di Némega, che lo legasse possibilmente di più con Tito*<sup>178</sup>.

L'obsession de l'ennui, de l'insatisfaction, est remplacée par l'obsession, elle aussi écrasante, de l'action. Le protagoniste charge la bataille du pouvoir de créer une forme de camaraderie, bien que très limitée (« che lo legasse possibilmente di più con Tito »). La fougue vitale que nous avons mentionnée vise la formation d'une communauté résistante. On passe d'une investiture au nom du peuple italien au désir de Johnny de se sentir lié avec un seul homme (« con Tito »). Le parcours de l'épopée de Johnny se dessine : il s'agit d'une épopée mineure, qui voit le protagoniste se refermer de plus en plus sur lui-même. Une camaraderie large n'étant pas possible dans les rangs de la Résistance, Johnny se contente d'une forme restreinte. C'est la bataille qui peut construire cette forme de fraternité : un lien souterrain qui relie les hommes ayant eu le courage de se battre et de résister sans céder à la tentation de se cacher. Mais en même temps, c'est aussi la bataille (ou la Résistance active plus généralement) qui peut créer des séparations dans un groupe jadis soudé.

Il nous faut alors analyser le type de camaraderie qui peut se fonder sur une idée de Résistance active et courageuse. Parfois, le pouvoir de la bataille peut être tellement fort qu'il arrive à vaincre la méfiance de Johnny vis-à-vis de ses camarades. Le protagoniste de *Ur Partigiano Johnny* loue les qualités de ses derniers : « les hommes avaient été magnifiques, de cette manière modeste et opaque, tout en étant efficace, qui était la leur »<sup>179</sup>. Suite à une

---

<sup>178</sup> *PJ1*, p. 456 : « And action did not come, pour les jeter de ce sommet graduellement obsédant, pour les libérer de l'insatisfaction rongearde, du misérable ennui partisan, pour les éloigner au moins pendant un jour de la sphère d'influence de Némega, pour le lier encore plus si possible à Tito ».

<sup>179</sup> *UrPJ*, p. 141.

bataille, nous découvrons un des seuls moments (si ce n'est le seul !) de plénitude de Johnny avec ses camarades :

*Johnny s'inoltrò nell'aia, felice ed ansioso di mischiarsi agli uomini, a tutti, senza più l'istinto necessario di individuar Tito e di stargli attaccato. [...] Ognuno di quegli uomini, anche il più imbestiato, gli appariva un Tito, e più un fratello. [...] Il cuore di Johnny s'apriva e scioglieva, girò tutta l'aia apposta per farsi partecipe e sciente d'ogni uomo. Erano gli uomini che avevano combattuto con lui, che stavano dalla sua parte anziché all'opposta. E lui era uno di loro, gli si era completamente liquefatto dentro il senso umiliante dello stacco di classe. Egli era come loro, bello come loro se erano belli, brutto come loro, se brutti. Avevano combattuto con lui, erano nati e vissuti, ognuno con la sua origine, giochi, lavori, vizi, solitudine e sviamenti, per trovarsi insieme a quella battaglia<sup>180</sup>.*

Nous sommes ici au début du récit. Johnny se sent à l'aise avec ses camarades et son snobisme de classe s'efface au profit d'une fraternité enfin trouvée. Johnny veut connaître ses camarades un par un, et ressent un sentiment fort de communion avec eux. Déçu par la Résistance en tant qu'entité abstraite, il semble se sentir à l'aise grâce au combat, et semble pouvoir continuer sur le chemin de la camaraderie. Cependant, il s'agit d'un moment unique dans l'œuvre. Aucun autre moment semblable ne se répétera par la suite.

Le plus souvent, Johnny découvre plutôt une forme restreinte de camaraderie, qui fait diminuer de façon drastique le cercle d'hommes avec lesquels il se sent à l'aise. Par exemple, le fait d'avoir passé un hiver dans la solitude la plus complète, fait que Johnny se sent séparé à jamais de ses camarades. Lors de la reformation des bandes après cet hiver fatal, il n'arrive plus à renouer avec Pierre, qui s'est caché chez la famille de son amie, le rapport qu'il entretenait avec lui avant l'hiver : un fossé trop grand a été creusé par la solitude de l'hiver. En revanche, il sent un lien très fort avec des hommes qu'il connaît à peine, avec lesquels il n'a jamais livré de bataille, mais qui ont vécu une expérience semblable à la sienne. C'est le cas de Jimmy, un garde de Nord qui affiche les souffrances passées :

*Appariva grinzuto e raffreddato, stazonato dalla testa ai piedi : Johnny conobbe a prima vista che aveva disperatamente svernato a modo suo, e ne fu lieto e orgoglioso. Jimmy gli cennò, Johnny gli ricennò, ma ora non era possibile un'intervista, che Nord andava a parlare<sup>181</sup>.*

---

<sup>180</sup> *PJ1*, p. 482 : « Johnny avança sur l'aire, heureux et impatient de se mêler aux hommes, à tous les hommes, sans ressentir l'instinct nécessaire de repérer Tito et de ne plus le lâcher. [...] Chacun de ces hommes, même le plus bestial, lui paraissait un Tito, et encore plus, un frère. [...] Le cœur de Johnny s'ouvrait et s'attendrissait, il fit exprès le tour de l'aire pour se sentir en toute conscience proche de chaque homme. C'étaient les hommes qui s'étaient battus avec lui, qui étaient de son côté et non contre lui. Et il était un de leurs, son sentiment humiliant de la différence de classe avait disparu. Il était comme eux, beau comme eux s'ils étaient beaux, laid comme eux s'ils étaient laids. Ils s'étaient battus avec lui, ils étaient nés, ils avaient vécu, chacun avec ses origines, ses jeux, ses travaux, ses vices, sa solitude et ses errements, pour se retrouver tous ensemble à cette bataille ».

<sup>181</sup> *PJ1*, p. 908 : « [Jimmy] apparaissait couvert de rides et enrhumé, froissé de la tête aux pieds [...] Johnny s'aperçut à première vue qu'il avait désespérément hiverné comme lui, et il en fut fier et orgueilleux. Jim lui fit

Une sorte de club secret se crée entre les « vrais » résistants (« vrais » dans la conception de la Résistance du protagoniste), c'est-à-dire entre ceux qui ont assumé jusqu'au bout leur engagement :

*Si riconoscevano e salutavano con un clink dell'occhio, si agglutinavano nella loro comune andata alla torre dominante, ma non si raccontavano nulla di loro particolare [...] una peripezia od anche solo un itinerario altrui, la giornata era interamente e gelosamente e misteriosamente sua propria di ognuno*<sup>182</sup>.

Ce passage illustre la complexité de la camaraderie qui peut se créer à l'intérieur de la Résistance. Combattants pour le même but, unis par le danger auquel ils ont échappé, les résistants sont présentés par l'auteur comme des individualités qui agissent regroupées.

Johnny glisse de plus en plus vers un idéal individualiste. D'ailleurs, nous avons montré comment le bonheur de Johnny naît et trouve son essor dans la solitude du passage d'une bande à l'autre, où il est résistant mais libre de toute obligation de bande<sup>183</sup>. Johnny n'est pas seulement un personnage « snob », comme il a été défini par son créateur. Son snobisme dépasse les limites d'un « fossé de classe » et d'un trait de caractère gratuit et devient partie intégrante de sa recherche d'un idéal : Johnny est snob parce que sa soif d'idéal le rend snob. L'épopée de Johnny se dessine ainsi comme une épopée dont l'horizon d'universalité disparaît au profit d'un idéal solitaire. L'enfermement de Johnny dans cet idéal solitaire s'aiguise de plus en plus : la bataille, moment de camaraderie par excellence, ne déçoit pas Johnny (il s'agit donc d'un des seuls idéaux qui ne disparaissent pas au contact de la réalité) ; mais souvent celle-ci se caractérise par des moments d'abstraction du protagoniste. Ces moments soulignent son éloignement de la communauté des hommes. Le moment de plénitude avec ses camarades que Johnny vit dans la cour de la ferme reste le seul de l'œuvre.

---

signe, Johnny répondit, mais à présent il n'était pas possible de parler, car Nord allait faire un discours ».

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 523-524 : « Ils se reconnaissaient et se saluaient avec un clink du regard, s'agglutinaient dans le trajet commun vers la tour dominante, mais ils ne se racontaient rien de leur propre expérience [...] pas même une péripétie ou un itinéraire de quelqu'un d'autre, la journée appartenait exclusivement à chacun, entièrement, jalousement et mystérieusement ».

<sup>183</sup> Il s'agit d'un trait de caractère que Johnny partage avec Milton, protagoniste de *FDR*. Milton est un « chasseur solitaire », qui agit indépendamment du reste de sa bande. Leo et Perez, chefs hiérarchiques de Milton, ne tentent même pas de lui donner des ordres, sachant que Milton est un résistant particulier. C'est d'ailleurs ce qui agace Athos, un officier venu chercher Milton pour l'amener au commandement de division. Lors de la venue de Athos, Milton est absent, sans que Leo et Perez sachent où il se trouve : « – È fuori con tuo permesso, Perez? – domandò Athos. – Mai dato un permesso a Milton. – Anche perché Milton non si è mai sognato di chiederlo, – aggiunse Leo piuttosto ironico. [...] – Milton non chiederebbe permessi nemmeno a Nord ». « – Il est dehors avec ta permission, Perez? – domanda Athos. – Jamais donné de permission à Milton. – Aussi parce que Milton n'a jamais songé à la demander, – ajouta Leo plutôt ironique. [...] – Milton ne demanderait pas de permission ni même à Nord ». Le personnage du résistant solitaire est assez courant dans l'œuvre de Fenoglio. Giorgio Clerici dans *QP*, par exemple, ne se sent pas bien avec ses camarades, et il est capturé justement parce qu'il s'est séparé d'eux : « Sai com'è Giorgio. Gli schifa di mangiare in compagnia ». « Tu sais comment est Giorgio. Ça le dégoûte de manger en compagnie des autres ».

Plus souvent, Johnny cherche des échappatoires solitaires. La solitude s'érige en véritable idéal du personnage.

### 1.3 Johnny entre solitude et titanisme

Il ne faut pas oublier que nous sommes en présence, avec *Il partigiano Johnny*, d'une œuvre de guerre, où l'Histoire et la Résistance occupent une place importante, même si, comme nous l'avons vu, cette guerre représente une guerre archétypique des guerres humaines. Or, les diverses situations décrites par le romancier, font apparaître la non-conformité de l'idéal de l'engagement avec les exigences mêmes de cet engagement. Tandis que l'entrée dans la Résistance exige une insertion dans un mouvement collectif et fait appel aux valeurs d'abnégation et de solidarité, l'idéal que poursuit le personnage fénoglien se trouve paradoxalement ramené à une expérience personnelle : expérience personnelle centrée sur ses aspirations individuelles et qui n'est que difficilement conciliable avec la vie de groupe. La fraternité et la camaraderie que Johnny rêvait de trouver dans la bande clandestine cèdent la place à l'individualisme du protagoniste. Il nous reste une étape à analyser dans le parcours de Johnny, parcours qui l'amène d'un idéal collectif – avant son engagement – à un idéal personnel – après son entrée dans la lutte clandestine.

Tout en restant à l'intérieur de la thématique de la guerre (ce qui, comme nous le verrons, ne sera pas toujours le cas), et outre les rares instants de camaraderie avec ses compagnons de lutte, Johnny expérimente d'autres moments qui font l'objet d'une évaluation positive. Ces moments confirment le rétrécissement de l'idéal du protagoniste : le seul idéal possible est lié à des bonheurs momentanés. Ces instants, dont la récurrence est relativement élevée, coïncident avec les déplacements de Johnny d'un lieu à l'autre des Langhe, et sont souvent liés à la capacité du protagoniste à endurer des situations difficiles du point de vue physique. Nous abordons là un point qui se révèle central dans le caractère du protagoniste de *Il partigiano Johnny* ainsi que pour bien d'autres personnages fénogliens. Il s'agit d'un lien direct et souvent affiché entre la guerre et cette dimension physique qui est une autre facette du « vitalisme » dont nous avons parlé plus haut. La vie physique des résistants de Fenoglio est souvent observée, disséquée et présentée comme étant le document de leur participation à l'expérience extrême de la guerre. De façon ambivalente, le corps devient un objet qui parle de la souffrance, de la douleur, du danger<sup>184</sup>, mais aussi et paradoxalement du plaisir et du

---

<sup>184</sup> Cette notion sera au centre du début du troisième chapitre de cette partie.

bonheur de retrouver la dignité perdue. Si le corps fait souvent l'objet d'une focalisation particulière dans la mort (et en tant que tel il est observé avec attention par Johnny, comme nous le verrons), s'il devient le miroir de la déchéance des personnages et du tragique humain, il est aussi vrai que par le corps passe également la renaissance morale et spirituelle du résistant. La relation entre la guerre et le corps humain est utilisée par Fenoglio au-delà de ses implications uniquement physiques et prosaïques, c'est-à-dire le témoignage de la faim, du froid, de la fatigue, comme c'est souvent le cas, par exemple, dans la *memorialistica*.

La fougue vitale dont nous avons parlé plus haut pour décrire la participation à la guerre s'enrichit ici d'une nouvelle nuance, à savoir la force démesurée et la capacité à supporter une situation éprouvante. Comme nous l'avons fait à propos de l'idéal de la bataille, nous allons montrer que nous sommes de nouveau en présence d'un sentiment individuel, qui amène le protagoniste à prendre ses distances vis-à-vis des camarades. Le « vitalisme » dont il est à présent question se présente donc comme une autre manifestation d'un idéal qui n'est réalisable que lorsqu'il est individuel. L'on observe en effet que Johnny évolue de plus en plus à l'écart de la communauté qu'il a choisie. En même temps, le lien entre l'idéal et le corps trace une nouvelle étape dans l'épopée de Johnny : ce dernier, en raison de sa force physique, s'érige en véritable héros titanesque, qui recherche la difficulté comme moyen de dépassement de soi, pour acquérir une dimension supérieure par rapport aux autres résistants. En effet, ses camarades ne semblent pas à la hauteur du héros, ni en mesure d'endurer les efforts que Johnny impose à sa personne. Tout se passe comme si l'épopée de Johnny était celle d'un personnage solitaire à l'intérieur de la Résistance.

\* \* \*

La force et la vitesse de la marche à travers les collines des Langhe, ainsi que la fierté que provoque cette capacité physique, sont deux thèmes qui apparaissent dès les débuts de la production fénoglienne<sup>185</sup>. En effet, dans les premières pages écrites par Fenoglio à propos de

<sup>185</sup> A propos de ce thème, voir les considérations de Veronica Pesce, « Lo spazio nella narrativa di Beppe Fenoglio », *op. cit.*, surtout p. 113-116. Veronica Pesce rappelle, dans le sillage de Edmund Husserl, que la « perception et représentation de l'espace ne peuvent pas être séparées du mouvement de celui qui agit et bouge dans cet espace ». C'est le mouvement qui détermine l'espace. Le mouvement d'un personnage fait changer le point de vue, et par conséquent la vision et la perception de l'espace. Veronica Pesce explique que, chez Fenoglio, l'espace devient l'objet de la vision d'un homme qui marche, en opposition avec une tradition précédente qui présentait le paysage de façon statique. D'un point de vue symbolique, il est clair que la marche est l'emblème de la recherche – d'un idéal, de la vérité – qui est une structure fondamentale et une constante de l'œuvre fénoglienne. Si, dans la lecture de Veronica Pesce, les *topoi* du mouvement, de la marche et de la fuite sont considérés du point de vue de leur apport perceptif et herméneutique, de connaissance de l'univers des Langhe, nous proposons une lecture de la marche en tant que moment de réalisation d'un idéal du héros, non pas un moment de pause dans la dimension angoissante de la guerre, mais un moment de bien-être et d'oubli de la misère ambiante, et instance de suspension des facultés réflexives. Dans notre approche qui privilégie l'analyse de *PJ*, il nous semble important de souligner l'omniprésence du thème de la marche et du mouvement dans l'ensemble de l'œuvre de Fenoglio, dès *AP*, et jusqu'à la place fondamentale qu'il occupe dans *QP*, où, comme



la Résistance, Beppe affirme : « Lì stacco il mio bel passo da campagna; paiono viaggiare con me le colline alla mia destra. [...] Come cammino forte! [...] Sotto i miei passi rintrona la pedanca di S. Rocco »<sup>186</sup>. La fierté que le protagoniste ressent en marchant et en se déplaçant rapidement s'apparente à la montée symbolique vers les « hautes collines » dont nous avons parlé ; cependant, nous sommes ici plus proches de la plénitude atteinte par Johnny dans sa pause lors du passage de la bande des *rossi* à celle des *azzurri* (voir *supra*). D'ailleurs, dans ce dernier passage le narrateur souligne qu'il est extrêmement excitant et riche de sens de marcher vers la plaine (« Era tremendamente eccitante, e pregnante, marciare al basso in quella sospensione di partigianesimo »). De façon tout à fait semblable à ce qui se passe avec la bataille, capable de « guérir » les maux physiques des résistants, la marche peut se transformer en un moment de bonheur physique. Et tout comme la bataille, elle crée des affinités électives entre personnages. C'est une des raisons pour lesquelles Johnny apprécie Dea, la femme résistante de *Ur Partigiano Johnny* : « La fille s'adapta sans difficulté à l'allure rapide de Johnny, et cela rendit Johnny heureux, parce qu'il était un marcheur rapide qui rencontrait le problème de devoir se conformer à l'allure lente des filles, et ce même lors des promenades amoureuses »<sup>187</sup>.

La marche est le moyen de locomotion résistant par excellence, en opposition aux déplacements en voiture, que certains résistants privilégient. Johnny accuse durement trois résistants qui ont causé un accident de voiture dans lequel Johnny a risqué sa vie. Hormis le danger, il n'y a en effet pas de honte plus grave que celle de ne plus savoir marcher. C'est précisément ce que Johnny reproche aux camarades qui ont failli le tuer : « Ora ce la facciamo tutt'e quattro a piedi, e voi a piedi non sapete più andare, voi porci, voi plebe, che non siete <altro>, altro che andare in macchina a tutte le ore, nemmeno degni di strisciare dove gli altri partigiani camminano »<sup>188</sup>. Les accusations de Johnny sont très précises : Johnny assimile le fait de ne plus savoir marcher à la perte d'un attribut fondamental du résistant. C'est une perte dangereuse et hautement humiliante. Et c'est la marche qui arrive à calmer Johnny après

---

le fait remarquer Veronica Pesce, la course de Milton ouvre et ferme le récit.

<sup>186</sup> AP, p. 1409-1410 : « Là j'utilise mon beau pas de campagne ; les collines de droite [...] semblent voyager avec moi. [...] Comme je marche vite ! [...] Sous mes pas résonne le pont de San Rocco ».

<sup>187</sup> *UrPJ*, p. 233 : « She was equalling easily Johnny's step, which was the usual stride of his own, and that Johnny noted with pleasure. For he was a grand pacer, and to have to equal the tiny undulation of a girl's step was a thing worried him, also in sentimental trips ».

<sup>188</sup> *PJ1*, p. 593 : « Maintenant on va faire tout le chemin à pied et vous, vous n'êtes plus capables de marcher, cochons, racailles, vous n'êtes capables que de rouler en voiture à toute heure, vous n'êtes même pas dignes de ramper là où marchent les autres résistants ».

l'accident : « Saliva nel fresco cuore del bosco, per sentieri inizialmente scivolosi, ma d'una piacevole sportiva scivolosità, il furore evaporandogli nel fresco, umido alitare del bosco »<sup>189</sup>.

La survalorisation de l'acte de marcher passe par une insistance sur l'exaltation et l'euphorie que procure la marche, des sentiments assez comparables à ceux que suscite la bataille. Parfois, la joie de la marche est partagée, soit avec un camarade que Johnny considère très proche (« Johnny e Tito goggled e ripartirono. Marciavano leisurely ma strongly »<sup>190</sup>), soit avec un groupe plus vaste : « Johnny e i suoi scesero a Neive in un sereno vespro di settembre, nella sua mellowy, alitata freschezza tentante al passeggio piuttosto che alla marcia »<sup>191</sup>. Mais, de façon cohérente avec le personnage, Johnny réalise pleinement le plaisir de la marche lorsqu'il est seul. La marche est l'instrument pour satisfaire le désir : « E d'un subito le agognò [le colline, ndr] e marciò ad esse »<sup>192</sup>. Lorsque Johnny souffre d'une « nostalgie intolérable » pour les Langhe, il rêve d'y retourner au plus vite, pour profiter d'un contact direct avec la terre et le vent : « Johnny [...] agognò di tornarci appena possibile, a marciare su quei cretoni desolati, sotto quel grande vento superiore »<sup>193</sup>. Quand il se sent bien, Johnny arrive à marcher « à vive allure »<sup>194</sup>.

L'accent que Fenoglio met sur l'acte de marcher introduit un thème que nous avons déjà rencontré. Lorsqu'il est question de la marche, le romancier souligne le côté physique de l'effort. Nous assistons donc à une suspension temporaire de la conscience réflexive, et à une attention accrue portée au geste physique. De façon analogue à ce qui se passe pendant les batailles, lorsque Johnny s'abstrait du moment présent, le protagoniste en mouvement efface de son esprit la réalité circonstancielle, et il ne se concentre que sur l'action présente : « Johnny camminava verso la Langa lontana, un po' vacuo-mentatamente e un po' swaggeringly, languidamente welcoming e godendosi i rari tratti pianeggianti »<sup>195</sup>. Johnny fait confiance à son corps, et l'écoute dans les moments de détresse : « [...] non sapeva bene dove si dirigesse, ma i suoi piedi lo portavano alla Cascina della Langa. [...] fu lieto e grato ai suoi divinanti

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 593 : « Il s'enfonçait dans le bois frais, par des sentiers d'abord glissants, mais agréablement, sportivement glissants, sa fureur disparaissait sous l'haleine fraîche et humide du bois ».

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 485 : « Johnny et Tito goggled puis repartirent. Ils marchaient leisurely mais strongly ».

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 610 : « Johnny et ses hommes descendirent à Neive par une soirée tranquille de septembre sous la fraîcheur mellowy d'une brise qui poussait davantage à la flânerie qu'à une marche ».

<sup>192</sup> *PJ1*, p. 794 : « Johnny désira [les collines] et marcha vers elles ».

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 779 : « Johnny [...] désira y retourner le plus tôt possible, pour marcher sur les crêtes solitaires, sous un grand vent supérieur ».

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 825. Le narrateur insiste sur l'entraînement de Johnny et des camarades, car la marche équivaut à l'expérience de la guerre et à l'ancienneté dans les rangs des résistants : « [ils] étaient sturdy, ipertrained marcheur (chacun d'entre eux avait dans les jambes le chemin d'une vie) ».

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 836 : « Johnny marchait vers la Langa lointaine, avec l'esprit vide et un peu swaggeringly, langoureusement welcoming et profitant des rares parties plates du chemin ».

piedi e si disse che era proprio lì che aveva voluto riparare »<sup>196</sup>. Le héros redécouvre la valeur primaire de la marche, vue ici comme viatique pour la survie : « E pareva che ogni altro istinto e sentimento si annichilasse in questa primaria marcia verso il più piatto della sicurezza attraverso il più erto del pericolo e repentaglio »<sup>197</sup>. Dans la marche, une marche archaïque (« primaria »), une action ancestrale qui n'est pas sans renvoyer à une quête initiatique fondamentale de l'Homme, la conscience se réduit à la seule sensation, à la perception immédiate de la réalité environnante, qui est celle des éléments de la nature. Dans la narration féno glienne, ces moments font l'objet d'une attention et d'une valorisation particulière, d'autant plus qu'ils coïncident avec l'émergence d'un sentiment d'harmonie et de bonheur : « Cercava di tener la mente perfettamente vacua ed oziosa, tutti i suoi sensi volitivamente polarizzati alle sue lunghe gambe che camminavano sul ghiaccio, sulla neve, sui sentieri snevati »<sup>198</sup>. C'est lors d'une marche que Johnny découvre une plénitude inespérée : « [...] fu all'apice della felicità del camminare in un libero aliare di venti e guardando giù ai distanti paesaggi inferiori »<sup>199</sup>. Mais, dans ce cas, ce n'est pas uniquement la conscience réflexive qui disparaît ; le mécanisme physique de la marche devient sensation de déplacement pur, détaché de tout lien avec le poids du corps : « Il meccanismo della marcia s'era del tutto annullato e non restava che la travolgente sensazione della traslazione pura »<sup>200</sup>.

L'importance accordée par le romancier à l'aspect physique de la marche conduit, dans les manifestations les plus extrêmes, à la transformer en une démonstration de surpuissance. Le protagoniste franchit ainsi une autre étape dans son épopée personnelle : il apparaît alors comme un personnage titanesque, qui surpasse ses camarades dans la capacité de résister aux difficultés. Par exemple, lors de l'action de Valdivilla, Pierre demande à Johnny de conduire les hommes et de marcher en tête « à 10 kilomètres à l'heure ». Johnny accomplit cet ordre avec plaisir : « Johnny eseguì e in un minuto le sue gambe già pistonavano freneticamente, con la travolgente sensazione del terreno che gli sfuggiva sotto i piedi come una guida di velluto »<sup>201</sup>. Au bout de deux kilomètres la colonne apparaît « tutta sgranata » (« tout

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 794 : « [...] il ne savait pas bien où il allait, mais ses pieds le conduisaient vers Cascina della Langa. [...] il remercia ses pieds, car c'était justement là qu'il voulait se réfugier ».

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 745 : « Tout sentiment, tout instinct semblait s'anéantir dans cette marche archaïque vers la plus plate des sécurités par la plus scabreuse des routes » (traduction G. d.V.).

<sup>198</sup> *PJ1*, p. 886 : « Il essayait de garder son esprit parfaitement vide et oisif, et tous ses sens polarisés sur ses longues jambes qui marchaient sur la glace, sur la neige, sur les sentiers déblayés ».

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 604 : « [...] il sentit au plus haut point le bonheur de marcher sous le libre jeu des vents, en regardant à ses pieds les paysages lointains ».

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 604 : « Le mécanisme de la marche s'était complètement annulé et à sa place ne restait que la sensation irrésistible de la translation pure ».

<sup>201</sup> *PJ2*, p. 1200 : « Johnny obéit et au bout d'une minute ses jambes battaient la route comme des pistons frénétiques, avec l'exaltante sensation que le sol fuyait sous ses pieds comme un tapis de velours » (traduction

égrenée »), et puis, lorsque Johnny continue avec son « passo omicida » (« allure homicide »), les hommes s'arrêtent, « qualcuno fermo ai mucchi di ghiaia, piegato, scoppiato » (« des hommes arrêtés sur les tas de gravier, pliés en deux, éclatés »). Dès leur entrée dans la Résistance, certains protagonistes fénoqliens se présentent comme des hommes forts physiquement et capables de lutter contre les forces hostiles, aussi bien humaines que naturelles. Beppe se bat contre le vent, qui souffle implacablement mais n'a pas d'effet sur lui : « ce la fa appena a spettinarmi »<sup>202</sup> (« le vent arrive à peine à me décoiffer »). De même, Johnny se sent « physiquement » un homme nouveau, tel un véritable Hercule qui met à sa merci le vent et la terre : « piegava erculeo il vento e la terra »<sup>203</sup> (« il ployait le vent et la terre comme un Hércule »). Cette force, inconnue avant l'engagement, permet aux personnages d'accomplir des actions extraordinaires. Et dans cette perspective, le style se caractérise généralement par les procédés de l'amplification. Le héros est celui qui parvient à dominer une nature qui est souvent disproportionnée lorsqu'on la compare à la taille d'un homme : « [...] vittorioso contro l'immensità del vento furente »<sup>204</sup>. De même, le protagoniste arrive à gravir la pente immense d'une colline aux dimensions surhumaines (« gigantesca, mammutica »<sup>205</sup>) et, bien qu'étant « écœuré de grimper », il continue de marcher « sans effort, efficacement »<sup>206</sup> (« agiatamente, remunerativamente »). La surpuissance devient titanisme<sup>207</sup>. Dans sa recherche de situations éprouvantes, ainsi que dans l'accomplissement d'entreprises qui dépassent l'échelle humaine, le Johnny de *Il Partigiano Johnny* apparaît comme un personnage inquiet. Que ce soit dans sa volonté de participer activement à la guerre, ou dans sa capacité à franchir une colline immense, il est présenté comme un homme ayant besoin de relever continuellement des défis<sup>208</sup>. Souvent, il s'agit de défis qui sont tout d'abord physiques et qui ne concernent que le protagoniste, dans un parcours individuel de dépassement de soi, dans le but de se sentir un « véritable » homme et un « véritable » résistant. Cette recherche

---

G. d. V.).

<sup>202</sup> *AP*, p. 1413.

<sup>203</sup> *PJ1*, p. 437.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 448 : « [...] vittorioso contro l'immensità del vento furente ».

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 604.

<sup>207</sup> Vittorio Spinazzola souligne le « titanisme mélodramatique » de Johnny, et considère que cette dimension est une constante du caractère du personnage fénoqlien. Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, p. 229.

<sup>208</sup> Paola Ponti, dans le sillage de Gabriele Pedullà, souligne que les deux rédactions de *PDB* sont caractérisées par « l'attente frustrée d'une possibilité capable de mettre à l'épreuve la valeur du personnage » pour confirmer son entrée dans l'âge adulte. Cette épreuve fait l'objet de la quête du personnage, à la recherche de défis pour se sentir « homme ». Nous pouvons remarquer que *PJ* (qui fait partie du même projet éditorial que *PBD*) suit le même schéma que *PDB*. Paola Ponti, « Nomi di primavera. Ipotesi di onomastica fenogliana », in *Testo*, XXIV, numéro 45, janvier-juin 2003, p. 82 (numéro spécial pour les quarante ans de la mort de Beppe Fenoglio).

de défis est aussi la marque d'un jeune homme peu sûr de lui. Incapable de se convaincre qu'il est un vrai résistant, le héros cherche dans son environnement immédiat des éléments qui puissent le lui prouver. Une situation particulièrement difficile, comme par exemple la vie solitaire en hiver à Cascina della Langa, se transforme en occasion de dépassement de soi et véritable moyen de se « sentir vivant »<sup>209</sup>. C'est pourquoi Johnny refuse l'invitation des paysans à dormir chez eux :

*Ma Johnny disse di no: dormire nella sola, sinistra, segnata cascina era un anello della catena della milizia partigiana, per lui, egli si sentiva di restar partigiano in quanto e per quanto dormiva colà, solitario ed alla mercè del destino*<sup>210</sup>.

A l'instar de ce qui se passe dans le passage que nous venons de citer, Johnny est un personnage qui refuse à plusieurs reprises l'aide qui lui est offerte. Ces refus viennent conforter la notion de Résistance solitaire, ainsi que d'idéal personnel. La solitude semble être une donnée inhérente à la Résistance de Johnny et à sa capacité de résistance physique et psychologique hors norme. Un exemple confirme notre analyse. Invité à une modeste célébration à l'occasion de Noël, Johnny abandonne la maison de son hôte pour regagner Cascina della Langa :

*Sprofondò nell'incorporeo abbraccio della solitudine: guardò la strada, breve e lunga, che conduceva alla Langa, e muovendosi si accese l'ultima sigaretta, senza proteggerla dai fiocchi densi e morbidi e come ebbri. Lo speciale Natale alla Langa era davanti a lui, nei suoi occhi, in tutta la sua appalling e fascinante nudità, ed egli vi marciò incontro con un fermo passo*<sup>211</sup>.

Johnny montre qu'il ne craint pas la force des éléments, et a hâte de se confronter avec une situation capable de mettre à l'épreuve sa force et sa conviction. Pour Johnny s'annonce une nuit glaciale suivie d'une journée solitaire : il doit démontrer qu'il est capable de supporter tout cela.

Mais ce n'est que dans un rapport dialectique complexe avec la solitude, tantôt recherchée, tantôt abhorrée, que Johnny peut montrer son titanisme solitaire. C'est dans cette dialectique, et dans sa force démesurée de résistance aux difficultés de l'environnement dans lequel il

---

<sup>209</sup> Le schéma que nous sommes en train d'analyser revient de façon régulière dans l'œuvre, comme nous l'avons remarqué. Johnny a besoin d'impulsions extérieures (le risque, le danger ou la souffrance physique) pour « se sentir vivant » et pouvoir poursuivre son aventure dans la Résistance.

<sup>210</sup> *PJ1*, p. 847 : « Johnny refusa : dormir dans la ferme solitaire, sinistre, ravagée, constituait un anneau de la chaîne de la milice résistante ; il se sentait capable de continuer à être résistant justement en raison du fait de dormir là-bas, seul et à la merci du destin ».

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 875 : « Johnny s'enfonça dans l'étreinte incorporelle de la solitude : il regarda la route, courte et longue à la fois, qui devait le conduire à la Langa, et s'alluma la dernière cigarette, sans la protéger des flocons denses et délicats, presque enivrés. Le Noël spécial de la Langa était en face de lui, dans ses yeux, dans toute sa nudité appalling et charmante, et il marcha vers lui à vive allure ».

évolue, que Johnny devient un personnage de plus en plus éloigné des autres hommes à l'intérieur de l'épopée qui lui est consacrée. Lors d'une nuit « énormément vide », dominée par un « grand chaos de vent » et par « un froid atroce », Johnny décide de quitter Cascina della Langa pour aller dormir ailleurs : « E Johnny entrò sul ghiaccio e nella tenebra e nella corrente centrale del vento »<sup>212</sup>. Les conditions atmosphériques sont difficilement supportables : « L'acciaio delle armi gli ustionava le dita come se le stringeva addosso, il vento lo spingeva dietro quasi senza intermittenza, come una continua, ciclopica, sprezzante, espellente mano, i piedi gli danzavano perigliosamente sul ghiaccio affilato »<sup>213</sup>. Johnny recherche une situation hostile, dominée par le chaos, où il n'est pas le bienvenu. L'image de la main de cyclope qui le pousse résume l'environnement que Johnny privilégie : un environnement régi par une force hostile et monstrueuse, qui fait tout pour le rejeter, comme si l'homme n'était qu'un corps étranger. Et Johnny combat de toutes ses forces contre cette volonté d'exclusion de la nature, véritable constante de *Il partigiano Johnny* :

*Un vento polare dai rittani di sinistra spazzava la sua strada, obbligandolo a resistergli con ogni forza per non esser catapultato nel fossato di destra. Tutto insieme, anche la morsa del freddo e la furia del vento e la cecità della notte, concorsero ad affondarlo in un altogridante orgoglio*<sup>214</sup>.

Nous pourrions parler de supériorité physique, de Johnny : le héros est distant des autres aussi bien pour les raisons que nous avons analysées plus haut que pour des raisons physiques – à cause de ce que nous pourrions définir « snobisme physique » –, car il se démontre capable de supporter des conditions de vie extrêmes, à la différence de ses camarades ; Ettore et Franco tombent malades, d'autres résistants attrapent la gale, Pierre, malade, se cache chez son amie. Johnny résiste, et recherche inlassablement des situations difficiles de survie, car il se sait capable de les supporter.

Pourquoi Johnny recherche-t-il avec insistance des situations susceptibles de le mettre en difficulté ? Le choix du protagoniste de quitter la ferme pour s'enfoncer dans le noir et dans le vent cache une motivation qui est liée directement et profondément à la guerre dans laquelle il s'est engagé. Mais il y a plus. Le besoin de Johnny de se sentir mis à l'épreuve, ainsi que son titanisme, sont liés en profondeur aussi bien à la dimension de guerre au sens propre qu'à une

---

<sup>212</sup> *PJI*, p. 884 : « Et Johnny s'engouffra dans le gel et dans le noir et dans le courant central du vent ».

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 884 : « L'acier des armes lui brûlait les doigts dès qu'il les serrait à lui, le vent le poussait par derrière presque sans cesse, comme une main de cyclope, méprisante, qui l'expulsait, ses pieds dansaient dangereusement sur la glace aiguisée ».

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 898 : « Un vent polaire depuis les *rittani* de gauche balayait la route, l'obligeant à résister de toutes ses forces pour ne pas être jeté dans le ravin situé à sa gauche. Tout cela, même l'étreinte du froid, la fureur du vent et la noirceur de la nuit, contribuait à le plonger dans une fierté supérieure ».

« condition de guerre » métaphorique et intérieure, contre lui-même et dont le ressort serait psychologique. Cette dimension intérieure ne se résout pas à un égoïsme et à un renfermement sur une perspective privée, comme, par exemple, celle de Milton dans *Una questione privata*. Johnny n’oublie pas pourquoi il se trouve dans cette condition, et son désir de solitude et de difficulté est lié aux raisons profondes de son engagement : « Ma egli riconobbe e welcomed e amò tutti, notte e vento e buio e ghiaccio, e la lontananza e la meschinità della sua destinazione, perché erano tutti i vitali e solenni attributi della libertà »<sup>215</sup>. Cette perspective relie Johnny et Nord : le seul qui soit à la hauteur du protagoniste fénozien est le chef des *azzurri*, le chef suprême auquel Johnny voue une admiration sans bornes. Nord est fier d’avoir survécu dans des conditions difficiles :

– *Che ve n’è parso dell’inverno, ragazzi? – disse – non è stata un’orrenda grande cosa? Lo è stata, dico io, ed è la cosa della quale ci vanteremo tutti maggiormente. [...] ci piglierà una barbara nostalgia di questo tremendo inverno e piangeremo, sì piangeremo sulla sua memoria. Quindi, un evviva a questo inverno!*<sup>216</sup>

La nostalgie pour la guerre est due à la perfection de ce moment suprême de l’existence, ainsi qu’à la fierté d’avoir survécu dans des conditions difficiles. Détachés des autres hommes et des camarades, les personnages titanesques comme Johnny ou comme Nord sont fortement liés au contexte historique, mais ils sont en même temps engagés dans un parcours ascensionnel vers un univers supérieur. Nous avons déjà parlé de l’ascension vers le « royaume des archanges » des résistants. Mais, comme nous l’avons montré, les archanges ne se révèlent pas à la hauteur de Johnny, qui est complètement frustré par leur rencontre. Johnny doit alors continuer de monter seul. C’est pourquoi le besoin d’un idéal, ainsi que d’épreuves à surmonter, se traduit physiquement en un mouvement ascensionnel sans cesse recommencé. A travers d’innombrables ascensions, Johnny cherche à fuir les limitations du monde. Par là s’explique la récurrence du thème du protagoniste qui se trouve en position dominante par rapport aux ennemis. Il s’agit bien évidemment d’une position dominante du point de vue géographique et morale – non pas militaire ! – avec le héros sur le sommet des collines en train d’observer l’ennemi « lilliputien » (*Il partigiano Johnny*), les fascistes

---

<sup>215</sup> *PJI*, p. 884 : « Il reconnut et welcomed tout cela, la nuit et le vent, le noir et la glace, et l’éloignement et la misère de sa destination, car il s’agissait des attributs vitaux et solennels de la liberté ».

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 908 : « – Qu’en avez-vous pensé de cet hiver, les gars ? – dit-il – Est-ce que ça n’a pas été quelque chose d’horrible, d’énorme ? Il l’a été, c’est moi qui vous le dis, et cet hiver sera notre plus grande fierté, celle dont nous pourrions le plus nous vanter. [...] nous serons assaillis par une nostalgie barbare de cet hiver horrible et nous allons pleurer, oui nous pleurerons à sa mémoire. Alors, un ban pour cet hiver ».

« nanizzati dalla distanza, ridicolizzati da quel loro scattinare senza meta sulla terra scivolosa »<sup>217</sup>.

Et si parfois monter sur les collines n'est qu'une simple manière de fuir l'ennemi, plus souvent la position dominante est symbolique. Il s'agit d'un élément profondément lié à la personnalité de Johnny. Nous découvrons, en ouverture de *Il partigiano Johnny*, les jeux d'enfance du protagoniste. Ce dernier aimait jouer dans le grenier de sa maison où, depuis la lucarne (« vertiginosamente alto sul sagrato, dominante i muri massicci della cattedrale »<sup>218</sup>) il dominait des ennemis en train d'assiéger sa maison. Ceci explique la fascination de Johnny pour les avions, et pour la guerre menée par l'aviation. Les « forteresses volantes » des Alliés « naviguaient fastueusement comme des galions » en direction de leurs cibles. Leur grandeur est d'autant plus imposante lorsqu'elle est comparée à la guerre des résistants. Ces derniers doivent « occuper et défendre » des « lilliputiens arpents de terre » : un but bien mince au regard de ce que le narrateur définit comme une « guerre globale »<sup>219</sup>. Et dans ce monde aux dimensions réduites, il apparaît naturel que Nord, le chef des résistants, le premier d'entre eux, soit présenté comme étant en position dominante. Tel un demi dieu, il se trouve sur « le sommet de la cuvette » (« verso il sommo della conca »), dans une « haute solitude »<sup>220</sup> (« alta solitudine »). L'adjectif italien employé pour décrire la solitude de Nord, « alta », souligne non pas la grande solitude de Nord, mais au contraire la noblesse de sa position, et cette mise à distance des autres à laquelle aspire aussi Johnny. Et, à l'instar de Nord, Johnny se dirige « de plus en plus vers le haut » (« sempre più in alto »), en suivant la route qui le mène vers Cascina della Langa.

Ce n'est pas un hasard alors si celle-ci, haut lieu de la Résistance fénoqlienne, est souvent observée en contre-plongée et donc présentée comme une ferme qui s'érige « contre le ciel noir » (« contro il cielo nero »<sup>221</sup>). Loin de la simple description géographique de la ferme, le romancier présente un personnage qui rejoint par une marche ascensionnelle son refuge hivernal, qui se trouve lui-même au sommet d'une colline. L'ascèse du héros, qui passe l'hiver dans la solitude, est symbolisée par une ascension physique en direction des « hautes collines ». Et ce n'est pas davantage un hasard si dans la transcription d'un mot anglais qui décrit la position de Johnny, Fenoglio utilise un néologisme riche de sens. Lorsque Johnny et

---

<sup>217</sup> *PJ1*, p. 481 : « nanifiés par la distance, ridiculisés par leurs dérapages sans but sur la terre glissante ».

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 424 : « vertigineusement haut sur le parvis, dominant les murs massifs de la cathédrale ».

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 957-958.

<sup>220</sup> *PJ1*, p. 574.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 794.



ses camarades sont obligés de s'enfuir devant une attaque fasciste (une énième fuite, celle de trop pour Johnny, qui décide de réagir et qui trouvera la mort dans l'embuscade de Valdivilla), Johnny essaie d'atteindre une « aloftness pleine et absolue »<sup>222</sup>. Dans le terme anglais, les éditeurs de *Il Partigiano Johnny* font remarquer la confusion entre *aloft* (en haut) et *aloof* (lointain), signe de l'éloignement de Johnny de la situation qu'il est en train de vivre et de la distance par rapport à ses camarades. Sommes-nous face à une banale erreur de transcription ou à une volonté précise de l'auteur, qui crée un néologisme anglais ? La réponse est difficile, et ne pourra jamais être tranchée ; cependant, nous pouvons avancer une supposition, et dire que Fenoglio, par ce néologisme, voulait exprimer la position idéale de Johnny à l'intérieur de la Résistance : en haut et séparé des autres<sup>223</sup>.

Le thème que nous venons d'énoncer ne se limite pas aux pages de *Il partigiano Johnny*, et revient avec insistance dans *Una questione privata*. Par exemple, lors de l'attaque fasciste à Verduno, Milton se trouve sur la place du village, au sommet d'une colline, en train d'observer les fascistes qui avancent péniblement (« guardavano i fascisti arrancare »<sup>224</sup>). Le héros possède « un œil supérieur » qui lui permet d'observer l'ennemi. Ces observations sont souvent faites en plongée : « Da un promontorio della collina Milton guardava giù a Santo Stefano »<sup>225</sup>. Suit la description précise de ce que Milton voit : depuis les sommets des Langhe et en compagnie des paysans qui « guettent les mouvements des fascistes », Milton peut pousser son regard jusqu'à la place du village, pour y voir les fascistes désormais petits : « I soldati sul ponte non erano più che pupazzetti »<sup>226</sup>. Milton est le résistant qui monte « rapidement » les pentes immenses des collines, et qui, une fois parvenu au sommet, se cache derrière les ronces pour regarder « en bas, vers Canelli »<sup>227</sup>. La position dominante de Milton devient dans le roman le symbole de sa « quête privée » de vérité. En cela, sa signification est légèrement différente de celle qu'elle possède dans *Il partigiano Johnny*. Ici, la position dominante de Johnny est la sublimation de son ascension et du statut de héros à l'intérieur de son épopée personnelle. L'ascension de Johnny résume et clôt son parcours dans la guerre

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 915.

<sup>223</sup> Sur ce mot, déjà attesté dans *UrPJ*, voir les considérations de Fiammetta Cirilli, « Lo sguardo, la visione », *op. cit.*, p. 85. Le critique souligne la confusion de Fenoglio dans l'usage du terme anglais *aloftness*, et signale que *aloft*, dans le jargon nautique, désigne le point le plus élevé du mât ou bien la hune du bateau. Il s'agit de positions idéales pour l'observation et pour l'isolement. F. Cirilli souligne que le *topos* d'un lieu élevé d'observation et d'isolement est présent également dans *Moby Dick* de Melville, et aussi, nous pouvons ajouter, dans un autre ouvrage du romancier américain, *Billy Budd*, où le protagoniste principal Billy Budd est gabier : il travaille donc en hauteur et peut observer d'une certaine distance l'univers du bateau.

<sup>224</sup> *QP3*, p. 2004 : « ils regardaient les fascistes en train d'avancer péniblement ».

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 2009 : « Depuis un promontoire de la colline Milton regardait en bas en direction de Santo Stefano ».

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 2014 : « Les soldats sur le pont n'étaient plus que des pantins ».

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 2018.

ainsi que sa recherche d'une dimension idéale : le romancier met en scène son personnage dans une situation de domination, une situation à la valeur emblématique qui souligne sa distance par rapport aux autres. Se dégage alors le substrat proprement psychologique de ce symbolisme ascensionnel : on entre dans une configuration de l'imaginaire symbolique dans laquelle plusieurs notions interagissent. Ils s'agit des notions de domination et de sublimation, de dépassement de soi et d'isolement : des notions qui, à l'instar des distinctions même entre haut et bas, ciel et terre, sont fortement valorisées et acquièrent par conséquent une forte résonance psychologique.

\* \* \*

*Era per Johnny un incanto sempreverde quello di un uomo che va solitario per le deserte colline, nei punti sommi la testa e le spalle erette nel cielo surdimensionato*<sup>228</sup>.

Pour paraphraser un terme de la critique calvinienne, nous pourrions parler pour Fenoglio d'un « idéal discontinu »<sup>229</sup>. La Résistance monolithique et sans faille n'existe pas, et, après l'enthousiasme initial, le protagoniste fénoglien s'en rend compte. A partir de cette considération, Johnny sait que l'idéal ne peut qu'être éphémère. Parallèlement à cette conviction, il apparaît clairement que la quête d'un idéal à l'intérieur de la Résistance fénoglienne outrepassa le simple contexte historique : la Résistance n'est pas une fin en soi. Elle est l'occasion d'un engagement et d'une aventure. L'engagement est bien sûr collectif et fait appel aux valeurs éthiques. Mais l'aventure va au-delà de cet engagement et va même à l'encontre de celui-ci : il s'agit d'une aventure personnelle, conditionnée par la personnalité du personnage, une aventure qui fait apparaître des motivations psychologiques.

La richesse symbolique de l'image développée dans la citation précédente résume et confirme notre analyse. A la vue de Ettore qui marche au sommet d'une colline, Johnny vit un moment privilégié de plénitude. La fascination de Johnny est étroitement liée au fait de voir « un homme » : cela s'explique, comme nous l'avons dit en ouverture de partie, par la volonté de Johnny de redevenir homme, car, dans son monde littéraire, Johnny se sentait privé de cette dimension. De plus, cet homme, solitaire et au sommet d'une colline, se détache sur un fond de ciel « surdimensionné ». Cet adjectif est loin d'être anodin : le ciel, déjà infini en soi, à

---

<sup>228</sup> *PJ1*, p. 968 : « C'était toujours fascinant, pour Johnny, de voir un homme qui marche seul sur les collines désertes, et, lorsqu'il atteint le sommet, sa tête et ses épaules droites contre le ciel surdimensionné ».

<sup>229</sup> Dans la critique calvinienne, l'expression « utopia discontinua » se réfère à la définition de l'utopie de l'auteur de Sanremo. Pour Calvino, dans la vie on ne peut atteindre qu'une « utopia discontinua », c'est-à-dire, comme l'explique Domenico Scarpa, « des fragments d'une idylle qui émergent pendant un instant du chaos et de la grisaille des jours ». Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999. L'expression a été utilisée également par Claudio Milanini pour son recueil d'articles, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990.

travers l'adjectivation devient le moyen de souligner la domination totale et rêvée. Mais en même temps, le ciel surdimensionné marque la distance par rapport à la réalité. Le paysage, mais aussi le bruit et la fureur de l'Histoire, disparaissent ; reste le ciel, ouverture sur un idéal possible mais en quelque sorte abstrait. Et si cette image apparaît tellement chargée de significations, c'est aussi parce qu'elle est emblématique de l'ambiguïté de la démarche fénoqlienne.

L'image de l'homme au sommet d'une colline est contradictoire : elle résume l'idéal de Johnny (la marche, l'élévation, la position de domination) mais souligne aussi sa solitude et la séparation par rapport aux autres et à la réalité. L'homme observé devient le symbole du solipsisme de Johnny, qui se concrétise dans la difficulté du protagoniste à vivre avec le groupe. Bien qu'il s'agisse d'un moment de plénitude pour Johnny, la contradiction, voire le paradoxe, nous semble être la constante du passage. En effet, ce à quoi nous assistons, c'est à la projection par Johnny de son propre idéal. Un idéal rêvé et non concrètement vécu. Un idéal qu'il est impossible d'atteindre réellement car précisément inconciliable avec le réel. Et cette considération introduit le chapitre suivant et l'analyse de l'expérience concrètement vécue de la Résistance dans le cadre d'une problématique nouvelle qui est précisément celle du contre-idéal.

## 2 Pessimisme et tragique

*Ma la gioia si voltò in dolore, ciò che apparve salvezza causò mortale rovina<sup>230</sup>.*

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons souligné la présence d'une dimension idéale dans la Résistance fénoqlienne et l'importance que celle-ci revêt dans le parcours personnel de Johnny. Les moments d'épanouissement du protagoniste se traduisent en instants de bonheur et de bien-être passagers, solitaires, titanesques. Johnny, qui plonge dans la réalité, n'y trouve pas un idéal fixe et immuable : il essaie sans succès de transformer un idéal qui était un mélange ambigu de réalité et de rêve en un idéal fortement ancrée à la réalité. Il cherche à abandonner son « monde de papier » qui est sans issue, mais se trouve face à face avec une réalité opaque, obstacle insurmontable contre lequel le protagoniste fénoqlien se heurte. L'abandon d'une réalité morne n'est que le prélude d'une réalité où pessimisme et

---

<sup>230</sup> *PJI*, p. 722 : « La joie se transforma en douleur, ce qui sembla être le salut causa une destruction meurtrière ».

tragique règnent. Cette réalité pourrait être symbolisée par l'image du mur infranchissable qui anticipe et préfigure la mort<sup>231</sup>.

L'ambiguïté de la relation entre rêve et réalité en relation avec l'idéal n'est donc pas résolue. Au contraire, nous apercevons une mise à l'écart marquée de la réalité : une mise à l'écart qui dépend directement de l'impossibilité d'atteindre un idéal satisfaisant dans celle-ci. Mais nous apercevons un risque dans cette démarche d'exclusion de la réalité et de l'Histoire. Si l'idéal se réalise pleinement à côté de l'Histoire, et si les moments positifs à l'intérieur du contexte historique coïncident avec la solitude la plus profonde, une vision négative de l'Histoire se dessine, une vision qui ne repose plus sur la foi dans l'Histoire, le devenir de l'Homme ou sur une quelconque dimension idéale. Nous entrevoyons là la contradiction majeure qui se trouve au cœur de l'œuvre fénoglienne et qui caractérise la démarche paradoxale de l'auteur. Intrinsèquement liée à l'Histoire dans ses motivations initiales, la quête fénoglienne se détourne de celle-ci pour trouver un accomplissement selon des modalités qui sont de l'ordre de l'intime, dans le cadre d'une expérience personnelle. Et c'est en rapport avec cette expérience, cette aventure personnelle et intime, que l'idéal fénoglien, pourtant provoqué par une prise de conscience collective dans un contexte politico-historique précis, se trouve réorienté. On peut alors se demander si l'enjeu de ce détournement et de cette réorientation ne serait pas d'échapper au tragique de l'Histoire.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le rapport privilégié avec la nature, un rapport qui se développe toujours dans des moments de pause, d'entre-deux, où l'Histoire et l'idéal du résistant sont mis à distance, voire totalement oubliés. Dans l'œuvre de Fenoglio les personnages entretiennent un lien particulier avec la nature, et nouent avec elle un rapport complexe et ambigu, souvent construit selon un modèle d'attraction et de répulsion ; au cours de l'œuvre, le rapport avec l'élément naturel devient une nouvelle concrétisation de l'idéal personnel. Il semble bien que l'on ait affaire à un rapport privilégié, faisant l'objet d'une remarquable valorisation narrative et susceptible de constituer un élément prioritaire de la quête du personnage. Mais, dans ce rapport exclusif, et selon un schéma que nous n'avons pas rencontré jusqu'à présent, l'idéal se situe, de façon assez surprenante, en marge de l'Histoire. Il s'agit d'un changement majeur dans les rapports entre les personnages et le contexte. Les moments de symbiose avec la nature sont des moments où l'Histoire est volontairement mise de côté, et non pas simplement transcendée, car ce n'est qu'en dehors de celle-ci que les

<sup>231</sup> Pour la thématique du mur voir, par exemple, le célèbre final de *QP*, réélaboration d'un passage de *PJ*, mais aussi la nouvelle de *VGA*, *Un altro muro*. Sur ce thème, voir aussi les considérations de Gabriele Pedullà, *La strada più lunga*, *op. cit.*

personnages arrivent à trouver un épanouissement total : l'idéal est à l'extérieur de la guerre. Mais avant d'arriver à l'émergence d'une autre forme d'idéal, il convient d'étudier la présence, dans l'œuvre, d'un regard empreint de pessimisme, un pessimisme qui débouche, en dernière analyse, sur le tragique existentiel.

## 2.1 Résistance et pessimisme

La Résistance, au-delà du rétrécissement de la perspective idéale que nous avons analysé et du tragique de sa réalité même, fait l'objet chez Fenoglio d'une survalorisation narrative qui insiste sur le pessimisme. Ce pessimisme est lié tout d'abord au contexte proprement historique de la guerre et à l'absence de perspective d'avenir, mais à travers la mise en récit il dévoile le tragique existentiel intrinsèquement lié à l'Histoire et au devenir humain. Le pessimisme apparaît comme un élément fondamental de la guerre que raconte Fenoglio. Il s'agit d'un pessimisme tragique, que Milton considère comme un élément incontournable de l'expérience qu'il est en train de vivre : « Ma non è normale uscire senza dolori da una tragedia come questa »<sup>232</sup>.

Par là, nous expliquons l'insistance sur la violence qui touche les plus faibles. A l'instar de Rina, la fermière de Cascina Langa, emprisonnée par les fascistes pour avoir accueilli des résistants, ou de Sonia, jeune estafette, capturée, violée et torturée, les plus faibles subissent la loi de la guerre, même s'ils sont marginalement engagés. Et alors l'attention que Johnny porte à un groupe d'enfants en train de jouer sur une pente enneigée résonne comme un souhait : un souhait que la guerre puisse « oublier » quelqu'un, pour que la société future soit fondée sur des hommes et des femmes purs, n'ayant pas été atteints par le contexte.

*E li amò come bambini, accettò quel loro esser tanto giovani e così fuori della guerra, e sperò che essi dimenticassero poi rapidamente e totalmente quella guerra in cui avevano marginalmente scalpicciato coi loro piedi innocenti, augurò loro bene e fortuna in quel mondo di dopo che egli aveva tanto poche probabilità di dividere con loro*<sup>233</sup>.

Ce souhait semble destiné à rester irréalisé, et un monde terrible se prépare pour l'après-guerre, compte tenu des jeunes que le romancier présente dans son œuvre. Dans *Il partigiano*

---

<sup>232</sup> *FDR*, p. 1707: « Mais ce n'est pas normal de sortir sans douleur d'une tragédie comme celle-ci » (traduction M. B.).

<sup>233</sup> *PJ2*, p. 1156 : « Il les aima en tant qu'enfants, il accepta leur extrême jeunesse et le fait de rester à l'écart de la guerre et espéra que par la suite ils oublieraient rapidement et complètement cette guerre en marge de laquelle ils avaient galopé avec leurs pieds innocents ; il leur souhaita bonheur et prospérité dans ce monde d'après qu'il avait tellement peu de chances de partager avec eux ».

Johnny, Fenoglio décrit le cas d'un enfant, victime du contexte. Il s'agit d'un enfant qui « avait à peine plus de 10 ans », mais qui ne fait pas son âge : « [...] alla faccia ne dava molti di più, per le lentiggini, le grinze della sofferenza e gli occhi duri e saputi »<sup>234</sup>. Le « gosse », victime d'une embuscade des fascistes, se comporte comme un homme ; il « juronn[e] comme un adulte » contre la douleur, les fascistes qui l'ont blessé et les résistants qui sont à la base de l'accident : « Fascisti e partigiani, vi seccassero le ovaie a tutti e due »<sup>235</sup>. Il s'agit d'un enfant qui vit des expériences peu adaptées à son âge. Sauvé par une tabatière en métal qui a arrêté le trajet de la balle, il est fier de pouvoir montrer à son père que fumer n'est pas un vice inutile : « Guai se non avevo questo vizio, la tabacchiera mi ha salvato il cuore »<sup>236</sup>. Le garçon se trouvait en compagnie des résistants car ils « faisai[ent] la même route », mais il avoue à Johnny pourquoi il se trouvait dehors : « Io ero scappato di casa e andavo a Borgomale a giocare a carte coi miei compagni. [...] Sapete che sono terribile a carte, a qualunque gioco di carte, e laggiù a Borgomale ho i miei polli »<sup>237</sup>. Cigarettes et jeux de cartes : l'enfant que Johnny rencontre possède les vices d'un adulte, et s'exprime comme un homme<sup>238</sup> : « Nessuno di voi è capace di aprire la mia tabacchiera sparata e farmi una sigaretta coi mozziconi dentro? »<sup>239</sup>. Fenoglio dessine le portrait d'un enfant, sorte de nouveau Pinocchio, qui, avec la guerre, a perdu l'innocence et la jeunesse, et a été catapulté dans le monde violent et sans règle de la guérilla et des adultes. Cet enfant l'a échappé belle sans payer le prix fort, à la différence de Riccio et de Bellini, les deux jeunes estafettes dans *Una questione privata*, condamnés à mort pour venger la mort d'un fasciste.

\* \* \*

Nous avons déjà aperçu le pessimisme, un sentiment qui caractérise le récit, dans le regard de Johnny au début de son aventure. Maintenant, au-delà du parcours allégorique de Johnny dans *Il Partigiano Johnny* (où l'alternance de l'idéal et de sa négation constitue la base du

<sup>234</sup> *PJ2*, p. 1178 : « [...] son visage en accusait bien davantage, avec ses taches de rousseur, ses rides de souffrance et ses yeux durs et sans innocence » (traduction G. d. V.).

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 1178 : « Fascistes et partisans, que vos ovaires s'assèchent, tous autant que vous êtes ».

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 1179 : « Heureusement que j'avais ce vice, la tabatière a sauvé mon cœur ».

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 1179 : « Moi, je m'étais enfui de chez moi et j'allais à Borgomale jouer aux cartes avec mes copains. [...] Vous savez que je suis terrible aux cartes, à n'importe quel jeu, et là-bas à Borgomale j'ai mes pigeons ».

<sup>238</sup> Le langage obscène des enfants semble être un signal que Fenoglio utilise pour marquer la perte de l'innocence et la situation dramatique de la « jeunesse brûlée » pendant la guerre. Dans *QP*, un enfant qui n'arrive pas à composer une dissertation pour l'école s'exclame « Dieu fasciste ! » sous les yeux ébahis de sa grand-mère, p. 2039.

<sup>239</sup> *PJ2*, p. 1180 : « Est-ce que quelqu'un d'entre vous est capable d'ouvrir ma tabatière flinguée et de me rouler une cigarette avec les mégots qui sont dedans ? ».

mécanisme narratif), c'est la Résistance en général qui est présentée très négativement, par le biais d'un regard empreint de pessimisme.

A la publication de ses romans, rappelons-le, Fenoglio reçut des critiques très lourdes de la part de la presse engagée de gauche. Cela est vrai surtout en ce qui concerne *I ventitre giorni della città di Alba*. Une partie de la critique reproche à Fenoglio sa vision nullement hagiographique de la Résistance, dans une époque – nous sommes en 1952 – où, selon les injonctions du Parti Communiste, la littérature devait placer au centre des récits des personnages positifs, des archétypes du héros socialiste qui se bat pour la liberté dans un monde où il est facile de séparer les bons des méchants. Cette vision manichéenne de l'Histoire et de l'homme s'adaptait mal à Fenoglio, plus intéressé par les demi-teintes de l'Homme que par les couleurs vives que ces critiques voulaient utiliser dans la description du monde. Dans son œuvre, une vision de la Résistance hagiographique et consolatrice n'apparaît jamais. A la place d'une vision hagiographique, c'est un regard sans illusion et un jugement sans concession qu'il porte sur les hommes. Il faut interpréter le portrait de la Résistance tracé par Fenoglio dans cette perspective, et non pas selon le schéma idéologiquement orienté des premiers critiques de *I ventitre giorni della città di Alba*.

La Résistance est une aventure où, selon les mots de Tito, « On s'ennuie comme d'habitude » (« Ci annoiamo come al solito »<sup>240</sup>), ou encore « le métier le plus ennuyeux du monde » (« il mestiere più noioso al mondo »<sup>241</sup>). Le narrateur de *Il partigiano Johnny* se positionne loin de toute dimension héroïque de la Résistance et de la bataille, des morts pour la juste cause, du décor des armées, de la rhétorique de guerre. Fenoglio présente le résistant comme un homme presque réduit à l'état sauvage, qui répète toujours les mêmes gestes élémentaires :

*Johnny sedeva e fumava; il partigianato era tutto qui: sedere, per lo più su terra o pietra e fumare (avendo tabacco), quindi alzarsi, senza spazzolarsi il dietro, e muovere ad uccidere o ad essere uccisi, a infliggere o ricevere una tomba, mezzostimata, mezzoamata*<sup>242</sup>.

Le destin du résistant correspond à un parcours linéaire qui l'amène vers le combat, et, presque sûrement, vers la mort. Le service des résistants n'est souvent fait que de gestes banals et peu excitants, comme par exemple surveiller une mine ; assis près de la mine, Ettore essaye de « rendre plus excitant un service sordide par cette palpitante proximité » (« ravviare

---

<sup>240</sup> *PJ1*, p. 449.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>242</sup> *PJ1*, p. 671 : « Johnny était assis et fumait ; c'était ça, être résistant : s'asseoir la plupart du temps sur une pierre ou par terre ; fumer (s'il y avait de quoi), se lever sans s'épousseter le derrière, s'avancer pour tuer ou être tué, pour infliger ou recevoir une sépulture que l'on n'estimait, que l'on n'aimait pas outre mesure ».

con emozionante prossimità la sordidezza del servizio »<sup>243</sup>). D'ailleurs, où est la gloire dans une armée qui, pour défendre Alba, utilise des enfants soldats (« minorenni ») qui devront faire face à une véritable armée : « si troveranno dinnanzi veterani, carri armati e artiglieria » ? Ces jeunes soldats manquent cruellement d'expérience : « E qualcuno di loro si chiederà come si fa a togliere la sicura »<sup>244</sup>.

Le pessimisme fénoglien intègre la misère matérielle des brigades dans un discours plus ample qui concerne aussi les rapports interpersonnels. Ces derniers sont caractérisés par un manque de solidarité et d'une quelconque forme de fraternité. Par exemple, la condition misérable des résistants en janvier 1944 – « Ognuno guarda se l'altro è ancora più mal messo, poi ci guardiamo in faccia e aspettiamo chi fa il primo a dire che così non si può più andare avanti » – s'accompagne d'une violence qui frappe par le contexte dans lequel elle est insérée :

*Dagli al tabaccaio, noi gli voliamo tutti addosso, Delio ci scappa da sotto, lo riacchiappiamo, gli hanno stracciato il pacchetto e il tabacco cola giù. Lo raccattiamo, filo per filo, come le galline. Delio ci dà dei vigliacconi, sbatte in terra le cartine e se le pesta sotto i piedi. Noi lo schiviamo con una spallata, alziamo le cartine fangose dandogli del bastardo egoista. Cosmo, che non fuma, dice che siamo tante bestie e che gli facciamo schifo*<sup>245</sup>.

Fenoglio souligne combien les résistants en sont réduits à l'état de bêtes sauvages prêtes à ramasser quelques brins de tabac par terre en plein hiver. La dignité est oubliée, dans une armée où, pour avoir des nouvelles chaussures, ou tout au moins des chaussures moins vieilles que les siennes, il faut attendre de tuer quelqu'un, comme c'est le cas de Caminito, qui fusille un prisonnier fasciste et rentre à la base avec les chaussures de la victime (« Entra Caminito reggendo le scarpe del fucilato »<sup>246</sup>).

Le romancier insiste sur le manque de fraternité, car il voit dans ce point une constante du mouvement clandestin, à l'instar du résistant Oscar : « [...] in cuor nostro ce ne impiamo l'uno dell'altro, perché non ci vogliamo bene come fratelli ». Le plus grand échec des résistants est précisément celui-ci : « Secondo me il nostro più grande fallimento sta proprio

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>244</sup> *FDR*, p. 1625 : « Et certains d'entre eux se demanderont comment faire pour enlever la sécurité ».

<sup>245</sup> *AP*, p. 1468 : « Chacun regarde si l'autre est encore plus mal fagoté que lui, puis nous nous regardons en face et attendons de voir qui sera le premier à dire que ça ne peut plus durer comme ça » ; « On lui saute tous dessus au marchand de tabac, Delio nous échappe par-dessous, on le rattrape, on lui arrache le paquet et le tabac coule par terre. On le ramasse, brin par brin, comme les poules. Delio nous traite de lâches, il jette le papier à rouler par terre et le piétine. On l'esquive d'un coup d'épaule, on ramasse le papier boueux et on le traite de sale égoïste. Cosmo, qui ne fume pas, dit qu'on est tous des bêtes et qu'on le dégoûte ».

<sup>246</sup> *AP*, p. 1440 : « Caminito entre en tenant les chaussures de l'homme fusillé ».



qui, che non siamo riusciti a farci fratelli gli uni degli altri »<sup>247</sup>. Fenoglio attache une importance toute particulière à ce thème, qui devient parfois fondamental dans la diégèse de l'œuvre ; par exemple, c'est le moteur de la narration de *Una questione privata*. Giorgio, l'ami que Milton cherche pour connaître la vérité à propos de Fulvia, se dispute avec Jack, car selon Giorgio il ne fait pas son devoir par manque d'intérêt pour les camarades. Peu importe si, en réalité, Jack reste à l'intérieur de l'étable car monter la garde est inutile à cause du brouillard épais qui s'est levé, et qui empêche de voir quoi que ce soit. Les deux hommes se disputent, et la suite de l'histoire est dramatique dans sa linéarité : Giorgio s'éloigne de ses camarades pendant le trajet de retour, et il est capturé par les fascistes. A cause d'une querelle à propos de la garde, Giorgio sera probablement tué, et Milton ne connaîtra jamais la vérité sur la relation entre Giorgio et Fulvia.

En raison de ces relations dénuées de fraternité, les bandes clandestines se désagrègent et sont incapables de résister à la surpuissance de l'ennemi. La suprématie de ce dernier est tellement évidente que les fascistes peuvent se permettre des actions peu rentables stratégiquement : « [...] i fascisti persero tempo ad incendiare una casa ed a godersi il non straordinario spettacolo »<sup>248</sup>. Loin d'être une banalisation de l'ennemi, ou une exaltation de sa puissance, cette présentation souligne la cruauté des fascistes, et l'absence de tout espoir dans la lutte entreprise par les héros fénoqliens dans les rangs de la guerre clandestine. Dans une situation sans espoir (« una generale tragedia »<sup>249</sup>), les fascistes agissent en maîtres incontestés et sans pitié. Après les ratissages de l'hiver 1944, les résistants ont disparu, comme si « la terre les avait [...] engloutis » : « La diserzione e la vacuità delle grandi colline era tanto lampante da ferirne gli occhi »<sup>250</sup>. L'effet sur les résistants est clair : « i fascisti li avevano ridotti da parecchie migliaia a poche centinaia »<sup>251</sup>. Le futur ne peut qu'être présenté sous un jour pessimiste : les fascistes enverront « Cinque o sei della grande guarnigione di Alba [...]. Così saremo tutti morti prima della primavera »<sup>252</sup>.

---

<sup>247</sup> *FDR*, p. 1640 : « [...] dans notre cœur on se fiche pas mal les uns des autres, parce qu'on ne s'aime pas comme des frères » ; « A mon avis, notre plus grand échec consiste du fait de n'avoir pas réussi à être frères les uns des autres » (traduction M. B.).

<sup>248</sup> *PJ1*, p. 554 : « [...] les fascistes perdirent du temps à incendier une maison et à jouir de ce spectacle non extraordinaire ».

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 718 : « une tragédie générale ».

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 796 : « la désertion, la vacuité des grandes collines étaient tellement évidentes qu'elles blessaient le regard ».

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 796 : « les fascistes les avaient réduits de plusieurs milliers à quelques centaines » (traduction G. d. V.).

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 796 : « Cinq ou six hommes de la puissante garnison d'Alba [...]. Nous serons tous morts avant le printemps ». Nous sommes désormais loin de la crânerie que Beppe affiche dans *AP* lorsqu'il affirme, tout en s'excusant vis-à-vis des victimes, que pendant le ratissage de l'hiver de 1944 (le même que dans *PJ* donc) « les Allemands et les fascistes y ont laissé des plumes », p. 1451.

La guerre se réduit à une suite de moments « pathétiques »<sup>253</sup> (« patetici »), comme lorsqu'il s'agit d'enterrer les armes en vue de l'hiver : « Si trattava di sotterrare le grandi armi collettive e le loro munizioni e di nascondere i due grossi camion del comando »<sup>254</sup>. La situation des résistants est très bien résumée par Nord, qui, avec un regard lucide, reconnaît : « Cessiamo di far gli uomini, ora e per lungo tempo faremo le marmotte »<sup>255</sup>. Les résistants, qui devaient garantir la paix aux villages des Langhe, sont obligés d'abdiquer leur statut d'hommes pour se cacher sous terre comme des animaux, dans un parallèle évident avec la mort. Cet acte, jugé « dégradant, très vite tuant » (« bestiale, rapidamente logorante »<sup>256</sup>), est accompli pour essayer de survivre.

Après l'hiver 1944 et les ratissages, Fenoglio tend à présenter une guerre qui abandonne les traits héroïques de l'idéal, et se présente comme une guerre paradoxale, dans laquelle les armées se combattent péniblement, sans sembler avoir l'intention de tuer l'ennemi à tout prix<sup>257</sup>. Les fascistes en effet occupent Mango sans craindre aucun affrontement. Les résistants quittent le village « pigramente, con molte fermate, talvolta stando in piena vista »<sup>258</sup>. Tout ce qui reste est un sentiment d'impuissance, que les résistants soulignent avec leur attitude (« i pugni ficcati in tasca »<sup>259</sup>). Le danger est réel, mais les hommes de Pierre ne s'en soucient pas (« questo non accelerò nemmeno un po' gli uomini »<sup>260</sup>). L'humiliation atteint son comble lorsque les résistants doivent attendre que les fascistes quittent Mango dans un endroit peu engageant : « [...] una conca, il vero albergo del freddo e del diaccio [...] rabbrivendo al vento e alla terra bagnata »<sup>261</sup>. Au cours de ce que Johnny définit une « journée de misère » s'accomplit un drame pour sa brigade. Les soldats fénogliens, contraints à une vie souterraine (et en effet, après le ratissage, quand la vie se manifeste c'est comme si elle « sortait de terre »), éprouvent un sentiment de honte qui se matérialise dans les larmes versées : « Johnny

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 802.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 802 : « Il s'agissait d'enterrer les grosses armes collectives avec leurs munitions et de cacher les deux gros camions du commandement » (traduction G. d. V.).

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 802 : « Arrêtons d'être des hommes, maintenant et pendant longtemps nous allons être des marmottes ».

<sup>256</sup> *PJ1*, p. 802.

<sup>257</sup> Cette attitude est en partie due à l'approche de la fin de la guerre. Résistants et fascistes en sont conscients : le résultat de la guerre est facilement prévisible, et les premiers ne veulent pas causer de pertes inutiles aux civils, alors que les fascistes pensent à l'après guerre et ne veulent pas être entachés de crimes qui seront jugés peu de temps après par les tribunaux. Cependant, la perspective choisie par Fenoglio pour présenter la renonciation à l'hostilité souligne avec insistance le vide qui reste lorsque le feu de la violence et de la cruauté disparaît.

<sup>258</sup> *PJ2*, p. 1197 : « paresseusement, s'arrêtant fréquemment, parfois complètement à découvert » (traduction G. d. V.).

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 1197 : « leurs poings enfoncés dans les poches ».

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 1197-1198 : « cela ne fit même pas accélérer les hommes ».

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 1198 : « [...] une cuvette, vrai repaire de froid et de glace [...] frissonnant à cause du vent et de la terre mouillée ».

[...] vide la faccia di un suo compagno, gelida, quadrata faccia, solcata da lacrime roventi di vergogna e di velleità »<sup>262</sup>.

\* \* \*

Dans un tel contexte, il est difficile d'imaginer la présentation de batailles triomphales ou glorieuses pour le camp résistant. Des victoires ont pourtant existé. Ce détournement du regard, qui ne se fixe pas sur les moments positifs du conflit, nous restitue l'image d'une armée clandestine dont les différents commandants possèdent très peu de familiarité avec la victoire. Tek, commandant des résistants dans le Monferrato, après une dernière bataille perdue contre les fascistes, avoue à Johnny qu'il n'en a « jamais gagné une »<sup>263</sup> au cours de sa longue militance dans les rangs de la Résistance. La même chose est valable pour Pascal : « [...] non l'ho mai visto imbroccarne una »<sup>264</sup>. Edo, tout en étant persuadé de la victoire finale, « era convinto che [...] i partigiani avrebbero invariabilmente perduto tutte le piccole o grandi battaglie intermedie »<sup>265</sup>. Souvent, même l'issue d'une bataille est mal interprétée, et la victoire se transforme en défaite. Tek et Johnny, dans *Ur Partigiano Johnny*, changent d'avis à propos de leur victoire, lorsqu'ils entendent un bruit et qu'ils comprennent qu'il s'agit des renforts allemands. Les fascistes exultent : « c'était un jour de victoire au moment exact où tout semblait perdu »<sup>266</sup>. L'importance de la défaite dans l'œuvre de Fenoglio est soulignée par le fait que souvent celle-ci devient le véritable moteur narratif de l'œuvre. C'est le cas de la bataille de Valdivilla (pendant laquelle, dans la version de *Il partigiano Johnny*, Johnny meurt), ou de l'action que Milton organise dans *Frammenti di romanzo* pour tuer un officier fasciste, véritable noyau du roman et de son épilogue tragique.

Valdivilla est, dans l'ensemble de l'œuvre de Fenoglio, l'archétype de l'action résistante qui se termine en tragédie. Fait réel, probablement vécu en première personne par le romancier, cette embuscade qui devient une contre embuscade résume le schéma de la guerre de Résistance de Fenoglio, et se présente en paradigme d'une guerre vouée au drame : « Leo [...] pensava unicamente che era partito per fare un'imboscata e ora la subiva »<sup>267</sup>. *Frammenti di*

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 1199 : « Johnny [...] vit le visage d'un de ses camarades, un visage gelé, carré, sillonné par des larmes brûlantes de honte et de velléité ».

<sup>263</sup> *UrPJ*, p. 319.

<sup>264</sup> *QP3*, p. 1969 : « [...] je ne l'ai jamais vu faire mouche ».

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 2003 : « il était convaincu que [...] les résistants perdraient toutes les petites ou grandes batailles intermédiaires ».

<sup>266</sup> *UrPJ*, p. 315.

<sup>267</sup> *FDR*, p. 951-952 : « Leo [...] pensait seulement qu'il était parti pour faire une embuscade et que maintenant il était en train de la subir ». Nous citons de l'édition Isella de 2001, car cet épisode n'apparaît pas dans l'édition de Maria Corti de 1978.

*romanzo*, qui contient aussi bien le récit de l’embuscade de Valdivilla que celui de l’embuscade de Milton, devient donc une œuvre emblématique de la Résistance fénooglienne, une œuvre qui se construit suivant une architecture tragique d’actions de guerre dramatiques. La conclusion du roman est extrêmement pessimiste, et ne laisse aucun espoir : Milton est tué par un commando fasciste qui l’attend peu en dehors d’Alba, où Giorgio Goti, l’officier fasciste, aurait dû rencontrer son amante, Edda, désormais amante de Milton ; Edda va être capturée, et vraisemblablement torturée, par le plus violent des commandants fascistes ; Giorgio Goti se rebelle contre cette décision, et n’arrive pas à se remettre du fait d’avoir été trahi par Edda ; en parallèle, un affrontement entre résistants et fascistes se prépare, car les deux factions ont envoyé des hommes chercher la jeune institutrice, les uns pour la sauver, les autres pour l’emprisonner.

Dans le cas des défaites, le schéma est le même que celui que nous avons déjà rencontré ailleurs : lorsqu’un succès, bien que mince, semble avoir été atteint, un événement négatif se présente et bloque toute perspective future. Le succès d’une action des résistants est contrebalancé, dans *Il partigiano Johnny*, par la mort de Tito, qui tombe lors d’une embuscade (« fulminato [...] così interito, come un palo »<sup>268</sup>). Dans le cadre catastrophique qui se dessine, les victoires ne possèdent pas la plénitude et la gloire que la rhétorique militaire voudrait leur conférer. L’univers de la guerre est sombre, et les résistants de Fenoglio ne connaissent, sauf dans de rares exemples, que des victoires à la Pyrrhus, où la récompense est nettement inférieure aux pertes humaines, matérielles ou stratégiques. Lors de la libération d’Alba, les résistants arrivent à repousser aisément une attaque fasciste, alors que les fascistes sont nettement supérieurs. L’euphorie qui envahit alors le camp des résistants est rapidement contrecarrée par Johnny, qui explique la raison du succès du camp résistant : « Non per dare ai fascisti il credito del genio, ma se oggi non mirassero ad altro che a dissanguarci di munizioni in vista del più vero attacco di domani o posdomani? »<sup>269</sup>. La supposition de Johnny glace l’enthousiasme de Marini, le commandant de brigade, qui change soudainement d’expression (« Marini spense il sorriso come una luce »<sup>270</sup>), et qui ordonne un inventaire des munitions encore disponibles pour la véritable bataille d’Alba, qui se déroulera effectivement quelques jours plus tard avec très peu de munitions et qui se soldera par une défaite cinglante.

---

<sup>268</sup> *PJ1*, p. 486 : « foudroyé [...] aussi droit qu’un poteau » (traduction G. d. V.).

<sup>269</sup> *PJ2*, p. 1001 : « Ce n’est pas pour décerner aux fascistes la palme du génie, mais si aujourd’hui ils n’avaient d’autre but que nous soutirer des munitions en vue de la vraie attaque de demain ou après-demain ? ».

<sup>270</sup> *PJ2*, p. 1001 : « Marini éteignit son sourire comme une lampe » (traduction G. d. V.).

La victoire pure, libre de doute et d'hésitation n'existe pas dans l'œuvre de Fenoglio. Une victoire à la Pyrrhus peut prendre la forme d'une victoire entachée de sang, même si le sang est celui de l'ennemi. Dans une explosion de violence sans précédent dans l'œuvre (*Ur Partigiano Johnny*), la bande de Johnny organise une embuscade, qui se soldera par un succès inespéré. Tout dans le passage souligne la violence : l'embuscade commence avec « une rafale géante cataclysmale », suivie par « les cris sauvages des fascistes emprisonnés dans leurs camions » et les grenades des résistants. Les cris redoublent d'intensité, et fusils et mousquetons déchargent « un déluge » de balles contre l'ennemi. Les résistants en arrivent même à effacer leurs ennemis de la surface de la terre : la colonne motorisée n'est plus qu'un ensemble de « cuirasses dévastées », d'où s'échappent les cris et les larmes des fascistes « piégés et cachés comme des rats ». Johnny tire avec son fusil sur un fasciste qui a échappé par miracle à l'attaque, mais il n'a pas le temps de voir s'il avait bien visé parce que « une grenade glissa entre ses jambes [...] et l'effaça de la terre ». Le final de la séquence est terrible : dans un silence irréel, les grenades continuent « d'éclater sur les cadavres enflammés et brûlants », ce qui fait conclure à Johnny qu'il y a eu « trop, trop de grenades »<sup>271</sup>.

Présentée dans son impitoyable et absurde cruauté, la guerre change de nature : les résistants sont même contraints d'abandonner le but principal de leur combat. Dans la déraison de cette guerre de Résistance que Fenoglio dépeint, l'impossibilité d'infliger la mort aux prisonniers capturés, destinés à être échangés contre les nombreux résistants prisonniers, prive les résistants d'une motivation fondamentale de leur engagement. C'est dans cette optique qu'il faut lire la déception des résistants lorsqu'ils doivent échanger les ennemis prisonniers : c'est comme si retrouver un camarade prisonnier avait moins d'importance que tuer un fasciste. Même Nord, qui sent pouvoir tuer des prisonniers ennemis « tout seul avec [son] poignard », se voit obligé de les échanger. Les résistants ne peuvent rien faire d'autre que de libérer leur frustration en frappant les prisonniers qui échappent à la mort : « ricevevano i colpi [...] con un folle ridere »<sup>272</sup>. Et souvent les échanges de prisonniers échouent ou virent au drame. *Una questione privata*, par exemple, contient l'épisode, important dans l'économie du roman, du fasciste que Milton a capturé pour l'échanger contre la libération de Giorgio, et qu'il est obligé de tuer du fait de sa tentative de fuite. A cause de cette exécution, Milton ne connaîtra pas la vérité à propos de Fulvia. C'est aussi le cas du fasciste capturé par Johnny dans *Il partigiano Johnny*, dans le but de l'échanger contre son ami Ettore. Mais les fascistes en

---

<sup>271</sup> *UrPJ*, p. 155 : « too much, too much bombs ».

<sup>272</sup> *PJI*, p. 811-812 : « accueillaient les coups [...] avec un rire fou ».

décident autrement. Selon Sonia, les fascistes ont échangé le prisonnier contre deux résistants communistes. Le destin de Ettore est donc marqué : « l'hanno condannato a morte, [...] Ettore morirà al primo dei loro che un partigiano ammazzerà »<sup>273</sup>.

Le pessimisme de la vision de la Résistance passe par une survalorisation narrative remarquable de certains aspects de la Résistance que nous venons d'analyser. Mais au-delà de ce pessimisme, qui dépend aussi en partie du manque d'avenir et de perspective lié à la période historique, nous constatons dans l'œuvre de Fenoglio l'émergence du tragique, qui englobe la condition humaine dans son intégralité. Mais le tragique n'est pas présent de façon homogène dans l'œuvre fénoglienne. Il convient à présent d'étudier son évolution et son émergence.

## 2.2 De la dérision au tragique

Les parcours du tragique dans l'œuvre de Fenoglio sont symptomatiques de l'évolution du regard de l'auteur concernant la matière narrative de ses récits. Nous allons proposer une analyse de cette évolution qui passe du léger au grave, de la dérision sarcastique au tragique existentiel. Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette troisième partie, la désillusion caractérise l'aventure de Johnny à l'intérieur de la Résistance. Le héros fénoglien suit une voie jonchée d'obstacles, qui ne suit pas un déroulement linéaire. Au contraire, l'enchaînement rapide de l'idéal et de la destruction de cet idéal constitue la structure de base d'une partie de l'œuvre du romancier. Le lecteur comprend alors que la recherche d'un idéal parfait est vouée à l'échec, et que la frustration du héros est le présage d'un destin tragique. Mais ce schéma n'est pas immédiatement choisi par Fenoglio dans la représentation de la Résistance, et le pessimisme n'est pas toujours la note dominante de l'œuvre.

Les « formes du tragique » dans l'œuvre du romancier empruntent des chemins différents, et évoluent avec le temps. Fenoglio passe par des caractérisations différentes dans la représentation de la Résistance : la dérision et le sarcasme des débuts de son œuvre laissent peu à peu la place à une approche où le tragique devient omniprésent. Notre discours intègre la dérision légère, présente chez Fenoglio, dans les « formes du tragique », car à notre avis cette dérision que l'on trouve dans les premières œuvres laisse déjà transparaître un sens profond et lancinant du tragique humain. En laissant de côté *Appunti partigiani '44-'45*, œuvre

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 860 : « [les fascistes, ndr] l'ont condamné à mort, [...] Ettore mourra dès lors qu'un résistant tuera un fasciste ».

de jeunesse où la dimension dramatique de la guerre est fortement estompée, nous remarquons que la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba*, première œuvre publiée, utilise la dérision comme moyen de montrer le drame de la guerre. Dans la nouvelle, la dérision touche aussi bien les fascistes que les résistants. Une des premières images présente la lâcheté des fascistes lors de la libération de la ville : « [...] qualcuno senza parere faceva corsettine avanti ai camerati, per modo che, se da dietro si sparava un colpo a tradimento, non fosse subito la sua schiena ad incassarlo »<sup>274</sup>. Ils attendent de se trouver sur l'autre rive du Tanaro, sains et saufs, pour insulter les résistants : « Venduti, bastardi e traditori, ritorneremo e v'impiccheremo tutti! »<sup>275</sup>. Mais Fenoglio attaque sans indulgence son propre camp : lorsque les fascistes tirent pour effrayer la population et les résistants, ces derniers se cachent peu glorieusement derrière les portes (« si cacciarono in porte e portoni »), et répondent avec un tir de mitraille peu efficace, qui ne touche pas l'ennemi mais qui « tu[e] une vache au pré sur l'autre rive » et qui arrive à peine à faire « un peu d'air autour des *repubblicani* » (« ammazzò una vacca al pascolo sull'altra riva e fece aria ai repubblicani »<sup>276</sup>). La dérision à l'encontre des rangs de la Résistance est proposée à travers le prisme du regard des civils. Ces derniers assistent à un défilé que le narrateur juge durement : « Fu la più selvaggia parata della storia moderna »<sup>277</sup>, tellement riche d'uniformes différents qu'il « y en avait pour cent carnivals » (« ce n'era per cento carnevali »). Les civils s'en prennent aux résistants et à la composition de l'armée qui a libéré Alba, qui compte dans ses rangs des femmes dont le rôle est clair aux yeux des civils, convaincus qu'une femme ne peut pas être un soldat : « [...] avevano delle facce e un'andatura che i cittadini presero tutti a strizzar l'occhio »<sup>278</sup>. « Povera Italia! » : tel est le commentaire des habitants d'Alba à la vue des résistants en train de fêter la libération de leur ville. La dérision n'épargne pas les chefs de la Résistance, qui s'offrent à l'admiration de la population sans trop de succès :

*[...] si presentarono al balcone [...] ma videro abbasso la piazza vuota e deserti i balconi dirimpetto. Sicché la guardia del corpo corse in via Maestra a spedire in piazza quanti incontrava. A spintoni ne arrivò un centinaio, e stettero con gli occhi in alto ma con le braccia ciondoloni. Allora le guardie del corpo serpeggiarono in quel gruppo chiedendo tra i denti: – Oheh, perché non battete le mani? [...] su*

<sup>274</sup> VGA, p. 228 : « mine de rien, [certains] faisaient quelques foulées devant leur camarades, de manière que, si on tirait par derrière un coup de feu en traître, leur dos ne soit pas tout de suite là pour écoper » (traduction A. S.).

<sup>275</sup> VGA, p. 228 : « Vendus, salauds et traîtres, on reviendra et on vous pendra tous ! » (traduction A. S.).

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 229 : « Cela fut la parade la plus sauvage de l'histoire moderne ».

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 229 : « [elles] avaient de tels visages, et une allure telle que les hommes de la ville se mirent tous à cligner de l'œil » (traduction A. S.).

*quel balcone c'erano tanti capi che in proporzione la truppa doveva essere di ventimila e non di duemila uomini*<sup>279</sup>.

Ces mêmes chefs ne semblent pas très compétents : « Avevano tutta l'aria di non capircene niente [...] gravi problemi di difesa, di vettovagliamento e di amministrazione civile in genere »<sup>280</sup>. L'important est de ne pas montrer son inaptitude : même si les commandants ne savent pas quoi faire, l'important est de ne pas le montrer : « [...] non sapevano cosa e come deliberare. Comunque deliberarono fino a notte »<sup>281</sup>. L'opinion de la population arrive à reconnaître la supériorité logistique des fascistes : « in materia di governo civile i repubblicani erano più competenti »<sup>282</sup>. Les chefs des résistants ne montrent pas plus de compétence lorsqu'il s'agit de problèmes militaires. Après un discours technique concernant l'organisation militaire de la défense (« difesa a capisaldi, massa di manovra, collegamenti a vista »<sup>283</sup>) ils ressortent « avec des idées confuses » (« con le idee confuse ») et, toujours dans le but de ne pas se montrer incompetent, personne ne retourne en arrière pour demander une explication (« non tornarono sui loro passi a farsele, se possibile, chiarire »). Mais la dérision la plus féroce décrit l'attitude des résistants pendant les jours de la libération de la ville. Les soldats, définis de façon plutôt méprisante comme une « meute qui grossissait à chaque carrefour » (« una torma, che ad ogni incrocio si ingrossava ») sont décrits en train de courir « vers les deux bordels de la ville », où les « huit professionnelles [...] firent des choses dignes de la médaille militaire » (« otto professioniste [...] fecero cose da medaglie al valore »). Mais le plus surprenant est le fait que les résistants payent : « [...] riuscirono a riscuotere la gran parte delle tariffe, il che è un miracolo con gente come i partigiani abituata a farsi regalar tutto »<sup>284</sup>. Mais Fenoglio concède à son lecteur que les résistants ne s'adonnent pas tous à ce genre d'activité : « Ma non erano tutti a puttane »<sup>285</sup>. Cependant, les actions qui les occupent ne sont pas à la hauteur d'un contingent de libération : la plupart cherchent des

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 229 : « Ils se présentèrent au balcon [...] mais ils virent en bas la place vide, et les balcons en face déserts. Tant et si bien que les gardes du corps coururent dans la rue principale pour expédier sur la place tous ceux qu'ils rencontraient. A force de bourrades, une centaine de personnes arriva sur la place ; ces gens levèrent les yeux en l'air mais restèrent les bras ballants. Alors les gardes du corps s'infiltrèrent dans le groupe, en demandant entre leurs dents : – Psitt ! Pourquoi vous n'applaudissez pas ? [...] sur ce balcon, il y avait tellement de chefs qu'en proportion la troupe devait être de vingt mille hommes, et non de deux mille ».

<sup>280</sup> *VGA*, p. 230 : « [Ils] avaient tout l'air de ne rien [...] comprendre [...] graves problèmes de défense, d'approvisionnement, et d'administration civile en général » (traduction A. S.).

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 230 : « [Ils] ne savaient pas sur quoi délibérer, ni comment, mais ils délibèrent jusqu'à la nuit ».

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 230 : « en matière de gouvernement civil les *repubblicani* étaient plus compétents » (traduction A. S.).

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 232 : « défense par point d'appui, masse de manœuvre, liaison à vue » (traduction A. S.).

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 229 : « elles réussirent à toucher leur argent en grande partie, ce qui relève du miracle avec des gens comme les résistants, habitués à tout se faire offrir ».

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 229 : « Mais ils n'étaient pas tous chez les putains » (traduction A. S.).



voitures. Et cette recherche ne semble pas dictée par des raisons militaires. Les voitures servent pour apprendre à conduire : « iniziarono una emozionante scuola di guida nel viale della circonvallazione »<sup>286</sup>. Les pneus sont utilisés pour jouer : « correvano partigiani rotolando pneumatici come i bimbi d'una volta i cerchi nei giardini pubblici »<sup>287</sup>. Les choses changent légèrement lorsque la guerre devient le centre narratif. Cependant, une note de sarcasme dérisoire continue de fustiger le camp résistant. Les actions de guerre sont génériquement définies « du bordel » à deux reprises, avec une lourde charge de mépris. De nombreux résistants sont « des amateurs » n'ayant jamais utilisé un fusil, qui s'appêtent à combattre contre « des assaillants parfaitement entraînés ».

Les fascistes reconquièrent Alba, et c'est à ce moment-là que Fenoglio abandonne la dérision pour exprimer le drame d'un tel épilogue. Le sarcasme encore présent<sup>288</sup> cède la place à des réflexions concernant la ville et les sentiments des résistants. Face à la défaite, les résistants hésitent à quitter la ville, car l'abandon est un moment difficile et symbolique à la fois : « pensavano [...] che faceva una gran differenza perderla alle tre o alle quattro o anche più tardi invece che alle due »<sup>289</sup>. En quittant leurs positions, « beaucoup pleuraient et beaucoup juraient » (« molti piangevano e molti bestemmiavano »). Leur regard souligne leurs sentiments : « [...] guardavano la città che laggiù tremava come una creatura »<sup>290</sup>. La tristesse du moment est toute concentrée dans le personnage d'une dame qui sort dans la rue et qui, à la vue des résistants, « éclat[e] en sanglots ». Pointent déjà, à la fin de la nouvelle, la frustration et le sens du tragique, destinés à ressortir de façon plus marquée dans la suite de la production fénooglienne<sup>291</sup>.

\* \* \*

---

<sup>286</sup> *VGA*, p. 229 : « [ils] mirent en place une passionnante école de conduite sur le boulevard de la ceinture » (traduction A. S.).

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 229 : « les résistants couraient en faisant rouler les pneus, comme les enfants d'autrefois leurs cerceaux dans les jardins publics ».

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 238 : « In quel medesimo giorno, a Dogliani che è un grosso paese a venti chilometri da Alba, c'era la fiera autunnale e in piazza ci sarà stato un migliaio di partigiani che sparavano nei tirasegni, tarocavano le ragazze, bevevano le bibite e riuscivano con molta facilità a non sentire il fragore della battaglia di Alba » (« Ce même jour, à Dogliani, qui est un gros bourg à vingt kilomètres d'Alba, se tenait la foire d'automne et, sur la place, il y avait bien un millier de partisans qui faisaient des cartons au tir à la cible, draguaient les filles, buvaient et arrivaient très facilement à ne pas entendre le boucan de la bataille d'Alba »).

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 238 : « ils pensaient [...] que ça faisait une belle différence qu'elle soit perdue à trois heures, à quatre heures, ou encore plus tard, plutôt qu'à deux heures » (traduction A. S.).

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 238 : « [...] ils regardaient la ville qui, là-bas, tremblait comme un petit enfant » (traduction A. S.).

<sup>291</sup> Il est important de signaler le caractère d'autodérision de *VGA*. Dans la nouvelle, il est question d'une dérision contre son camp, à la différence de ce qui se passe dans *PDB*, où la dérision vise principalement les fascistes et l'armée italienne.

Toutefois la dérision, caractéristique principale du premier essai narratif publié par Beppe Fenoglio, ne devient pas une constante de la production du romancier. Au contraire, le regard fénoglien sur les faits de la Résistance se durcit, en s'éloignant de plus en plus de l'ironie, du sarcasme et de la dérision. Dans le schéma de notre parcours qui s'étire du léger au grave, le tragique se concrétise chez Fenoglio dans la survalorisation d'autres sentiments, à savoir la déception et la frustration.

L'on peut considérer, comme certains critiques l'ont fait, que *Il partigiano Johnny* est une œuvre où rien ne se passe, où nous suivons de près les actions d'un résistant et sa non évolution à l'intérieur d'un mouvement historique. *Il partigiano Johnny* serait-il donc un roman de formation manquée ? Il est vrai que le lecteur découvre un personnage adulte et mûr qui essaie de survivre dans un environnement hostile et extrêmement dangereux. Les épreuves que le personnage doit affronter ne représentent pas une évolution vers la maturité, ou vers un épanouissement personnel : elles ne sont que des étapes qui ponctuent le cheminement inexorable de Johnny vers le contre-idéal et, en dernier ressort, vers sa mort. Le récit d'une formation dans *Il partigiano Johnny* se résume à un mouvement en direction du néant, oscillant entre idéal et contre-idéal. Mais ce discours concernant la *Bildung* manquée de Johnny n'est possible que si nous examinons *Il partigiano Johnny*, alors que cette œuvre n'existait pas dans les intentions de l'auteur. *Il partigiano Johnny*, rappelons-le, fait partie d'un projet bien plus important, une fresque historique traçant le parcours d'un personnage de la fin des années Trente jusqu'en mai 1945. Il faut donc élargir notre perspective, et examiner toutes les parties du projet de Fenoglio (*Primavera di bellezza*, *Il partigiano Johnny*, *Ur Partigiano Johnny*) pour comprendre que dans cette optique il est exact de parler de formation personnelle : nous suivons en effet un personnage dans son parcours au lycée, à l'armée et ensuite dans la guerre clandestine.

Mais le problème de *Il partigiano Johnny*, et de la formation du personnage dans cette partie de l'œuvre, demeure intact. C'est dans cette partie du récit que Johnny s'engage dans la Résistance. Et paradoxalement, la formation de Johnny, qui dans sa totalité est un véritable parcours de la jeunesse à l'âge mûr, s'arrête une fois que le personnage franchit le pas de l'engagement. Pour être précis, le parcours de formation de Johnny s'arrête, ou tout au moins ralentit, à la suite du choix. La décision de se battre contre le fascisme coïncide avec un point culminant et avec la concrétisation de la volonté du personnage de s'engager dans un parcours d'épanouissement et de formation. Mais nous avons montré comment, une fois dans les rangs

de la guérilla, l'idéal de Johnny devient complètement solitaire et détaché de toute forme de solidarité. Le choix de ce personnage coïncide avec son entrée dans un mouvement qui devrait marquer à vie l'ancien soldat de l'armée royale. C'est là, avec un geste conscient qui n'implique aucune obligation militaire et étatique, que devrait commencer le vrai parcours humain de Johnny, un parcours que le personnage lui-même veut éthique avant tout. Mais ce parcours n'est pas simple, et l'idéal patine, écrasé par une frustration et une déception grandissantes. De roman de formation à roman de frustration<sup>292</sup> : telle semble en effet être la parabole que Johnny suit dans le parcours romanesque que Fenoglio lui consacre. Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons montré que chaque joie est contrebalancée par une déception. Mais le décompte des joies et des frustrations fait pencher la balance en faveur des deuxièmes. La Résistance du héros se dessine donc comme une guerre contre l'ennemi, contre la mort, mais aussi et avant tout comme une lutte pour échapper, sans succès, à la frustration et à la déception. Il s'agit évidemment d'une lutte inégale, dont l'échec est la seule issue envisageable.

Frustration et déception comptent parmi les principaux ennemis de Johnny. Ces sentiments déterminent une forme d'immobilisme dans le parcours du héros. Le schéma d'idéal et de contre-idéal se dessine comme un parcours sans aucune évolution, ou, pire encore, avec une évolution vers la mort, un parcours où Johnny se retrouve invariablement au point de départ. Mais est-ce que le héros fénozien, personnage solitaire et séparé des autres est le seul à se battre ? Il n'est pas inintéressant de montrer l'évolution de ces sentiments en dehors de leur présence dans le chemin allégorique de *Il Partigiano Johnny*, pour ensuite se concentrer sur leur émergence dans ce roman. Si nous analysons de façon chronologique deux parties de l'aventure de Johnny, *Ur Partigiano Johnny* et *Il partigiano Johnny*, nous nous rendons compte que la distribution de ces sentiments parmi les personnages évolue : rappelons que, vraisemblablement, *Il partigiano Johnny* a été composé après *Ur Partigiano Johnny*. Si, dans cette dernière œuvre, Johnny avait l'opportunité de partager ses sentiments avec d'autres personnages, dans *Il partigiano Johnny* le héros reste inatteignable dans sa souffrance. Johnny de *Ur Partigiano Johnny* évolue dans un monde sans espoir :

*le monde était tristesse*<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> Eduardo Saccone parle de « *estraneità* ontologique » (italique de l'auteur) pour décrire la condition de Johnny : son parcours de formation se résout selon le critique à la découverte de cette condition personnelle. Nous serions donc en présence d'une progression allégorique qui, à notre avis, est un chemin en direction de la frustration, « Un romanzo in lingua impossibile », *op. cit.*, p. 96.

<sup>293</sup> *UrPJ*, p. 9.

Cette remarque souligne le fait que nous sommes bien en présence d'un regard et d'un sentiment personnel du protagoniste : mais dans cette citation il convient de souligner la radicalisation exceptionnelle d'un sentiment qui va bien au-delà des circonstances particulières et qui s'étend au monde. Ce terme, chargé d'une valeur évocatrice très forte, recouvre la totalité du réel et de la vie. Cette expression prend alors valeur de constat définitif et irrévocable.

Les sentiments de frustration et de déception se déclinent sous différentes formes dans *Ur Partigiano Johnny*, œuvre dans laquelle Johnny vit une aventure caractérisée par un sentiment omniprésent, la nostalgie. Ce sentiment, qui est dans *Ur Partigiano Johnny* strictement lié à la frustration et à la déception du héros, est à la base du caractère du protagoniste, aïeul du Johnny de *Il partigiano Johnny*. La nostalgie découle directement d'un sentiment général de malaise, qui mène le protagoniste à agir pour échapper à l'angoisse de l'immobilisme. Johnny est sans cesse confronté à un sentiment de nostalgie, et le mot anglais désignant ce sentiment – « homesickness » – revient à plusieurs reprises dans l'œuvre : Johnny, « snob et sentimental » dans la définition de Fenoglio lui-même, pourrait être surnommé « Johnny le mélancolique ». C'est dans cette nostalgie que se manifeste l'inquiétude du protagoniste. Le plus souvent, Johnny se sent nostalgique par rapport aux lieux. Dans sa mission dans le Monferrato, il atteint « un paroxysme de nostalgie pour les Langhe »<sup>294</sup>, sa région natale. La nostalgie semble être causée par la conformation physique du paysage : Johnny ne supporte pas « les collines régulières, presque dessinées par l'homme », les « crêtes fines » du Monferrato, « trop différentes des collines immenses des Langhe, [...] sinistres mais bien-aimées »<sup>295</sup>. Lorsque, de retour dans les Langhe, il s'apprête à retourner dans le Monferrato, Johnny est mélancolique, car le paysage du Monferrato est « triste et étranger », dominé par la tristesse du feuillage, de l'orage, du sommet du sentier qu'il doit emprunter<sup>296</sup>.

Mais les sentiments de Johnny ne se limitent pas simplement à une dichotomie entre Langhe et Monferrato. Ce que ressent le protagoniste de *Ur Partigiano Johnny* est bien plus profond que la nostalgie pour un lieu. En effet, Johnny regrette tout ce qu'il ne peut pas atteindre, ou tout ce qu'il vient de perdre, dans une dynamique perverse de laquelle le bonheur est exclu. Dès le début de l'œuvre, Johnny « désirait ardemment l'avant-poste de Mango et son ami Ghiacci »<sup>297</sup>. En compagnie des résistants du Monferrato, « il brûlait d'envie pour les Langhe

---

<sup>294</sup> *UrPJ*, p. 99.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 19.

[...] il désirait ardemment être avec Nord, et Ghiacci et Ettore »<sup>298</sup>. Johnny en arrive même à prier Ettore « pour que ce dernier obtienne de Nord la permission de rentrer à Mango »<sup>299</sup>, et à regretter sa nouvelle condition de résistant spécial, différent de la masse des camarades<sup>300</sup>. Avec Dea, Johnny se trouve à Montemagno, qu'ils quittent pour rejoindre Grana. A peine parti de Montemagno, « Johnny se sentait nostalgique, non seulement des Langhe, mais tout simplement de Montemagno ; observé de cette distance, le village de Grana semblait être beaucoup moins attractif et animé »<sup>301</sup>. La sensation se confirme avec la tombée de la nuit : Johnny « ressentait la nostalgie, non seulement des Langhe, mais du village de Marino »<sup>302</sup>. Ce sentiment connaît une exception dans *Ur Partigiano Johnny*. Comme le fait justement remarquer Eduardo Saccone, malgré la « nostalgie brûlante »<sup>303</sup> qu'il ressent pour les Langhe, une véritable constante de l'œuvre, et malgré le constat exprimé selon lequel la seule victoire possible devait être vécue chez soi, à Alba<sup>304</sup>, à la fin du roman Johnny prend une décision très importante, qui témoigne de son évolution et de sa capacité à se sacrifier en se mettant au service de la cause commune. Les oscillations de Johnny (tantôt content de se trouver avec les anglais, tantôt nostalgique de sa condition aux côtés des résistants italiens<sup>305</sup>) s'arrêtent à la fin de l'œuvre, lorsque, face à la possibilité de rentrer définitivement dans les Langhe pour pouvoir y terminer la guerre, Johnny décide de rester dans le Monferrato : « le dé en était jeté et cette fois, tout au moins pour Johnny, cela voulait dire que le fleuve ne devait pas être traversé »<sup>306</sup>.

*Mal comune, mezzo gaudio* : telle semble être la devise capable de décrire la situation vécue par Johnny dans *Ur Partigiano Johnny*. Pour l'instant, Johnny n'est pas le seul à ressentir une sensation de malaise. Le héros du roman est entouré par d'autres hommes qui sont, eux aussi, en proie à une tristesse profonde. La psychologie d'une grande partie des personnages de *Ur Partigiano Johnny* est marquée par la nostalgie, la frustration et la déception, qui apparaissent dans cette œuvre comme conditions ontologiques indépendantes du contexte. Le mouvement pendulaire entre bonheur et frustration dont parle Eduardo Saccone n'est pas seulement celui

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>303</sup> *UrPJ*, p. 323.

<sup>304</sup> Johnny avoue à Keany que « le véritable but de [son] expérience de résistant mondial [...] consiste à purger et purifier de LEUR présence [sa] ville natale », *UrPJ*, p. 109.

<sup>305</sup> Eduardo Saccone, « Un romanzo in lingua impossibile », *op. cit.*, p. 84-85

<sup>306</sup> *UrPJ*, p. 323.

de Johnny : il s'agit d'une constante qui caractérise tous les personnages. Protagoniste et personnages secondaires sont présentés en tant qu'hommes en quête d'une réalité « autre », plus conforme à leurs attentes. Se concrétise alors une chorégraphie de personnages qui évoluent dans un contexte décevant, une succession de déclarations de frustration et de malaise. Dans ce sens, *Ur Partigiano Johnny* apparaît comme le précurseur de *Una questione privata*. Le schéma de recherche d'un but qui se transforme en poursuite d'un but différent, sans jamais que l'on atteigne le sens véritable de la quête, schéma que Calvino reconnaît dans le roman de Milton, se trouve déjà dans *Ur Partigiano Johnny*.

Les anglais sont les premiers à se sentir mal à l'aise dans les Langhe, menant une guerre dont ils ne comprennent sans doute pas toutes les implications. Keany, le frère d'élection de Johnny, qui à peine une semaine auparavant se trouvait à Florence entouré de camarades anglais, se plaint d'une mission « ennuyeuse et misérable »<sup>307</sup>. C'est le même sentiment que ressent le vice commandant de Otello, qui se sent supérieur à ses hommes, et qui pourrait pleurer du fait de ne pas être à côté de Nord. Perkins, un soldat anglais qui avant d'être envoyé dans le Monferrato se trouvait à Naples, « désirait se rendre dans les Langhe »<sup>308</sup>. La frustration peut aussi prendre la forme de l'ennui, par exemple celui des jeunes résistants face aux anglais<sup>309</sup>. Les civils ne sont pas épargnés par la frustration. Johnny rencontre Rossi, un génois qui veut désespérément quitter « cette maudite Europe » en direction de l'Amérique latine, sans trop attendre (« le jour après la Libération »). Rossi ressent « dégoût et horreur »<sup>310</sup> pour l'Europe et ne rêve que de partir pour une autre destination où il pourrait commencer une nouvelle vie. Les personnages de *Ur Partigiano Johnny* sont accablés par une condition existentielle à laquelle on ne peut pas échapper. Le roman de formation / frustration concerne donc une génération tout entière, destinée à l'échec et à la recherche d'un but qui ne sera jamais capable de mettre un terme à sa quête.

Le passage de *Ur Partigiano Johnny* à *Il Partigiano Johnny* a ceci de remarquable, que désormais tout s'organise à partir et autour de la personnalité de Johnny. Jusqu'à présent, nous avons analysé le titanisme et la solitude de Johnny. Compte tenu de cette dimension solitaire, il est alors normal que Johnny devienne dans *Il partigiano Johnny* le seul dépositaire de la frustration et de la déception. Dans *Il partigiano Johnny*, le protagoniste est incapable de partager ses sentiments, à la différence de ce qui se passe dans *Ur Partigiano Johnny* : cette

---

<sup>307</sup> *UrPJ*, p. 49.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 245.

incapacité se trouve à l'origine de l'énorme poids de souffrance qui l'accable. La structure de *Ur Partigiano Johnny* sert de base à celle de *Il partigiano Johnny*, mais elle subit des changements importants, qui visent à concentrer sur le protagoniste des sentiments qui, auparavant, concernaient plusieurs personnages. Johnny devient alors un archétype, et sa condition emblématique de la condition humaine ressort dans toute sa force.

Tel est le sens du passage dans lequel Johnny, qui semble se rendre compte de la dureté de son tourment, exprime son souhait que la foi et l'enthousiasme qu'il a depuis longtemps perdus puissent accompagner l'aventure d'autres soldats dans la Résistance :

*Non vorrei che domani si svegliassero male, Pierre. Eppure gli succederà, come è successo a tutti gli altri bravi ragazzi. Non dico idealisti, dico semplicemente bravi ragazzi. Domani vedranno che non va secondo il loro sogno d'amore e... e ci faranno il callo<sup>311</sup>.*

Johnny est désormais un résistant avec de l'expérience, et sa posture paternelle vis-à-vis des nouvelles recrues se veut être une protection contre les déceptions que ces derniers vont certainement connaître. Mais lorsque nous observons de plus près la citation, nous remarquons que Johnny utilise des mots qui ne nous sont pas inconnus. Dans *Ur Partigiano Johnny*, comme nous l'avons expliqué, Johnny se sent « comme un amant », et son rapport avec les soldats britanniques est une espèce de « rêve amoureux ». Nous assistons à un dédoublement du héros : Johnny de *Il partigiano Johnny* semble s'adresser, davantage qu'à Pierre ou aux nouveaux résistants, à Johnny de *Ur Partigiano Johnny*. Un dialogue s'instaure entre les deux romans : le protagoniste de *Il partigiano Johnny* reconnaît avoir été, dans le passé que représente *Ur Partigiano Johnny*, un idéaliste à la recherche de l'idéal parfait, un idéaliste déçu. Le passage montre ainsi l'évolution de Johnny, qui, dans cette partie de l'œuvre, est moins sentimental dans son approche à la guerre. D'une œuvre à l'autre Johnny grandit, et dans le passage de l'anglais à l'italien, Fenoglio durcit les traits de son personnage, qui peut par conséquent juger ses « erreurs de jeunesse » et son enthousiasme. Le parallèle entre les deux œuvres permet de souligner la différence de perspective de Fenoglio. Le tragique est une constante narrative en lien direct avec le psychisme des personnages. L'évolution dans la façon de traiter ce sentiment indique l'évolution du regard du romancier. Si, en effet, la décision de tisser dans *Ur Partigiano Johnny* un réseau de relations, bien que tragiques, entre les hommes, permet d'alléger le poids de la souffrance de Johnny, la solitude

---

<sup>311</sup> *PJ1*, p. 576 : « Je ne voudrais pas que demain ils se réveillent mal, Pierre. Et pourtant c'est ce qui va leur arriver, comme ce fut le cas pour tous les autres braves garçons. Je ne veux pas dire idéalistes, je dis simplement bons garçons. Demain ils verront que ça ne se passe pas conformément à leur rêve d'amour et... et ils s'y habitueront ».

de ce dernier face à sa situation dans *Il partigiano Johnny* sert à illustrer la solitude de l'Homme face à son destin. A travers *Ur Partigiano Johnny*, Fenoglio montre la tragédie d'une génération et une solidarité possible dans le drame. En revanche, *Il partigiano Johnny* marque un approfondissement et une radicalisation, et la solitude de Johnny se charge d'une dimension tragique nouvelle : les deux œuvres, bien que distantes dans le temps, deviennent complémentaires pour comprendre la point de vue de Fenoglio. « Le roi est nu », semble crier Fenoglio, et tel semble être le destin de l'Homme. Dès lors, le tragique s'érige en constante omniprésente dans le regard féno glien : la Résistance comme lieu d'expression privilégiée du tragique, telle est la vision du romancier. Et dans ce cadre, le tragique qui caractérise l'aventure du résistant finit par se confondre avec le tragique de l'existence et de la misère humaine.

## 2.3 La misère : paroxysme du tragique

Si le tragique semble être un concept général parfaitement pertinent pour décrire une situation qui se soldera par l'échec et la mort, la misère est un concept qui permet d'englober à la fois la condition des hommes et des femmes qui évoluent dans la période de la guerre telle que Fenoglio la décrit, mais aussi l'état de dénuement moral et de dérélition qui est selon Fenoglio le propre de toute existence.

Tout d'abord, la fréquence du terme « miseria » et des adjectifs et adverbes qui s'y rapportent permet de mesurer l'importance de ce thème. L'analyse des occurrences dans *Il partigiano Johnny* est significative, car elle permet de remarquer l'usage d'un même mot qui sert de dénominateur à des situations spécifiques (pratiques), mais aussi existentielles et presque métaphysiques. Dans le roman, Fenoglio parle de « vigile urbano, così miserabile »<sup>312</sup>, « miserabile inutilità »<sup>313</sup>, « atra onda di miseria e di rischio »<sup>314</sup>, « il paziente miserabilmente teneva assicurata »<sup>315</sup>, « uscivano, miserabili nello sforzo di non apparir miserabili »<sup>316</sup>, « la sua miseria pari al suo terrore »<sup>317</sup>, « un generale effetto di miseria »<sup>318</sup>, « senso pieno e

---

<sup>312</sup> *PJI*, p. 419 : « un agent de police, tellement misérable ».

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 419 : « inutilité misérable ».

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 444 : « une vague sinistre de misère et de danger ».

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 459 : « le patient tenait misérablement assurée ».

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 470 : « ils sortaient, misérables dans leur effort de ne pas apparaître misérables ».

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 518 : « sa misère égale à sa terreur ».

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 629 : « un effet général de misère ».



ammorbante della miseria d'una classe »<sup>319</sup>, « miseria fisica »<sup>320</sup>, « miserificante ambiente »<sup>321</sup>, « misérable massa »<sup>322</sup>, « miserabilmente mostrante »<sup>323</sup>, « quella miseria si riverberò »<sup>324</sup>, « miseria e segregazione »<sup>325</sup>, « misérable sonno »<sup>326</sup>, « per propria miseria »<sup>327</sup>, « misérable accomodamento »<sup>328</sup>, « misera casipola, la più piccola e misera »<sup>329</sup>, « la più misérable coppia »<sup>330</sup>, « coppia di misere, tremebonde agnelle »<sup>331</sup>, « misera durezza delle ossa »<sup>332</sup>, « quattro miserabili giorni »<sup>333</sup>, « devastata dalla miseria, reggente [...] un fardelletto di misera lana »<sup>334</sup>, « misérable aia »<sup>335</sup>, « aderente miseria di quelle ore »<sup>336</sup>, « miserabilizzati dalla stessa misérable apparenza »<sup>337</sup>, « l'umana loro miseria »<sup>338</sup>.

Dans l'œuvre du romancier reviennent avec insistance des situations où l'accent est mis sur la détresse et sur la misère matérielle de la population ; les occurrences que nous avons citées concernent souvent la description matérielle d'une situation de pauvreté. Nous retrouvons ainsi une galerie assez vaste de ce que l'on pourrait appeler, en paraphrasant une expression italienne et le titre d'un livre photographique qui a pour sujet les « endroits fénogliens », des *posti della malora*<sup>339</sup>. En effet, à l'instar de la situation qui est au centre du roman *La malora*, Fenoglio situe souvent son action dans des endroits misérables, qui entrent en résonance avec le dénuement des personnages. Cette pauvreté est naturellement liée aussi au contexte de guerre, qui par exemple a transformé le bar de l'hôtel « Thermes », jadis le meilleur de la ville, en « un repaire de froid et de corruption »<sup>340</sup> aux étagères vides. Parfois la misère est

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 632 : « un sentiment franc et contagieux de la misère d'une classe ».

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 675 : « la misère physique ».

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 675 : « la misère ambiante ».

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 737 : « la masse misérable ».

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 743 : « montrant misérablement ».

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 743 : « cette misère se refléta ».

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 750 : « misère et ségrégation ».

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 762 : « sommeil misérable ».

<sup>327</sup> *PJ1*, p. 764 : « pour sa propre misère ».

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 807 : « arrangement misérable ».

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 808 : « une maisonnette misérable, la plus petite et la plus misérable ».

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 808 : « le couple le plus misérable ».

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 808 : « un couple d'agnelles tremblantes et misérables ».

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 867 : « la dureté misérable des os ».

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 876 : « quatre jours misérables ».

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 886 : « abîmée par la misère [...] elle tenait une pelote de laine misérable ».

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 886 : « aire misérable ».

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 916 : « la misère collante de ces heures ».

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 978 : « rendus misérables par l'apparence misérable ».

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 1080 : « leur misère humaine ».

<sup>339</sup> Il s'agit du livre *Posti della malora* (Savigliano, L'Artistica Editrice, 1999), qui regroupe les photos du « Gruppo Fotografico Albese » (GFA) et qui a comme sujet les endroits des Langhe que l'on retrouve dans l'œuvre du romancier.

<sup>340</sup> *UrPJ*, p. 29.

celle, historiquement documentée, de la campagne piémontaise de l'époque, caractérisée par des endroits de « misère et ségrégation » (« miseria e segregazione »<sup>341</sup>) où se trouvent des fermes dont l'étable est « la plus petite que [Johnny] n'ait jamais visitée » (« la più piccola stalla mai entrata »<sup>342</sup>).

Mais, bien au-delà de la présentation fidèle du contexte, Fenoglio s'attarde dans des descriptions qui pour ainsi dire mettent en scène systématiquement misère, dénuement, délabrement. C'est le cas d'une maison où Milton s'arrête pour la nuit, dans *Una questione privata* :

*Nel buio la casa l'aveva trovata a tentoni, ma la conosceva a memoria. Era bassa e sbilenca come se si fosse ricevuta sul tetto una tremenda manata e non si fosse mai più riassetata. Era grigia del medesimo grigio del tufo del vallone, con finestrelle slabbrate e quasi tutte mascherate da assiti fradici per le intemperie, con un ballatoio di legno anch'esso marcio e rattoppato con parti di latte da petrolio. Un'ala era diroccata e le macerie si ammucchiavano intorno al tronco di un ciliegio selvatico. L'unico sorriso lo faceva, quella casa, dalla parte del tetto rimessa a nuovo, ma faceva senso, come un garofano rosso infilato nei capelli di una vecchia megera<sup>343</sup>.*

La description de cette maison s'attarde sur le délabrement de l'endroit, qui est mis au premier plan par une insistance sémantique très marquée : « sbilenca... mai più riassetata... finestrelle slabbrate... assiti fradici... ballatoio marcio e rattoppato... ala diroccata... macerie ». Fenoglio construit la description de façon cinématographique par une série de détails. L'ensemble des images et des métaphores utilisées dans le passage tend à suggérer la personnification de la maison (« come un garofano rosso infilato nei capelli di una vecchia megera ») et des forces qui l'ont réduite dans son état actuel (« una tremenda manata »). Le romancier peut alors insister sur la force hostile qui s'est acharnée sur la maison. Cette description n'est pas la seule de l'œuvre. Nous pouvons alors émettre une hypothèse concernant la présence de cet élément. Nous remarquons chez Fenoglio une certaine complaisance dans la description de lieux et de situations misérables. La récurrence de ces situations souligne leur caractère exemplaire : leur présence se justifie par la volonté du romancier de présenter des portraits emblématiques de la condition humaine. Fenoglio porte

---

<sup>341</sup> *PJ1*, p. 749-750.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 808.

<sup>343</sup> *QP3*, p. 1998 : « Dans le noir, il avait trouvé la maison à tâtons, mais il la connaissait par cœur. Elle était basse et bancale comme si elle avait reçu sur le toit un coup terrible et qu'elle ne s'était jamais remise. Elle était de la même nuance de gris que le tuf de la vallée, avec des petites fenêtres délabrées et presque complètement cachées par des planches pourries par les intempéries, avec une galerie en bois lui aussi pourri et rapiécée avec des morceaux de bidon de pétrole. Une aile en ruine, et les débris étaient entassés autour du tronc d'un merisier. Le seul sourire de la maison venait du côté du toit qui avait été remis à neuf, mais l'effet était répugnant, comme un œillet rouge dans les cheveux d'une vieille mégère ».

son regard sur les conditions de vie de l'homme, mais il dépasse la donnée historique (la description de la pauvreté et du contexte) pour souligner la perte de toute dignité humaine, ainsi que la destruction – définitive ? – de la possibilité de la retrouver. L'image, historiquement documentée, d'un groupe d'hommes contraints de se cacher sous terre dans un trou recouvert de fumier de peur d'être repérés par les chiens des soldats allemands<sup>344</sup> devient emblématique d'une perte plus générale de la dignité. Fenoglio dépasse la donnée circonstancielle, et insiste sur la misère de l'Homme, sur sa dégradation, et sur l'impossibilité d'une quelconque renaissance morale.

Le romancier propose des portraits de paysans « bâillonnés » par la terreur, en train de vivre une « fébrile veillée » de guerre (« la veglia febbrile dei suoi imbavagliati abitanti »<sup>345</sup>). Ces paysans vivent une forme de vie archaïque ; pour eux, le temps semble non pas celui de la guerre, mais celui du Moyen-âge : l'homme qui accueille Johnny (un homme qui avec sa femme forme « la più miserabile coppia dopo la cacciata d'Adamo »<sup>346</sup>) est « giovane e frusto, in una medievale condizione di servitù di gleba »<sup>347</sup>. Et la présentation d'une sous-humanité se concrétise aussi dans le portrait d'un autre paysan : « segava legna gelata con una gelata sega nel più gelato cantuccio della sua aia gelata »<sup>348</sup>. Ce n'est pas par snobisme que Fenoglio définit cet homme comme « un paysan de très basse condition, plus proche d'une condition d'esclave » (« un contadino [...] della specie più infima, più prossima alla condizione di schiavo »), mais pour témoigner de la perte de dignité du paysan. La misère n'est en effet que partiellement liée à la pauvreté, elle est exemplaire de la vision que Fenoglio propose de l'Homme.

La misère des paysans fénogliens reflète une conception statique de l'Histoire, où tout progrès est exclu. Et c'est dans ce contexte qu'évoluent les résistants, que nous suivons dans la descente qui les mène de plus en plus loin de la réalité souhaitée avant la guerre, en direction de l'échec et de la mort. La misère des personnages fénogliens peut être plus subtile et moins dramatique que celle des paysans des Langhe. Des détails et des événements mineurs peuvent s'ériger en symboles d'une situation générale de malaise existentiel, et des raisons futiles peuvent être à la base de véritables crises. C'est le cas de Johnny, qui s'égare lors d'un déplacement à travers les collines qu'il connaît par cœur. Sa réaction est surprenante :

---

<sup>344</sup> *PJI*, p. 764.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 750.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 808 : « le couple le plus misérable depuis qu'Adam et Eve avaient été chassés de l'Eden ».

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 808 : « jeune et fruste, vivant dans une condition moyenâgeuse de servage de la glèbe ».

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 885 : « il sciait du bois gelé avec une scie gelée dans le recoin le plus gelé de sa cour gelée » (traduction G. d. V.).

« Allora pianse: tutto il pianto che non era fiottato nei precedenti drammi sgorgava ora per questa inezia dello sviamento, e pianse sfrenatamente e amaramente »<sup>349</sup>. Et la saleté physique devient le miroir du désarroi moral du soldat :

*Johnny si sentiva sporco, orribilmente, gli era presto venuto un automatico, frequente ripping della pelle, come una isterica reazione alla gommosa immobilità. A differenza della maggioranza si lavava ogni mattina [...] ma non serviva più, l'acqua micidialmente fredda, che a depurare la sua faccia dalla grommosità notturna, dalla velenosa patina della paglia fermentata e del respiro altrui. I capelli ormai lunghissimi gli pesavano intollerabilmente sulla nuca, ma più che il peso gli ripugnava la loro radente lanosità. [...] Né il rigidissimo freddo agiva da ibernante per quel malessere [...]*<sup>350</sup>.

L'auteur lui-même établit de façon claire un parallèle entre misère matérielle et malaise existentiel : se laver ne procure plus qu'un bénéfice physique, alors que le malaise est bien plus profond et ne peut pas être éradiqué. Simplement, Johnny peut tenter de le congeler, de le cacher dans les tréfonds de l'âme pour essayer de l'oublier.

\* \* \*

Le dénuement extrême auquel conduit la misère peut représenter un pas de plus vers la décision d'arrêter le combat. Cela équivaudrait à renier un choix qui semblait définitif. Nous atteindrions le paroxysme du tragique. Est-ce que Fenoglio parvient à ce point ? Dans *Il partigiano Johnny*, le romancier construit un parcours circulaire qui unit deux lieux fermés : la maison où Johnny se cache avant son engagement, lorsqu'il affirme se sentir comme « une outre repoussante enflée d'un néant compassé »<sup>351</sup>, et Cascina Langa, où il passe en solitaire une partie de l'hiver de 1944. Dans ce parcours, le malaise que ressent le personnage annule tous les moments positifs que le résistant a pu traverser. Le schéma mène vers l'apogée du tragique qui efface toute recherche d'idéal à venir. Cet apogée se situe lors du séjour hivernal et solitaire de Johnny à Cascina Langa, une ferme « désolée et violentée » (« desolata e violata ») suite au ratisage fasciste. La correspondance s'établit entre un lieu fermé, que Johnny ressent comme une prison, et le protagoniste, emprisonné dans son malaise existentiel, qui va jusqu'à frôler la folie. Johnny cherche désespérément des forces pour continuer la lutte.

---

<sup>349</sup> *PJ1*, p. 817 : « Alors, il pleura : toutes les larmes qu'il n'avait pas versées lors des drames précédents jaillissaient maintenant à cause de cette futilité, et il pleura sans s'arrêter, amèrement ».

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 459-460 : « Johnny se sentait sale, horriblement sale, il avait commencé à ressentir très tôt un ripping automatique et fréquent de la peau, une sorte de réaction hystérique à l'immobilité caoutchouteuse. Contrairement à la majorité des camarades, il se lavait tous les matins [...] mais l'eau mortellement froide ne servait plus qu'à débarrasser son visage de la croûte tartreuse de la nuit, de la patine toxique de la paille fermentée et de l'haleine des autres. Ses cheveux désormais très longs pesaient intolérablement sur sa nuque, mais, plus que leur poids, c'était leur aspect laineux qui le répugnait. [...] Et le froid extrêmement rigoureux n'arrivait pas à faire hiberner ce malaise [...] ».

<sup>351</sup> *PJ1*, p. 400.

Cette lutte, où la survie matérielle n'est que le point de départ, est très éloignée de la guerre de Résistance que l'on peut imaginer : elle prend la forme de la recherche de nourriture et de tabac, dans une atmosphère d'apocalypse après le passage des fascistes. La quête de Johnny ne se fait plus en direction d'un idéal, mais d'un semblant d'existence humaine. Johnny commence à fouiller la maison, marchant sur les tas de débris de vaisselle (« il deserto delle stoviglie ») ouvrant un buffet qui dégage « une odeur fétide de ranci » (« un orrendo fetore di rancido ») jusqu'à ce qu'il trouve, « sur une pyramide de trognons de maïs », « une pomme parfaite de forme et de couleur », qui brille « comme un Graal » (« su una piramide di torsi di meliga brillava, come un Graal, una mela perfetta di forma e colore »). Mais ce n'est qu'une illusion. Johnny prend la pomme et ses doigts plongent « dans son pus glacé » (« nel suo pus gelato »<sup>352</sup>). L'apparence du fruit est trompeuse : sa beauté extérieure cache un cœur pourri. Serions-nous face à une métaphore de la Résistance ? Certes, il faut se méfier des simplifications excessives qui pourraient conduire à une lecture simpliste de l'œuvre. Nous pouvons cependant souligner la survalorisation de ces données descriptives à connotation négative et dépréciative : il s'agit d'une survalorisation qui confère à la description une dimension emblématique et fait de l'objet décrit une métaphore de la condition existentielle. De même, nous pouvons lire dans cette image la découverte, par Johnny, d'une partie douloureuse de son expérience, le revers de la médaille, qui va au-delà des déceptions et frustrations vécues jusqu'à présent.

Le séjour à Cascina Langa, qui a été décrit comme un exemple pur de résistance éthique du héros de Fenoglio, doit être considéré dans sa totalité, avec les moments de doute et de malaise qui caractérisent l'aventure de Johnny. Et c'est justement lors de cet hiver de 1944 que le protagoniste de *Il partigiano Johnny* vit un moment où sa motivation vacille. L'allure jadis orgueilleuse et puissante de Johnny n'est plus qu'un souvenir : « [Johnny] si trascinò con un passo stanco, disanimato e inreddizio »<sup>353</sup>, et se voit contraint de chanter une chanson, « un cadeau et un secours nécessaires » à sa survie (« un necessario dono e soccorso a se stesso »<sup>354</sup>). Le résistant commence à ce moment un monologue, dont le contenu est surprenant s'agissant de Johnny :

*Sono finito, debbo ritirarmi, lo voglio. Molti l'hanno fatto, e tra i migliori, Pierre stesso. [...] La mia parte l'ho fatta. E da così tanto tempo che non mi ricordo d'aver fatto altro che il partigiano in vita mia. [...]*

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 839-840.

<sup>353</sup> *PJ1*, p. 866 : « [Johnny] se traîna avec une allure fatiguée, sans âme et peu efficace ».

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 866-867.

*Non sono più un partigiano, avrei già dovuto smettere il giorno che i fascisti mi fecero correre fino a Trezzo d'un fiato. Da allora non sono stato altro che un pazzo. Non sono più un partigiano, nessuno lo è più, sono un mendicante armato ed ora la faccio finita [...]*<sup>355</sup>.

La conclusion de l'expérience de résistant semble coïncider pour Johnny avec la mort : la fin (« sono finito ») pourrait être celle de la Résistance tout comme celle de la vie. Johnny reconnaît que son aventure touche à sa fin, comme le démontre la répétition « non sono più un partigiano » : cependant, la définition que Johnny donne de sa condition (« sono un mendicante armato ») nous semble emblématique. L'image du mendiant, comme plus tôt dans le roman celle du voyageur, renvoie à celle du pèlerin. Le pèlerinage de Johnny est résumé par ces deux images : le protagoniste accomplit un parcours qui illustre le passage de la condition de voyageur à celle de mendiant, un chemin décevant, dont l'issue est la transformation du héros en mendiant. Et les armes, attribut fondamental du pèlerin-guerrier, n'ont plus aucune utilité. A travers Johnny, Fenoglio creuse la perte de tout repère et de toute conviction, et présente, dans des termes clairs, une « anatomie de la crise » existentielle.

Ce parcours de crise en direction de la misère la plus extrême est porté par Fenoglio à son paroxysme à travers le personnage de Bob, protagoniste de la pièce théâtrale *Atto unico* (où nous assistons à la fin de l'histoire d'amour entre le résistant Bob et Lalla), qui représente un aspect encore plus dramatique et aigu de la misère existentielle. A l'instar de Johnny, Bob ne change pas d'avis à propos de son engagement, et ne se cache pas chez son amie Lalla, mais son choix est douloureux et problématique, plus difficile que celui de Johnny. Comme le remarque très justement Elisabetta Brozzi, le parcours humain de *Il partigiano Johnny*, qui « était lu comme valeur et parangon de l'excellence, est maintenant remis en discussion » dans la pièce théâtrale : le résistant « cesse d'être un héros épique : sa condition devient problématique »<sup>356</sup>. La démonstration que nous sommes face à un malaise existentiel est donnée par Bob lui-même, qui « pleure comme un enfant » à l'idée de sortir « dans le vide »<sup>357</sup> (« nel vuoto »). Il est important de souligner l'emploi de ce terme. En dehors de la maison de Lalla, il n'y a plus les collines des Langhe : Bob se trouve face au vide, un vide qui a englouti tout l'univers du résistant, un vide qui représente clairement le manque de sens de la condition humaine, un vide existentiel qui ne peut pas être rempli. Par rapport à Johnny,

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 867 : « Je suis fini, je dois me retirer, je veux me cacher. Beaucoup l'ont fait, et parmi les meilleurs, même Pierre. [...] J'ai fait ma part. Et depuis tellement longtemps que je ne me rappelle pas avoir fait autre chose toute ma vie que le résistant. [...] Je ne suis plus un résistant, j'aurais déjà dû arrêter le jour où les fascistes m'ont fait courir jusqu'à Trezzo d'un seul trait. Depuis ce jour-là je ne suis qu'un fou. Je ne suis plus un résistant, personne ne l'est, je suis un mendiant armé, et maintenant je vais en finir avec tout ça [...] ».

<sup>356</sup> Elisabetta Brozzi, *Introduzione*, in *Id.* (éd.) Beppe Fenoglio. *Teatro, op. cit.*, p. XV.

<sup>357</sup> *Atto unico*, p. 410

Bob pousse ses propos plus loin : il va jusqu'à approuver ceux qui se cachent et même ceux qui se sont rendus aux fascistes, dans un aveu qui traduit son véritable drame existentiel. Bob compare son expérience à celle de Nick, son camarade qui représente l'intransigeance de la lutte. Nick, qui « se complaît dans la situation de guerrier solitaire » (« si crogiola nella posizione di sbandato »), appartient au groupe des Johnny et des Milton, décidés à combattre jusqu'au bout, et à en assumer les conséquences. Au contraire de son camarade, Bob n'arrive pas à comprendre cette stratégie : « Con tutta la buona volontà io non riesco a capire che ci stiamo a fare in quattro gatti, uno per collina »<sup>358</sup>. L'aveu de Bob est complet : « Ma io non lo capisco, e dico anzi che è assolutamente gratuito, *gratuito!* »<sup>359</sup>. Selon Bob, la Résistance (bien sûr, un certain type de Résistance, qu'il juge extrême et sans but apparent) est inutile, gratuite, et ne peut qu'avoir des conséquences néfastes.

A l'instar de Johnny, Bob est en train de devenir fou (« Parlo d'impazzire. Perché io, Lalla, impazzisco »<sup>360</sup>) et de ressentir du dégoût (une nausée physique) pour tout ce qui l'entoure, ou plus précisément pour tout ce qui se trouve en dehors de la maison de Lalla : les collines, le ciel, les routes. Si nous comparons les deux personnages (Bob et Johnny), nous remarquons que Bob se positionne en tant que critique de Johnny, tout en lui ressemblant beaucoup, puisque tous les deux décident de continuer le combat. Encore une fois, un dialogue s'instaure entre deux œuvres. Tout comme Johnny de *Il partigiano Johnny* parle à Johnny de *Ur Partigiano Johnny*, ainsi Bob s'adresse à son aïeul Johnny, guerrier intransigeant mais qui montre déjà des signes de faiblesse. Le regard de Fenoglio s'assombrit, et le pessimisme de la vision devient plus évident. Nous observons également une évolution de l'attitude des deux personnages ; dans un renversement de perspective, la dialectique intérieur/extérieur change<sup>361</sup> : pour Johnny, la misère existentielle se situait à l'intérieur, et la guerre pouvait changer cette condition. A la différence de Johnny, Bob, qui se trouve à l'intérieur, ne ressent pas la misère. Pour lui, celle-ci coïncide avec la guerre, qui se passe à l'extérieur : la lutte n'est plus la solution, et elle n'apporte plus aucun espoir. Et si Bob, comme Johnny, ne cède pas à la tentation de se cacher, il développe jusqu'à ses extrêmes conséquences la faiblesse

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 410 : « Avec toute ma bonne volonté, je ne comprends pas ce que nous faisons, un par colline ».

<sup>359</sup> *Atto unico*, p. 410 : « Mais je ne le comprends pas, et je pense que tout cela est complètement gratuit, *gratuit!* ».

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 411 : « J'entends par là devenir fou. Parce que moi, Lalla, je deviens fou ».

<sup>361</sup> Veronica Pesce, « Lo spazio nella narrativa di Beppe Fenoglio », *op. cit.*, p. 106, souligne que « le binôme intérieur/extérieur régit, techniquement aussi, les rapports entre les personnages ». Ceci est évident dans le cas de *Atto unico* (Bob = dehors, Lalla = dedans) où, à cause des doutes de Bob, le binôme devient de plus en plus flou, à la différence de ce qui se passe, par exemple, dans *Il partigiano Johnny* ou *Una questione privata* (Johnny et Milton = dehors), où la dialectique intérieur/extérieur est toujours très nette.

latente de Johnny. Le drame, à peine effleuré avec Johnny, éclate violemment avec Bob. Pour ce dernier, combattre, résister, parcourir le monde en quête de dignité, n'a plus aucun sens. Avec Bob, Fenoglio, dans une de ses dernières œuvres avant sa mort, franchit un autre palier dans son exploration du malaise existentiel : son discours s'interrompt sur un accent de noirceur qui dépasse l'univers, déjà très noir, de *Il partigiano Johnny*.

Dans ce panorama tragique que Fenoglio dresse, et qui concerne la guerre et l'Homme, l'Histoire et le destin, aucune place ne semble accordée à l'espoir. Pessimisme, tragique, misère semblent l'emporter sur la dimension idéale pourtant présente et nécessaire. Dans un discours lié au contexte historique mais complètement centré sur l'Homme, considéré dans sa valeur absolue et non plus uniquement comme un soldat, la Résistance historique contre un ennemi humain devient une résistance aux forces du tragique et, en dernière instance, comme nous le verrons, à la mort. Les sentiments que nous venons d'analyser ont été portés par Fenoglio à leur paroxysme. La situation est dramatique et nécessite une solution. Nous sommes alors en droit de nous poser la question suivante : qu'y a-t-il après la misère ? Peut-il y avoir un refuge contre la misère ?

## **2.4 Nature versus Histoire : la nature comme idéal anti-historique**

La nature occupe une place importante dans le monde des protagonistes fénogliens, spécialement dans l'univers de Johnny et de Milton. Pour des citadins comme eux<sup>362</sup> (et comme Fenoglio) elle est un élément en même temps mystérieux et fascinant. Dans l'œuvre de Fenoglio, au-delà des aspects que nous avons esquissés précédemment (voir *supra*, première et deuxième parties), la nature ne se cantonne pas à être un élément périphérique et fonctionnel du récit, une fonction narrative et un réservoir de signes de danger ou de présages concernant le développement de l'action. A présent, nous allons analyser une nouvelle fonction de l'élément naturel. Ce dernier s'érige en personnage à part entière, capable d'interagir avec les hommes : il revêt un rôle de premier plan, il est l'un des moteurs de la

---

<sup>362</sup> Eugenio Corsini souligne le caractère citadin des personnages autobiographiques de Fenoglio. Il cite, outre les protagonistes des œuvres sur la Résistance (Johnny, Milton, Raoul), certains protagonistes des nouvelles paysannes, tel le jeune protagoniste de *Pioggia e la sposa* (une nouvelle de VGA). Selon Corsini, ces personnages observent le monde paysan, où la nature est omniprésente, avec un mélange de fascination et de crainte. Eugenio Corsini, « Paesaggio e natura in Fenoglio », *op. cit.*, p. 22.



narration. La nature devient un élément incontournable du récit, avec lequel l'Homme doit constamment se mesurer.

Le rapport de l'Homme avec la nature s'enrichit d'une signification supplémentaire, et doit alors se lire d'une manière nouvelle, tout au moins en ce qui concerne *Primavera di bellezza* et *Il Partigiano Johnny*, qui seront à présent au centre de notre étude. Dans ces œuvres, la nature devient l'un des seuls éléments avec lesquels Johnny développe un rapport de complicité, et avec lesquels il se sent à l'aise<sup>363</sup>. Dans ce sens, nous remarquons une opposition très marquée entre la nature, une sorte de refuge pour le héros, et le contexte de violence et d'angoisse dans lequel Johnny évolue : la nature permet un regard nouveau sur le monde ; elle représente l'espace dans lequel Johnny agit, mais elle acquiert une fonction qui va bien au-delà du cadre de l'action. Le héros recherche des moments d'intimité avec l'environnement, et trouve en son sein un refuge loin de la réalité de la guerre. La nature devient alors un endroit de suspension de l'écoulement du temps chronologique.

C'est là que nous apercevons la richesse et la complexité du rapport avec la nature, mais aussi le paradoxe lié à sa présence et à son rôle dans l'œuvre fénooglienne, ainsi qu'au rapport que l'Homme entretient avec elle. Ce qui à première vue semble être un moment idéal de bonheur et de plénitude pour les personnages fénoogliens, est en réalité caractérisé par une forte ambiguïté. Les moments de contact avec la nature sont des moments d'entre-deux, où les personnages parviennent à mettre à distance leur engagement et leur idéal par rapport à ce dernier. Ces moments se positionnent donc à l'encontre de l'idée d'engagement. La nature se situe à la frontière entre idéal et tragique, et la relation particulière que les personnages entretiennent avec elle détermine une mise à distance nette de l'Histoire. Lorsque nous analysons de plus près l'ambiguïté du rapport entre Homme et nature, nous nous apercevons que l'idéal d'un contact privilégié avec elle présuppose l'oubli et l'idée de fusion : il s'agit de concepts dangereux pour les personnages fénoogliens, des concepts qui renvoient à la dissolution et à l'anéantissement en direction de la mort.

Mais pourquoi la nature ? Pourquoi Johnny recherche-t-il le contact avec cet élément, au lieu d'essayer de construire un rapport solide avec les hommes ? La nature s'identifie fortement à l'enfance, une période heureuse de la vie de Johnny : le narrateur souligne le rôle du fleuve dans l'enfance du héros, et affirme que c'est le fleuve qui avait « élevé » Johnny (« il fiume

---

<sup>363</sup> Dans ces mêmes œuvres, surtout dans *Il partigiano Johnny*, la nature est aussi un élément mortifère et un présage de mort : nous allons analyser cette facette de la nature dans le troisième chapitre de cette partie.

che lo aveva allevato »<sup>364</sup>). De même, la nature est un refuge sûr contre la réalité morne du régime et de l'armée. Davantage encore qu'une valeur affective, Johnny attache à la nature une signification profonde de liberté. La perte de contact avec celle-ci équivaut à la perte de la liberté, personnelle mais aussi collective.

La nature représente pour les héros fénogliens un élément lisible et familier depuis l'enfance mais en même temps obscur et mystérieux, fascinant par son aspect accueillant et rebutant à la fois. En ce sens, nous partageons le point de vue de Eugenio Corsini, qui décrit la réaction des personnages fénogliens devant la nature comme une réaction « d'incompréhension et de refus »<sup>365</sup>. Selon le critique, les personnages de Fenoglio ne parviennent pas à déchiffrer le monde qui les entoure. Cette difficulté dépend à notre avis de l'ambivalence de l'élément naturel, qui peut rebuter mais aussi sauver la vie. Le *rittano*, une gorge qui se creuse profondément dans le tuf friable des collines des Langhe, élément typique du paysage de cette région du Piémont, représente parfaitement cet aspect ambivalent, à la lisière de l'acceptation et du refus de l'élément naturel dans lequel, bon gré mal gré, les personnages fénogliens doivent vivre et combattre. Le narrateur de *Il Partigiano Johnny* nous informe que les allemands et les fascistes craignent les *rittani*, et n'osent pas s'y aventurer à la recherche des résistants : « [I fascisti] si orientarono al punto giusto, ma si trattennero alla vista dell'orrida e misteriosa bocca del canyon »<sup>366</sup>. Ce sentiment est compréhensible, car en effet ces gorges ne sont pas un lieu enchanteur : « [...] un inferno di fango, lezzava di foglie marcite, la vegetazione curva su di esso a mascherarlo come un aborto di natura grondava orribilmente »<sup>367</sup>. Au fond des *rittani* coule « l'eau mortelle du dégel » qui « mord les mollets » de Johnny et bloque sa fuite, un « courant glacé couleur d'anis » (« la mortale acqua del disgelo li morse ai polpacci [...] l'acqua diaccia e come anicizzata »<sup>368</sup>). La mort dans un tel endroit n'est pas souhaitable ; selon Johnny, « c'était mieux de mourir avec Tito », à l'air libre, que dans l'eau du *rittano*, dans une espèce de « death by water »<sup>369</sup>, une mort par noyade, au rabais, d'où est exclue toute idée de purification : « They're getting to kill us in

---

<sup>364</sup> *PDB2*, p. 1455.

<sup>365</sup> Eugenio Corsini, « Paesaggio e natura », *op. cit.*, p. 22.

<sup>366</sup> *PJ1*, p. 481 : « [Les fascistes] s'orientèrent enfin dans la bonne direction mais la vue de l'horrible et mystérieuse bouche du canyon les retint » (traduction G. d. V.).

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 481 : « [...] un enfer de boue, puant la feuille pourrie ; la végétation qui le couvrait, comme pour cacher une nature avortée, dégoulinait affreusement ».

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>369</sup> La référence est à la quatrième section de *The Waste Land* de T. S. Eliot, dont le titre est « Death by Water », et qui parle de Phlebas, un marin phénicien qui meurt noyé. T. S. Eliot lie la notion de la mort par noyade à celle de purification par l'eau. Chez Fenoglio, la mort dans l'eau (par exemple celle de Milton dans *FDR*) nous semble étrangère à toute idée de purification.

water. I'll see my own blood getting off on the tide »<sup>370</sup>. Cependant, ces canyons des Langhe représentent la seule voie de fuite face à l'ennemi qui est militairement supérieur. La gorge où disparaît Johnny « s'ouvrait accueillante et protectrice comme un refuge » que le jeune résistant emprunte, « se laissant joyeusement engloutir » (« un ritano che s'apriva accogliente e sicuro come un rifugio [...] si infilavano nel canyon, lasciandosi lietamente inghiottire »<sup>371</sup>).

C'est précisément sur cette ambivalence que s'arrête notre regard, une ambivalence souvent teintée d'ambiguïté, où la nature représente un moment de perfection idéal, mais en même temps d'oubli de soi et de l'Histoire, de régression vers le passé et de dissolution vers la mort sans purification. La nature ne se place plus alors dans le domaine de l'idéal rêvé, mais dans celui du contre-idéal tragique. C'est ce parcours que nous allons mettre en lumière.

La perfection idéale que représente la nature, cet idéal rêvé impossible, représente un moment d'épanouissement dépourvu d'angoisse :

*Sospiravano di piacere, era una personale delizia la visione del compagno che si stirava nella ricerca di un agio anche maggiore, e veniva da sorridere languidamente quando il movimento smoriva al giusto, massimo grado di benessere*<sup>372</sup>.

Le contact avec la nature dépasse le moment physique, comme l'explique le narrateur : Johnny est « décidé à profiter jusqu'à l'ultime parcelle de cette occasion unique de se reposséder entièrement » (« deciso a sfruttare fino all'ultimo atomo quell'occasione unica di ripossedersi interamente »<sup>373</sup>). « Se reposséder entièrement » : voilà le but ultime de l'expérience que Johnny et ses camarades ont vécue. Il s'agit bien d'une réappropriation de soi, d'un sentiment d'intégrité retrouvée. Fenoglio marque le dépassement d'une connotation uniquement physique du contact avec l'élément naturel à travers la conscience supérieure de Johnny. A la différence des autres personnages, qui se contentent d'une trêve physique au cours de la guerre, Johnny découvre une dimension « autre » par rapport à celle de la guerre, une dimension idéale<sup>374</sup>.

---

<sup>370</sup> *PJ1*, p. 488 : « Ils vont nous tuer dans l'eau. Je vais voir mon sang couler sur l'eau. ».

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 480-481.

<sup>372</sup> *PDB2*, p. 1396 : « Ils soupiraient de plaisir, la vision du camarade qui s'étirait pour un plus grand confort était une joie suprême et personnelle, et lorsque le mouvement s'arrêtait au point le plus parfait et le plus haut du bien-être on avait envie de sourire langoureusement ».

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 1397.

<sup>374</sup> Souvent, les autres personnages ne comprennent pas cette dimension supplémentaire. Un soldat partage avec Johnny un moment de contact avec la nature. Il croit partager les sensations du héros : « Grandiose, n'est-ce pas ? Toi aussi tu le sens, tu le comprends pleinement. La guerre, les hommes qui font la guerre. Grandiose. Il n'y a rien d'autre au monde ». En réalité, ce soldat ne dépasse pas le niveau immédiat du contact avec la nature et la guerre, à la différence de Johnny. *PDB2*, p. 1448.

En même temps, la perfection idéale que Johnny semble atteindre dans son rapport privilégié avec la nature coïncide avec une régression vers l'enfance. Lorsque Johnny de *Primavera di bellezza* était jeune, il profitait d'un rapport avec la nature qui n'existe plus dans le présent de la guerre. Le narrateur parle alors de « [...] profanato, distrutto regno dei solitari contatti con la natura e delle opere individuali »<sup>375</sup>. Johnny a perdu une dimension heureuse qui se situe dans le passé inatteignable, et le contraste entre le passé et le présent semble être irréversible. L'âge adulte a détruit (« profanato ») un moment sacré de la vie de Johnny, qui, désormais, ne peut plus être récupéré. Mais Johnny ne se résigne pas, et s'emploie à retrouver le passé perdu. C'est pourquoi les rencontres entre le jeune homme et l'univers naturel sont présentées comme des rituels qui doivent se consommer dans la solitude : le rite païen, dont Johnny semble être le seul dépositaire, ne supporte pas la présence d'autrui.

Ce rite se base tout d'abord sur un rapport physique direct. Et c'est dans ce rapport, surtout dans le rapport de Johnny avec un élément naturel important, l'eau, que ressortent les notions de régression et d'oubli de soi<sup>376</sup>. Toute possibilité d'un contact direct avec cet élément naturel est saisie par le protagoniste : « l'idea del guado lo mise in infantile eccitazione »<sup>377</sup>. Rarement, les retrouvailles de Johnny avec l'eau déçoivent le héros : « [...] l'acqua era fredda e gli massaggiava energicamente le caviglie, beneficamente »<sup>378</sup>. Johnny décide alors de prolonger ce plaisir trop court jusqu'à atteindre un paroxysme. Il plonge dans une cuvette en marge du courant, un endroit du fleuve hautement évocateur (« una conchetta d'acqua ») :

*[...] si liberò del vestito e delle armi, e si immerse verticalmente, monoliticamente in quell'immobile vortice, fino alle spalle, con un lungo e filato fremito, equivalente perfetto, più perfetto, di una scarica sessuale*<sup>379</sup>.

---

<sup>375</sup> *PDB2*, p. 1325 : « [...] règne détruit, profané, des contacts solitaires avec la nature et des actes individuels » (traduction M. B.).

<sup>376</sup> Michel Feuillet rappelle que dans la symbolique chrétienne, le fleuve, et l'eau courante qui le caractérise, sont des symboles de vie et une métaphore de l'existence humaine. L'eau est également un des quatre éléments (avec la terre, l'air, le feu) essentiels pour l'homme. Elle est symbole de vie et de purification. L'eau revêt aussi une autre valeur : dans la Bible elle peut être « l'arme de la malédiction », Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, PUF, Paris, 2004, p. 46-47 et 55-56. Il s'agit d'une dualité que l'on retrouve également dans l'œuvre de Fenoglio, qui a été mise en parallèle avec la Bible. Elisabetta Soletti a montré que les images de *Il partigiano Johnny* remontent à la source biblique, par l'intermédiaire de la littérature anglaise et américaine, en particulier de *Paradise Lost* de John Milton, *Pilgrim's Progress* de Bunyan et de *Moby Dick* de Melville. Voir Elisabetta Soletti, « Metafore e simboli nel « Partigiano Johnny » di Beppe Fenoglio », *op. cit.*, p. 68-89, et, Id., « Paradigma della metafora in Fenoglio », in *Sigma*, numéro 3, 1976, p. 109-133, Id., « Invenzione e metafora nel *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Simbolo, metafora, allegoria*, Actes du colloque italo-allemand, Bressanone, 1976, Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, 11, Padova, Liviana, 1980, p. 231-239. Cette lecture du roman de Fenoglio permet d'y voir essentiellement une lutte entre le Bien et le Mal, qui mène à « une conception dualiste du monde, dominée par le principe du mal ».

<sup>377</sup> *PJ1*, p. 602 : « l'idée de passer à gué l'excita comme un enfant » (traduction G. d. V.).

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 602 : « [...] l'eau était froide et massait énergiquement ses chevilles, bienfaisante » (traduction G. d. V.).

Sans vouloir proposer une analyse psychanalytique trop simpliste, nous pouvons remarquer que, aussi bien le concept d'immersion que l'endroit où a lieu cette immersion (une cuvette), font référence au concept de la maternité, et donc pour Johnny du retour au ventre maternel. La comparaison avec l'acte sexuel introduit un accent œdipien dans la scène.

Mais la nature, toujours ambivalente, n'est pas uniquement une mère accueillante. C'est une nature qui libère, mais qui demande en contrepartie qu'on lui obéisse mécaniquement. Dans un environnement naturel oppressant caractérisé par l'énumération de différents éléments naturels (le soleil « alto e forte » dans un ciel « di un turchino granuloso », la terra « bianchissima rupe cretosa strapiombante » sur un fleuve « invisibile »<sup>380</sup>) Johnny perd le contrôle de ses moyens : il laisse tomber son fusil « machinalement » et quitte ses camarades « comme un somnambule ». Le jeune résistant s'enfonce dans une dimension où la nature règne en maître incontesté, et où l'écho des coup de feu est de plus en plus faible (« gli spari echeggiavano sempre più fiochi »), tout comme la voix de ses camarades (« voci umane non gli arrivarono più »). Johnny est attiré irrésistiblement par l'eau, impressionnante dans sa puissance :

*Scavalcato un arginello, gli apparì l'acqua; stagnava, profonda e muta, quasi solida nella sua immobilità e nel modo con cui combaciava con l'altra riva, un arenile ammiccante sotto il sole. [...] Nel silenzio che seguì, Johnny si concentrò tutto nell'acqua: era sorella dell'acqua del fiume che lo aveva allevato, quella dei suoi solitari bagni mattutini, dove e quando la millimetrata immersione gli procurava una pungente lunga voluttà quale nessuna donna ancora aveva saputo dargli. Stremato da quell'eccesso di libertà e di oblio, dovette appoggiarsi al tronco di un pioppo; sentì la scorza tenera e tiepida, non udì la tromba lontana suonare il cessate il fuoco. Questa del fiume era la realtà, il sogno morboso era l'esercito italiano, la guerra che esso stava disastrosamente perdendo, il corso di addestramento che si teneva a Moana; gli fosse comparso dinanzi Jacoboni, o lo stesso Di Leva, avrebbe appena battuto una palpebra, persuaso di annullarlo con quel piccolo moto<sup>381</sup>.*

---

<sup>379</sup> *PJ1*, p. 602-603 : « [...] il quitta son uniforme et ses armes et s'immergea verticalement, comme un monolithe, dans ce tourbillon immobile, jusqu'aux épaules, avec un frémissement long et continu, l'équivalent parfait, encore plus parfait, d'une décharge sexuelle ».

<sup>380</sup> *PDB2*, p. 1455 : « haut et fort ... un bleu foncé granuleux ... un rocher de tuf très blanc et en surplomb ... invisible ».

<sup>381</sup> *PDB2*, p. 1455 : « Il enjamba une petite digue, l'eau lui apparut ; elle stagnait, profonde et muette, presque solide dans son immobilité et dans sa façon de rejoindre l'autre rive, une plage scintillante sous le soleil. [...] Dans le silence qui suivit, Johnny se concentra complètement dans l'eau : elle était la sœur de l'eau du fleuve qui l'avait élevé, celle de ses baignades solitaires du matin, lorsque l'immersion millimétrée lui procurait une poignante et longue volupté qu'aucune femme n'avait encore su lui offrir. Épuisé par cet excès de liberté et d'oubli, il dut s'appuyer au tronc d'un peuplier ; il sentit l'écorce tendre et tiède, il n'entendit pas au loin la trompette sonnante le cessez-le-feu. La réalité, c'était celle de la rivière, l'armée italienne n'était qu'un rêve morbide, tout comme la guerre qu'elle était désastreusement en train de perdre, le cours de formation qui se tenait à Moana ; si Jacoboni, ou même Di Leva, était apparu devant lui, il aurait à peine cligné des paupières, persuadé de l'annuler avec ce petit mouvement ».

La rencontre entre Johnny et le fleuve possède les caractéristiques de l'épiphanie (dans le sens de manifestation du mystère de la nature et de sa dimension sacrée) car, selon Daniela Carmosino et Giorgio Patrizi, l'épiphanie « se déroule dans une dimension spatiale et temporelle bien précise, qui se dessine comme une rencontre (qui a souvent des traits magiques et mystiques) entre un Sujet “en écoute” et une Nature qui montre ses caractéristiques primordiales de puissance barbare ou de pureté non contaminée »<sup>382</sup>. Selon un schéma topique de l'épiphanie, le personnage se trouve seul face à la nature. Et Johnny, conformément à ce schéma, évolue dans un temps « suspendu », un « présent immobile, éternel »<sup>383</sup> que le narrateur rend par l'absence de mouvement (« stagnava », « quasi solida », « immobilità ») et de bruit (« muta »). Dans *Il partigiano Johnny* aussi, la nature représente une régression : le narrateur nous apprend que Johnny se baigne dans une eau qui est « sorella dell'acqua del fiume che lo aveva allevato » (« la sœur de l'eau qui l'avait élevé »). Johnny noue avec elle un rapport de filiation choisie et idéale, une relation qui remonte à son enfance. La connotation sexuelle dans le rapport à l'élément naturel ressort à nouveau dans la référence à l'acte sexuel : l'eau-nourrice est également l'amante de Johnny. Ce dernier se perd dans ses bras et abandonne tout pour la retrouver, intacte et identique à elle-même.

Le retour à une dimension idéale implique souvent une dissolution dans l'élément naturel, anéantissement de soi-même qui renvoie à une dimension de la nature liée au passé et en dernière instance au mythe. Le paradoxe et l'opposition intrinsèque irrémédiable entre le mythe d'une part et l'Histoire de l'autre apparaissent comme évidents. La référence à la notion de mythe nous semble ici justifiée. L'épiphanie de Johnny propose en effet un parcours cognitif, qui ouvre l'accès au mythe, à savoir une dimension authentique, pure et sincère de l'existence, qui se révèle à Johnny en opposition avec un monde faux et dominé par le mensonge. L'opposition est totale : le monde authentique du fleuve est salvateur, alors que celui de l'armée et de la guerre est funeste. Cette opposition symbolise celle entre mythe (dans le sens ici de mythe refuge, mythe intemporel, mythe authenticité) et Histoire.

L'opposition se double d'une ambiguïté supplémentaire. La référence à l'eau, avec ses références à la naissance et à la vie, se caractérise également par des connotations funestes. L'eau est un élément qui peut donner la mort, une mort terrible à plusieurs reprises évoquée par le romancier. La noyade est présente dans l'œuvre de Fenoglio consacrée à la Résistance.

---

<sup>382</sup> Daniela Carmosino, Giorgio Patrizi, in Nicola Merola (dir.), « Il canone letterario del Novecento italiano », *op. cit.*, p. 111.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 111.

Ici, c'est surtout le Tanaro qui devient ce qu'Alain Sarrabayrouse définit comme « le fleuve des enfers »<sup>384</sup>. A l'instar de ce dernier, nous pouvons remarquer la connotation démoniaque du Tanaro, surtout lors de l'épisode d'Alba, lorsque les hommes craignent davantage les eaux tempétueuses que les pelotons fascistes : « la gente smise d'aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume »<sup>385</sup>. Il y a en effet de quoi avoir peur, si nous lisons un petit échantillon de différentes caractérisations du Tanaro dans *Il partigiano Johnny* : il s'agit d'un fleuve « con anima di piombo e midollo di ghiaccio »<sup>386</sup>, « volume pauroso »<sup>387</sup> avec « altissimi flutti, veloci e come gettati in cemento »<sup>388</sup>, « distesa di lastre d'acqua incredibilmente gonfia e compatta che di un subito si risolvevano paurosamente in enormi vortici »<sup>389</sup>, d'une « meravigliosa compattezza e levigatezza di colata minerale »<sup>390</sup>, tout simplement « mostruoso »<sup>391</sup>. L'eau est chez Fenoglio un élément salvateur, mais connoté en même temps par l'idée de la mort.

La nature est un idéal trompeur chez Fenoglio, ou plutôt un idéal négatif. Source d'épanouissement mais aussi d'angoisse, elle souligne par contraste la misère de la réalité. L'élément naturel offre un aperçu de la réalité, de ce qui *aurait pu être* et qui n'est pas. De plus, la volonté de dissolution dans l'eau est présentée comme une volonté de régression à un état pré-historique, mythique, refuge oublié de la contemporanéité. Mais cette dissolution peut être en même temps une mort, une noyade comme celle de Milton dans le final de *Frammenti di romanzo* : son corps qui flotte sur l'eau marque sa défaite et s'érige en emblème de la condition humaine dans l'œuvre fénoglienienne. Au-delà de la misère il n'y a que la mort : est-ce le message que Fenoglio veut nous faire passer ?

### 3 Le cheminement vers la mort

*Il buio della natura e il buio degli uomini*<sup>392</sup>.

---

<sup>384</sup> Alain Sarrabayrouse, *Noire ambivalence*, op. cit., p. 321-324.

<sup>385</sup> *PJ1*, p. 664 : « les gens arrêterent de craindre les fascistes et se mirent à craindre le fleuve ».

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 774 : « avec une âme de plomb et une moëlle de glace ».

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 664 : « un volume impressionnant ».

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 665 : « des flots extrêmement hauts, rapides, comme s'ils étaient faits de ciment ».

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 672 : « une étendue de couches d'eau incroyablement enflée et compacte qui se transformaient soudainement en d'énormes tourbillons ».

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 673 : « une compacité merveilleuse et un poli ressemblant à ceux d'une coulée minérale ».

<sup>391</sup> *PJ1*, p. 677 : « monstrueux ».

<sup>392</sup> *FDR*, p. 1628 : « Les ténèbres de la nature et les ténèbres de l'homme »

La Résistance historique, comme nous venons de le voir, devient la représentation d'une résistance humaine aux forces du tragique. Si la présence obsessionnelle du thème de la Résistance dans la production fénoglienne s'inscrit dans une dynamique de recherche d'une dimension idéale de l'existence, et si la Résistance représente pour le romancier un terrain privilégié pour l'étude de la nature humaine, il faut reconnaître que l'idéal est seulement effleuré : sorte d'utopie que les personnages n'arrivent jamais à atteindre, tandis que tragique, misère et malaise sont la négation de tout espoir d'un futur meilleur. Malgré l'issue positive de la Résistance, et la victoire qui couronne historiquement la lutte clandestine, l'œuvre de Fenoglio est paradoxalement dominée par la défaite : une défaite qui est non pas uniquement historique, mais aussi et essentiellement existentielle. Néanmoins, Fenoglio met en scène des personnages qui, malgré leur conscience aiguë du concept d'échec, ne cessent de se battre. Nous allons donc porter notre attention sur le théâtre de cette lutte, ainsi que sur le rôle de l'homme au sein de la guerre. Nous allons découvrir un univers dans lequel l'Homme est un étranger entouré d'un environnement qui semble s'acharner contre lui. Et dans cet univers, nous allons découvrir la fragilité humaine dans la tentative désespérée de ne pas succomber. La lutte se déroule dans une situation pénible de souffrance : l'homme évolue dans un état de « pré-mort », c'est-à-dire d'attente de la mort ou de préparation à la mort. Une condition douloureuse où tout prépare à la mort, mais qui n'aboutit pas à la mort, ou qui y débouche après de longues souffrances.

Nous introduisons donc la problématique de la mort, une problématique qui comporte un ensemble de données complexes enrichies par des implications psychologiques. Au sein de cette problématique, la personnalité de l'auteur joue un rôle important : chez Fenoglio, la mort est sans conteste un thème obsessionnel, l'idée de la mort est souvent liée à celle de suicide, et le romancier projette ses névroses dans ce thème<sup>393</sup>. Mais, et en cela Fenoglio se détache sensiblement de la chronique, la mort ne représente pas simplement la conclusion tragique de l'expérience de la guerre. Au-delà de l'hommage que le romancier rend aux morts de la Résistance, et dans un univers caractérisé par l'évolution dans un état d'attente et de préparation de la mort, riche de présages de mort, le moment du trépas est presque vécu comme une libération. La mort est inéluctable, et les personnages en sont conscients : cette conscience, et la pénibilité de leurs conditions de vie, porte les personnages à considérer la mort comme une voie de fuite, paradoxalement la seule issue souhaitable de leur engagement.

---

<sup>393</sup> La problématique de la mort en tant que thème obsessionnel et projection des névroses du romancier a été très bien étudiée par Alain Sarabayrouse, dans un travail qui emprunte la démarche psychanalytique pour rendre compte de la présence constante de la mort et de ses implications psychologiques, *Noire ambivalence*, *op. cit.*



La mort, considérée comme la preuve d'une forme d'engagement extrême et d'une résistance portée à ses limites, serait-elle meilleure qu'une non-vie d'angoisse et de misère ? La mort représente l'étape ultime, et la fin d'un pèlerinage de plus en plus pénible en quête de la dimension humaine égarée. Elle se charge de valeurs qui dépassent la donnée physique : c'est dans ce cadre qu'il faut lire sa présence dans l'œuvre de Fenoglio.

### 3.1 Avilissement et anéantissement de l'Homme

L'œuvre de Fenoglio est marquée par le pèlerinage de ses personnages dans la réalité en quête d'un idéal. Mais nous remarquons aussi un autre parcours, une sorte de pèlerinage inversé et involontaire qui met en scène des héros qui, à l'instar de Johnny de *Il partigiano Johnny*, s'engagent avec la puissance d'un Hercule (« piegava erculeo il vento e la terra »), et qui se trouvent peu à peu diminués dans leur capacité d'action. Ce deuxième parcours se présente comme une descente graduelle et inexorable vers un état d'anéantissement de toute capacité humaine, un état que nous avons appelé « pré-mort ». Dans le déroulement narratif, nous assistons alors à une succession d'étapes qui jalonnent ce cheminement. Ce dernier s'annonce par des présages de mort et se caractérise par un fort accent mis sur la dégradation physique des personnages, une dégradation symbolique de la condition existentielle.

Dans le parcours que nous venons d'esquisser, la nature occupe une place importante. Nous avons déjà parlé de la valeur ambivalente du paysage dans l'œuvre de Fenoglio. Nous sommes à présent dans une autre optique, où la nature revêt un caractère funeste, en lien avec la mort. L'élément naturel s'acharne sans pitié contre l'Homme, en diminuant ses capacités physiques, et dans ce sens il représente la première étape du pèlerinage inversé des personnages fénoqliens.

Avant de montrer l'acharnement de la nature contre l'Homme, il nous faut souligner la correspondance entre la nature et la mort, de façon à mettre en perspective la signification de son rôle dans la lutte menée par les personnages fénoqliens. La mort est une présence constante de l'œuvre fénoqlienne, qui ressort dans une série de présages qui se manifestent aux personnages. Lorsque nous avons parlé de la nature en tant que fonction narrative, nous avons montré l'importance accordée par Fenoglio aux changements climatiques : ceux-ci anticipent des événements de la narration, souvent avec une valeur funeste (voir *supra*, deuxième partie, 3.1.2). Le rapport entre la nature et la narration devient évident lorsqu'il est de nature mortifère. Alain Sarrabayrouse voit très justement dans l'œuvre de Fenoglio un

« lien entre paysage et sentiment de mort »<sup>394</sup>, et même une « correspondance entre le sentiment de mort et une vision funeste du paysage »<sup>395</sup>. Le paysage, donc, serait un messenger funeste, porteur d'une vision de l'univers qui débouche sur le concept de mort. A. Sarrabayrouse affirme que « le paysage lui-même s'institue en symbole de mort »<sup>396</sup>, et souligne l'émergence de ce thème dans l'œuvre de Fenoglio. Sans vouloir répéter une analyse déjà faite, nous allons nous limiter à illustrer par des exemples cette correspondance. *Il partigiano Johnny* s'ouvre sous le signe d'une apocalypse naturelle, qui place le récit dans un environnement sinistre et démoniaque :

*Il primo autunno appariva all'agonia, a fine settembre la trentenne natura si contorceva nei fits della menopausa, nella tristezza piombata sulle colline derubate dei naturali colori, una trucidità da mozzare il fiato nella plumbea colata del fiume annegoso, lambente le basse sponde d'infida malta, tra i pioppeti lontani, tetri e come moltiplicantisi come mazzo di carte in prestidigitazione ai suoi occhi surmenagés. E il vento soffiava a una frequenza non di stagione, a velocità e forza innaturale, decisamente demoniaco nelle lunghe notti*<sup>397</sup>.

Dans un environnement qu'Alain Sarrabayrouse définit comme « a-humain »<sup>398</sup>, où « nulla di umano era scorgibile sulle terre »<sup>399</sup> (*Il partigiano Johnny*), les éléments naturels se livrent une bataille pour la domination de la terre, de laquelle l'Homme est exclu et par laquelle il est écrasé. Le lecteur assiste à la lutte entre les éléments naturels : compte tenu de la grandeur des forces en jeu, l'Homme ne peut qu'assister impuissant à cette bataille. Les personnages sont projetés contre une nature majestueuse, surdimensionnée, immobile, qui participe directement aux événements. Feu, eau, terre, vent : voilà les éléments constitutifs d'une géographie supranaturelle qui véhicule des présages de mort :

---

<sup>394</sup> Alain Sarrabayrouse, « Notes sur la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio », in *Chroniques italiennes*, numéro 9, 1987, p. 5.

<sup>395</sup> Alain Sarrabayrouse, « Notes sur la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio », in *Chroniques italiennes*, numéro 9, 1987, p. 5.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>397</sup> *PJ1*, p. 397 : « Le début d'automne semblait à l'agonie, dès la fin septembre la nature sur la trentaine se tordait dans les fits de la ménopause, dans une tristesse de plomb sur les collines dépouillées de leurs couleurs naturelles, une cruauté à couper le souffle dans la coulée plombée du fleuve naufrageur, qui léchait les rives basses avec une boue traîtresse, au milieu des peupleraies lointaines, sinistres et multipliées à l'infini comme des cartes dans un tour de prestidigitation sous ses yeux surmenagés. Et le vent soufflait avec une fréquence hors de saison, à une vitesse et une force peu naturelles, décidément démoniaques pendant les longues nuits » (*surmenagés* : en français dans le texte). Voir aussi : « Poi si rivoltarono e guardarono avanti, al precipite, boscoso scoscendimento, l'angusto weird greto che appariva a bocconi, il fiume, con anima di piombo e midollo di ghiaccio, e l'ALTRA RIVA. Stava in ghastly abbigliamento di sera e d'inverno, ma essi la salutarono come un portale dell'Eden ». « Puis ils se retournèrent et regardèrent devant vers la pente abrupte, boisée, vers les weird berges étroites qui apparaissaient allongées, vers le fleuve, avec une âme de plomb et une moelle de glace, vers l'AUTRE RIVE. Elle était ghastly habillée de soir et d'hiver, mais ils la saluèrent comme s'il s'agissait de la porte de l'Eden », *PJ1*, p. 775.

<sup>398</sup> A. Sarrabayrouse, *Noire ambivalence*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>399</sup> *PJ1*, p. 678 : « rien d'humain n'était visible sur terre ».

*Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny: una pioggia nata grossa e pesante, che infradiciò la terra, gonfiò il fiume a un volume pauroso ("la gente smise d'aver paura dei fascisti e prese ad aver paura del fiume") e macerò le stesse pietre della città<sup>400</sup>.*

La pluie dont parle Fenoglio dépasse la connotation descriptive : ce dépassement est atteint à travers l'adjectivation, qui insiste sur la démesure de l'événement, tout comme la définition de ce dernier (un déluge), une définition qui renvoie à une dimension biblique et « a-historique ». La focalisation du romancier souligne la puissance monstrueuse de la pluie, qui frappe avec une violence inouïe aussi bien les hommes que les autres éléments du paysage (la terre, le fleuve, les pierres). Mais la pluie n'est pas le seul messager funeste ; des descriptions apocalyptiques du brouillard (surtout dans *Una questione privata*) se chargent d'un caractère de présage de mort :

*Nel vallone sottostante la nebbia stava muovendosi, come rimescolata in fondo da pale gigantesche e lentissime. In cinque minuti si aprirono buchi e fessure in fondo alle quali si mostrarono pezzetti di terra. La terra gli apparve remotissima, nerastra, come da asfissia. Le creste e il cielo erano ancora densamente coperti [...]<sup>401</sup>.*

La description présente un environnement hostile et indifférent à l'Homme, où tout concourt à marquer le manque de relation entre celui-ci et la nature, et ce à cause de la disproportion du monde naturel. Les adjectifs, souvent au superlatif, insistent de nouveau sur la démesure de la nature. Et dans ce monde, l'Homme se trouve presque en suspension dans une mer de brouillard, loin de la terre. Mais il ne s'agit pas d'une suspension caractérisée par une sensation d'apesanteur, puisque l'Homme est oppressé par un ciel couvert qui au contraire semble l'écraser au sol et lui rappeler la pesanteur humaine. Les présages de mort, de plus en plus explicites et dirigés clairement contre les hommes, peuvent être amenés aussi par le vent :

*Camminavano in cresta, pigliando di petto un vento forte, sinistro, di un freddo già invernale. Un vento, disse Meo, che senz'altro nasceva dalle tombe spalancate di uno di quei cimiteri di alta collina dove lui non sarebbe rimasto nemmeno da morto fucilato<sup>402</sup>.*

---

<sup>400</sup> *PJ2*, p. 1004 : « Le soleil cessa de briller et une ère diluvienne commença. La plus forte pluie de mémoire de Johnny se mit à tomber : une pluie née grosse et lourde [...] qui détrempa la terre, gonfla le fleuve d'une crue terrifiante (« les gens cessèrent d'avoir peur des fascistes et se mirent à avoir peur du fleuve ») et détrempa jusqu'aux pierres de la ville » (traduction G. d. V.).

<sup>401</sup> *QP3*, p. 1977 : « Dans le vallon en contrebas le brouillard se déplaçait, comme remué au fond par le mouvement d'hélices gigantesques et très lentes. En cinq minutes s'ouvrirent des trouées et des fissures au fond desquelles apparurent des lopins de terre. La terre lui apparut extrêmement lointaine, noirâtre, comme asphyxiée. Les crêtes et le ciel étaient encore recouverts de l'épais brouillard [...] ».

<sup>402</sup> *QP3*, p. 1970 : « Ils suivaient la crête, fouettés en pleine poitrine par un vent fort, sinistre, d'un froid déjà hivernal. Un vent, expliqua Meo, qui naissait sans aucun doute des tombes grandes ouvertes d'un de ces cimetières de haute colline où il ne serait resté pas même mort fusillé ».

Dans le dernier passage, c'est le romancier lui-même qui fait le lien entre un élément naturel et la mort. La nature, le vent dans ce cas, est présentée comme une émanation directe du sentiment de mort qui caractérise l'univers où se déroule le récit fénozien. Mais ce ne sont pas uniquement les hommes qui font les frais de la force hostile de la nature. Cette dernière retourne sa violence contre elle-même, dans un délire de puissance hors de tout contrôle :

*Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guadava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia*<sup>403</sup>.

*Tutto il resto era un mulinante, alluvionante caos di gonfie e incredibilmente levigate lastre d'acqua che d'un subito si risolvevano terrificamente in enormi vortici, mentre al lato estremo l'inondazione seppelliva la campagna sotto una venefica, escrementizia salsa giallastra sulla quale, per una pura illusione ottica, le peupleraies parevano galleggiare come enormi zattere dai moltissimi alberi*<sup>404</sup>.

La nature déploie contre elle-même une véritable violence physique visant à l'anéantissement du paysage (« sfatti e proni », « seppelliva la campagna »). Cette violence dépasse le cadre de la description par la présence de l'adverbe « selvaggiamente », insistant sur la force du phénomène, qui semble le geste d'une force bestiale. Le héros fénozien, et comme lui le lecteur, assiste à un effacement du lieu où se déroule l'action. Dans cet environnement, le regard du narrateur insiste sur les présages de mort, comme le démontre l'image des peupleraies comparées à des radeaux de naufragés, une image qui renvoie à un événement tragique. La guerre que Fenoglio met en scène, ou plutôt l'environnement dans lequel elle se déroule, pourrait être décrit en utilisant les mots qu'un romancier a employés pour une autre situation : « lieu du démoniaque qui, par définition, échappe à toute influence de la raison »<sup>405</sup>. Les éléments naturels deviennent des entités qui rythment le récit, toujours différentes, et toujours égales à elles-mêmes dans le caractère sinistre qui vise à l'effacement de l'Homme.

Les exemples pourraient être multipliés, *Il partigiano Johnny* et *Una questione privata* étant les réservoirs les plus riches d'images naturelles hostiles. Hostilité et férocité de la nature sont

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 2058 : « Il pleuvait comme il n'avait jamais plu, lourdement, sauvagement. La route n'était plus qu'une flaque sans fin qu'il passait à gué dans le sens de la longueur comme il l'aurait fait en remontant un torrent, les champs et la végétation étaient ravagés et couchés, comme violentés par la pluie ».

<sup>404</sup> *PJI*, p. 672 : « Tout le reste était inondation, un chaos tourbillonnant de couches d'eau enflées et incroyablement lisses qui se transformaient soudainement de façon terrifiante en d'énormes tourbillons, tandis que vers l'extrémité l'inondation ensevelissait la campagne sous une fange jaunâtre vénéreuse, excrémentielle, sur laquelle, par une illusion d'optique, les peupleraies semblaient flotter comme d'énormes radeaux aux mâts innombrables ».

<sup>405</sup> Jean-Jacques Langendorf, *Eloge funèbre du général August-Wilhelm von Lignitz*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. Edition italienne : *Elogio funebre del generale August-Wilhelm von Lignitz*, traduction italienne de Maurizio Andolfato, Milano, Adelphi, 1980, p. 50.

à la base d'une altérité irréductible entre celle-ci et l'Homme. Cette altérité est due à une nature qui ressemble à ce que Giorgio Manganelli, dans un tout autre contexte en voyage dans les pays du Nord de l'Europe, définit comme « chose différente de ce que fait l'homme »<sup>406</sup>, « quelque chose d'absolument indifférent à l'homme »<sup>407</sup>. Nous pourrions appliquer à Fenoglio le jugement que Manganelli consacre à Emil Nolde : « il ne s'intéresse à la nature que par sa capacité à devenir le réservoir d'images impossibles »<sup>408</sup>. Le vent, la pluie, le brouillard et la boue n'intéressent pas Fenoglio en tant que parties d'un paysage naturel ou d'un panorama : le romancier les considère comme des éléments naturels qui concourent à la construction d'images impossibles et disproportionnées à l'intérieur desquelles la place de l'Homme est inexistante et immotivée. Titanesque et cruelle, la Nature constitue un obstacle infranchissable pour les être humains, et semble s'acharner contre ces derniers : davantage qu'un miroir de l'âme humaine – impossible à ce stade du récit –, elle est le miroir de la faiblesse de l'Homme et de sa non adaptabilité dans le monde. Et c'est précisément cette faiblesse qui nous intéresse à présent.

\* \* \*

Souligner la présence de présages de mort dans l'œuvre de Fenoglio, comme nous venons de le faire, n'est qu'une première étape : l'action des éléments naturels nous intéresse lorsqu'elle a pour but la diminution de la capacité physique des êtres humains, et donc lorsqu'elle marque une étape de leur pénible chemin vers la mort. L'Homme fénoglien se trouve affecté dans sa possibilité d'action et dans sa capacité physique. Il s'agit bien évidemment d'une condition physique qui est symbolique d'une condition existentielle.

---

<sup>406</sup> Giorgio Manganelli, « Terra estranea », in Andrea Cortellessa (éd.), Giorgio Manganelli. *L'isola pianeta e altri settentrioni*, Milano, Adelphi, 2006, p. 259. La définition de Manganelli concerne la conception de la nature de Knut Hamsun. L'article était paru sous le titre *Una cascata per amica* dans « Il Messaggero » du 5 septembre 1989.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 51. L'article, avec le titre *Mostruose meraviglie* a paru dans « La Stampa » du 10 octobre 1978. La nature de Manganelli, comme celle de Fenoglio, est une entité « qui refuse tout spectateur », dont l'auteur reconnaît « la grandeur et le refus de la "mesure humaine" » (*Ibid.*, p. 51). Les images naturelles des Langhe fénogliennes, tout comme celles manganelliennes du volcan Ngorongoro en Tanzanie, et du lac Mývatn en Islande, « ont été créées, non pas projetées, et sûrement pas pour nous » (*Ibid.*, *Terra estrema*, p. 63. Article paru dans « La Stampa » du 13 octobre 1978 sous le titre *I segni degli dei*). Alors, si nous suivons le raisonnement de Manganelli, les deux catégories de « paysage » et de « nature » nous apparaissent insuffisantes pour parler des Langhe de Fenoglio. En effet, le paysage et la nature sont des concepts mentaux qui présupposent un contexte culturel, et, en dernière instance, un homme qui observe, conscient d'avoir rendu humain le « fait naturel » (Manganelli) qu'il regarde. Comme le rappelle Giorgio Manganelli lui-même, l'altérité de la nature par rapport à l'homme en tant que critique de l'anthropocentrisme est le thème du *Dialogo della Natura e di un Islandese* de Leopardi, que Manganelli cite, bien évidemment, comme *auctoritas* dans son voyage : « Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? ».

<sup>408</sup> Giorgio Manganelli, *I colori delle tenebre*, in « Il Messaggero Più », 7 avril 1989, maintenant in Andrea Cortellessa (éd.), *op. cit.*, p. 311.

Tout d'abord, les résistants fénogliens, hommes d'action par excellence, sont affaiblis dans leur capacité de mouvement. Sous l'emprise de la boue, les mouvements deviennent difficiles, les corps lourds et incontrôlables. Recouverts de boue, les soldats risquent de rester piégés : « [...] smuovevano i piedi contro il fango lievitante, morsante »<sup>409</sup>. Les déplacements deviennent « pénibles et très lents », à travers des champs surdimensionnés : « campi looking superdimensioned, nel fango trappoloso »<sup>410</sup>. Sorte de plâtre animé, cet élément naturel devient la préoccupation principale des résistants. La nature affirme sa primauté et son pouvoir sur les hommes :

*[...] ingessati di fango e pioggia, dall'abbraccio del fango simbiosizzati alle loro armi, si trascinarono verso la costa della collina, schettinando pazzamente sul fango traditore, in un calvario di scivolamenti, cadute ed equilibrismi. I fascisti ancora invisibili stavano bersagliandoli di certo, ma sporadicamente e senza convinzione, essi infatti apparivano assai più preoccupati del fango che delle scariche. [...] La squadra era ai piedi dell'ultima pendice, e Johnny sospirò al calvario che comportava, era così rigonfia di lievitante fango che la superficie ne pulsava tutta come prima d'un heart-pulse. E la creta bulicante aveva pochissimi, quasi beffardi ciuffi d'erba infradiciata. Johnny prese a inerpicarsi sui ginocchi e ancorarsi con una mano nel fango: s'inerpicò e anelò e ricadde. Gli uomini lo stesso, l'orgasmo strappando bestemmie e insulti. [...] In una scivolata si perdeva in un batter d'occhio quel che era costato minuti di ascesa penosa. Il precipitante cozzava in quello che saliva e sperava, ed entrambi ricadevano al fondo, in un abbraccio di disperazione e di ingiurie. [...] Johnny giaceva a mezza costa, ansante e pazzamente assetato in quel trionfo di pioggia: incapace di portarsi su, angosciato di riscivolare, attraverso le maniche il fango gli si era insinuato alle ascelle<sup>411</sup>.*

Johnny et ses camarades évoluent dans un environnement où l'omniprésence obsédante de la boue rend impossible la fuite et devient plus effrayante que la présence de l'ennemi. Homme et nature sont en symbiose (« simbiosizzati alle loro armi »), mais il s'agit d'une symbiose destructrice, paralysante, peu avantageuse pour les hommes, qui sont fagocités, emprisonnés

---

<sup>409</sup> *PJ1*, p. 692 : « [...] ils bougeaient les pieds contre l'étau de la boue montante ».

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 694 : « des champs looking superdimensioned, dans le piège de la boue ».

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 696 et 700 : « [...] plâtrés de boue et de pluie, du fait de l'étreinte de la boue, unis en symbiose avec leurs armes, ils se traînaient vers la pente de la colline, patinant follement sur la boue traîtresse, dans un calvaire de glissades, chutes et equilibrismes. Les fascistes toujours invisibles les avaient sûrement pris pour cibles mais sporadiquement et sans conviction, et les résistants paraissaient en effet beaucoup plus inquiets de la boue que des rafales. [...] L'équipe se trouvait au pied de la dernière pente, et Johnny soupira devant le calvaire que représentait la montée ; la colline était tellement gonflée de boue en fermentation que sa surface battait comme avant un heart-pulse. Et de l'argile bouillonnante n'émergeaient que des rares, presque narquoises touffes d'herbe gorgées d'eau. Johnny commença à grimper sur les genoux, en s'appuyant avec une main dans la boue : il se hissa puis haleta et retomba. Les hommes faisaient la même chose, l'agitation leur arrachait jurons et insultes. [...] Une glissade faisait perdre en un clin d'œil ce qui avait coûté des minutes de pénible ascension. Celui qui dévalait cognait sur celui qui montait et espérait, et tous les deux retombaient en bas de la pente, dans une étreinte de désespoir et d'insultes. [...] Johnny se trouvait à mi-pente, haletant et follement assoiffé dans ce triomphe de pluie : incapable de monter, avec l'angoisse de retomber, à travers ses manches la boue s'était glissée jusqu'aux aisselles ».

et plâtrés telles des statues à jamais immobiles. La boue, définie comme « traîtresse », brise le pacte d'harmonie qui semblait régir les rapports entre Johnny et la nature. L'ascension d'une colline, comparée à un calvaire, devient alors une entreprise impossible et complètement aléatoire (« saliva e sperava »). Et comme s'il s'agissait du calvaire du Christ (une autre image de pèlerinage), Fenoglio insiste sur la pénibilité du chemin : Johnny, qui commence à monter debout, est obligé de s'agenouiller et ensuite tombe désastreusement sur ses camarades. Dans un crescendo de tragique et de désespoir les corps des résistants s'amassent au pied de la colline, dans une fosse infernale de boue, de pluie et de cris. Le romancier focalise son regard sur Johnny, symbole de l'impuissance et de la transformation de l'Homme en statue de boue incapable de décider de son destin.

Le vent s'allie à la boue dans ce monde où les éléments naturels s'acharnent contre les hommes. Et tout comme la boue, le vent frappe avec une violence qui oblige les personnages à une lutte féroce pour ne pas succomber. Un vent sinistre, (« [...] un vento nero, come originantesi dalla radice stessa del cuore folle dell'umanità »<sup>412</sup>), qui semble souffler d'un endroit sinistre (« da un camposanto di collina »<sup>413</sup>), oblige les soldats à marcher pliés en deux sous la violence de son action, comparée à celle d'une arme redoutable : « [...] una barra di ferro celata nel buio all'altezza del solar plexus »<sup>414</sup>. Cette lutte, comme celle contre la boue, nécessite une force exceptionnelle, et les soldats doivent résister à la nature avant de résister à l'ennemi : « [...] il vento crebbe a tale dominio che egli [Johnny, ndr] dovette rivolgergli contro tutte le sue forze di combattimento e di concentrazione »<sup>415</sup>. Nous assistons à une marginalisation de l'ennemi, qui ne détient plus le monopole du danger et qui n'est plus l'objet principal de la lutte. Les personnages fénogliens mènent une Résistance sur plusieurs niveaux : tout d'abord contre eux-mêmes et le désir d'arrêter le combat, ensuite contre les éléments naturels et enfin contre l'ennemi nazi et fasciste.

Privés de mouvement, ou empêchés de se déplacer, les soldats fénogliens apparaissent également affectés dans leur vision : il s'agit d'une autre étape du parcours descendant vers la mort. La vision est un attribut central des protagonistes de Fenoglio : rappelons-le, Johnny est appelé « il tremend'occhiuto »<sup>416</sup>, Milton a « un œil supérieur »<sup>417</sup>. La diminution et la perte de

---

<sup>412</sup> *PJ1*, p. 459 : « [...] un vent noir, comme s'il soufflait depuis le cœur fou de l'humanité ».

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 732 : « depuis un cimetière de colline ».

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 444 : « une barre de fer cachée dans le noir au niveau du solar plexus ».

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 867 : « [...] la domination du vent devint telle que Johnny dut l'affronter de toutes ses forces de combat et de concentration ».

<sup>416</sup> *PJ1*, p. 758.

<sup>417</sup> *QP3*, p. 2004.

la vue représentent alors des événements particulièrement graves pour les personnages fénogliens. Cette situation peut être due à plusieurs raisons : par exemple au brouillard et à la pluie. Le brouillard est une présence obsessionnelle de *Il partigiano Johnny* : « una nebbia universale, un oceano di latte frappato, che restringeva i confini del mondo al recinto dell'aia, anzi più dentro »<sup>418</sup>. De façon tout à fait remarquable, le brouillard se substitue à la description du contexte, et nous assistons au passage du particulier de la réalité immédiate au général de l'univers. Les Langhe, réalité concrète où se déroule le roman, ne sont pas mentionnées : le regard de Johnny englobe l'univers tout entier (« universale... oceano... confini del mondo »). Mais la présence du brouillard caractérise surtout *Una questione privata*, où elle efface le monde dans lequel évoluent les personnages :

*La strada era invasa dalla nebbia, ma c'erano ancora spiragli e ondeggiamenti. I valloni ai due lati ne erano invece colmi rasi, di un'ovatta assestata, immota. La nebbia aveva anche risalito i versanti, solo alcuni pinastri in cresta emergevano, sembravano braccia di gente in punto di annegare. [...] ora era fatta, un rinforzo di nebbia aveva cancellato il passo*<sup>419</sup>.

Le brouillard omniprésent dans *Una questione privata* marque le point de départ du récit, compte tenu du fait que Giorgio est capturé à cause du brouillard. Son action semble se diriger sciemment contre les résistants, qui rencontrent souvent sur leur chemin une présence menaçante : « [...] banchi di nebbia, alti al suo ginocchio, che come greggi gli attraversavano la strada »<sup>420</sup>. La perception physique en est modifiée. Dans une nappe de brouillard particulièrement épaisse, « épouvantable », Sceriffo perd tout contact avec le monde sensible : « A un certo punto, nemmeno a chinarmi vedevo più la strada e nemmeno i miei piedi che ci posavano sopra »<sup>421</sup>. Le corps se déforme, à cause de la perturbation des sens du réel : les pieds apparaissent « flous et étrangers ». Le brouillard engloutit les hommes, qui disparaissent ainsi à la vue : les personnages évoluent « nel più folto e nel più cieco della nebbia », qui forme « spessori concreti, una vera e propria muratura di vapori »<sup>422</sup>.

---

<sup>418</sup> *PJ1*, p. 816 : « un brouillard universel, un océan de crème fouettée, qui restreignait les frontières du monde aux barrières de la cour, et même en deçà » (traduction G. d. V.).

<sup>419</sup> *QP3*, p. 1964-1965 : « La route était envahie par le brouillard mais il y avait encore des interstices et des houles. Les vallons des deux côtés étaient en revanche pleins à ras bords, d'une ouate figée, immobile. Le brouillard avait aussi remonté les versants, seulement quelques grands pins sur la crête émergeaient, on aurait dit les bras d'hommes sur le point de se noyer. [...] maintenant c'était fait, une couche supplémentaire de brouillard avait effacé le col ».

<sup>420</sup> *QP3*, p. 1961 : « [...] des nappes de brouillards, hautes jusqu'aux genoux, qui lui coupaient la route comme des troupeaux de moutons ».

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 1966 : « A un certain moment, même accroupi je ne voyais plus la route et mes pieds qui s'y posaient dessus ».

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 1967 : « à l'endroit le plus dense et le plus épais du brouillard », « des épaisseurs concrètes, une véritable muraille de vapeurs ».



Comme nous l'avons dit, la pluie joue le même rôle que le brouillard. Et s'il est vrai qu'elle peut ne pas déranger l'homme (« La pioggia cadeva sottile e regolare, senza disturbare minimamente la visibilità »<sup>423</sup>), dans la plupart des cas il s'agit d'une pluie qui empêche la vision, qui oblige à observer la plaine, déjà « brumeuse », « dietro dozzine di filtri di pioggia »<sup>424</sup>. Les hommes vivent sous une pluie douloureuse, qui « ammaccava la pelle già troppo battuta »<sup>425</sup>, qui les transforme en « champignons » (« io mi sento un fungo [...] mi sento crescer la muffa addosso »<sup>426</sup>), noircit les arbres (« gli alberi erano anneriti dalle piogge »<sup>427</sup>) et fait rouiller les armes à vue d'œil (« le armi [...] arrugginivano a vista d'occhio »<sup>428</sup>).

\* \* \*

Tout en étant une étape supplémentaire vers la mort, la diminution de la vue marque aussi, comme nous l'avons dit à propos de l'action du brouillard, l'effacement du réel et la perturbation des sens. Par conséquent, un glissement vers le fantastique s'opère, et s'ouvrent pour les personnages de l'œuvre des paysages d'hallucination. C'est dans cette double perspective (physique et symbolique) que l'on doit considérer l'omniprésence du noir et du blanc, constantes chromatiques de l'univers du romancier. Noir et blanc ne sont pas simplement des présages de mort. Ces couleurs perturbent les sens : la réalité n'arrive plus à être perçue selon les codes habituels et cela marque une autre étape dans le parcours vers la mort.

Le noir est associé, de façon somme toute classique, au manque de visibilité et à la perte totale de la vue. Cependant, la survalorisation que Fenoglio propose de cet élément nous fait nous interroger sur la valeur de cette insistance. Nous apercevons en effet chez le romancier un glissement de signification de la présence du noir. Nous ne sommes plus en présence de la simple description de la nuit. Fenoglio introduit la problématique du noir : sa présence représente le dépassement d'une rentabilité descriptive de la nuit et aussi le paroxysme de la diminution de la vue. Mais la disparition de la vue, en raison des ténèbres, n'est pas simplement un fait physique : elle devient la préfiguration évidente de la mort. Le noir

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 1985 : « La pluie tombait fine et régulière, sans déranger aucunement la visibilité ».

<sup>424</sup> *PJ1*, p. 702 : « derrière des douzaines de filtres de pluie ».

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 701 : « meurtrissait la peau déjà abîmée ».

<sup>426</sup> *QP3*, p. 1955 : « J'ai l'impression d'être un champignon [...] je sens la moisissure qui pousse sur moi ».

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 2014 : « Les pluies noircissaient les arbres ».

<sup>428</sup> *PJ1*, p. 694 : « les armes [...] rouillaient à vue d'œil ».

constitue l'image funeste par excellence, symbole de descente dans le monde infernal, reflet du néant et du vide de la mort.

Dans *Ur Partigiano Johnny*, Fenoglio parle de « désert obscur de deuil »<sup>429</sup>, « cœur de la nuit »<sup>430</sup>, « campagne sombre [...] *ritani* noirs [...] nuages [...] noirs comme du charbon [...] volume violet et noir des Alpes »<sup>431</sup>, « nuit noire »<sup>432</sup>, « vide noir »<sup>433</sup>, « plaine [...] plongée dans les ténèbres »<sup>434</sup>, « noir immobile de la nuit »<sup>435</sup>, « nuits désertes et sauvages [...] obscurité totale »<sup>436</sup>. *Il partigiano Johnny* est l'œuvre, qui, davantage que les autres, se caractérise par l'omniprésence du noir. Souvent, l'action se passe dans un environnement complètement noir ou pendant la nuit : « gocciolante notte [...] acque [...] nere, impatto [...] indiscernibile [...] acqua nera e amorfa [...] buio ora completo »<sup>437</sup>. La vision de la réalité devient malaisée, et l'image récurrente du coucher de soleil marque le début d'une période de ténèbres. Nombreux sont les moments de l'œuvre où nous assistons au coucher de soleil : « Masse compacte di nere nubi serravano al centro del cielo, dove una pozza di livida luce segnava il punto di naufragio del sole »<sup>438</sup>. Parfois, la disparition de la lumière constitue l'incipit du chapitre : « Il sole andò giù, ed enorme, abissale fu l'improvvisa perdita di esso »<sup>439</sup>. Un événement naturel quotidien (le coucher de soleil) est survalorisé et présenté en tant que disparition définitive du soleil, une disparition qui génère une charge considérable d'angoisse. Le coucher du soleil devient le moment qui symbolise le passage de la vie à la mort, et qui détermine par conséquent un basculement vers un monde de ténèbres abyssales où la lumière ne semble plus destinée à briller.

Le glissement de valeur et le passage de la modalité descriptive de la nuit à la problématique du noir apparaissent évidents : c'est pourquoi l'avancée naturelle de l'obscurité est vécue comme un événement hostile, soudain, envahissant et angoissant. Le temps s'accélère de façon incontrôlée et incontrôlable, et la nuit efface le monde (c'est-à-dire la vie) : « La notte

---

<sup>429</sup> *UrPJ*, p. 15.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>437</sup> *PJ1*, p. 643 : « une nuit suintante [...] des eaux [...] noires, un impact [...] indiscernable [...] une eau noire et amorphe [...] des ténèbres à présent totales ».

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 559 : « Des volumes compacts de nuages noirs se concentraient au centre du ciel, où une flaque de lumière blême marquait le point où le soleil avait fait naufrage ». Un passage presque identique se trouve dans *PDB2*, p. 1541.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 745 : « Le soleil se coucha, et sa perte soudaine fut énorme, abyssale ».

precipitava; right sul paese era un inconsutile velo nero »<sup>440</sup>. Dans ce dernier passage cité, par exemple, l'image du voile renvoie à celle d'un linceul noir recouvrant un cadavre, ou encore à un signe de deuil. L'obscurité devient la constante du monde de Johnny, qui progresse à tâtons, à la merci du noir : « Il crepuscolo invadeva creepingly tutto, e provò presto il suo incontrastato dominio con immediati schizzi d'aria fredda, gelando rapidamente le dita sul metallo delle armi gelate »<sup>441</sup>. Aucune décision consciente concernant la direction à prendre n'est envisageable, puisque les héros de Fenoglio avancent à l'aveuglette : « Ed essi rotolarono giù alla cieca, sul nero, ferente nulla »<sup>442</sup>. Et le noir coïncide avec le vide, le néant, la mort. Johnny se réveille souvent « au plus noir du noir » (« nel più nero del nero »<sup>443</sup>), et l'image d'un « puits profond » (« profondo pozzo »<sup>444</sup>) est utilisée pour décrire la condition du monde en guerre. Selon une symbolique qui en dit long sur le sens et l'issue de l'aventure du protagoniste dans la guerre, l'entrée de Johnny dans la Résistance se fait de nuit, et c'est l'obscurité qui empêche Johnny d'observer ses camarades. La nuit féno glienne est totale, et règne en maître incontesté des lieux. Il s'agit de ténèbres « sinistres » (« la tenebra era sinistra »<sup>445</sup>), d'un « noir tourbillonnant » (« vorticoso nero »<sup>446</sup>) qui évoque des images de chaos et de réalité difficilement compréhensible. Les hommes plongent dans cette nuit noire et disparaissent, suivant un schéma qui évoque directement la mort. La réalité n'est pas uniquement incompréhensible, elle s'efface car les sens n'arrivent plus à l'appréhender. Un air « noir comme de l'encre » efface le monde : « [...] la strada sfuggiva ai suoi piedi come ai suoi occhi »<sup>447</sup>. La nuit peut être le moment de la souffrance physique, symbole d'une condition de misère humaine : Johnny vit des nuits « désolées et sauvages [...] hantées par des tourbillons de vents et de froid »<sup>448</sup>. Les ténèbres qui entourent Johnny ne sont pas naturelles. Leur description, qui souligne la différence irréductible entre les ténèbres et les hommes, relève du domaine de la maladie et du malaise : « Tutto era malsana tenebra, torturata da uno straordinario numero di punte rosse di sigarette »<sup>449</sup>. Petit à petit, l'univers de

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 612 : « La nuit précipitait ; right sur le village flottait un voile noir sans couture ».

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 723 : « Le crépuscule envahissait tout creepingly, et testa immédiatement sa domination incontestée avec des rafales d'air froid, qui gelèrent rapidement les doigts sur le métal des armes gelées ».

<sup>442</sup> *PJ1*, p. 759 : « Ils dégringolèrent à l'aveuglette, dans un néant noir et blessant » (traduction G. d. V.).

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 1142.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 824.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 805 : « [...] la route fuyait à ses pieds, tout comme à ses yeux ».

<sup>448</sup> *UrPJ*, p. 289.

<sup>449</sup> *PJ1*, p. 642 : « Tout était ténèbres malsaines, torturées par un nombre extraordinaire de pointes rouges de cigarettes ».

la Résistance de Johnny se rétrécit et disparaît dans une sorte de fondu noir : tout a été englouti par les ténèbres, qui effacent le monde et le sens d'une expérience.

Le noir représente chez Fenoglio la fin de la vie. Et dans ce sens, dans l'œuvre du romancier, le noir est souvent associé au blanc. Le chromatisme fénoglien, en ce qui concerne principalement *Il partigiano Johnny*, comprend surtout des couleurs ternes, et les tons sombres sont contrebalancés par la présence massive du blanc. Mais le blanc représente l'absence de couleur, et dans ce sens, la mort en tant qu'effacement et négation de la vie. De façon somme toute classique, dans le système de références culturelles auquel se réfère Fenoglio, le noir et le blanc sont liés à une situation de mort<sup>450</sup>. Fenoglio propose par exemple cette association, qui souligne la présence de la mort, lorsqu'il décrit Dea, la résistante qui accompagne Johnny dans le Monferrato dans *Ur Partigiano Johnny* : « On ne voyait que la tache blanchâtre de la jupe qui enveloppait la fille comme un linceul dans l'obscurité totale »<sup>451</sup>. Que la couleur blanche soit associée à la mort s'avère évident. D'ailleurs ne dit-on pas, en italien, *essere bianco come un morto*, comme l'écrit Fenoglio : « Sceriffo [era] bianco come un morto »<sup>452</sup> ? De plus, dans l'œuvre de Fenoglio cette couleur est souvent liée au monde des fantômes et de la fantasmagorie.

Nous entrons dans ce qu'Alain Sarrabayrouse définit comme une « inflation macabre »<sup>453</sup>, c'est-à-dire une multiplication obsessionnelle des signes de mort. Chez Fenoglio, le blanc est souvent mis en relation avec les fantômes, les spectres et la mort. La présence du blanc est survalorisée, et ouvre sur un monde de visions spectrales hallucinées fortement liées à la perturbation de la vue et du réel. Un lit, tout comme la neige, est d'une « blancheur spectrale »<sup>454</sup>, la route peut « blanchir lugubrement » (« biancheggiava lugubramente »<sup>455</sup>). Cette association avec un monde surnaturel, celui des spectres, implique la présence d'objets qui n'appartiennent pas au monde sensible et qui donc ne peuvent pas être observés avec nos sens. Ces derniers sont perturbés, la réalité devient floue, elle prend une apparence

---

<sup>450</sup> Souvent, le noir et le blanc sont associés à la mort, comme dans *Billy Budd* de Herman Melville. Ici, le personnage principal, condamné à mort, est enfermé dans un endroit du bateau de guerre où se trouvent les canons « peints en noir ». Le noir, « couleur funeste », revêt les canons d'une « livrée funèbre ». Le protagoniste, en revanche, est complètement vêtu de blanc : « En effet, il se trouvait déjà enveloppé dans son linceul ». Herman Melville, *Billy Budd, foretopman*, 1924. Edition italienne : *Billy Budd, gabbiera di parrochetto*, traduction italienne de Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 2001, p. 197.

<sup>451</sup> *UrPJ*, p. 289.

<sup>452</sup> *QP3*, p. 1982.

<sup>453</sup> Alain Sarrabayrouse, *Noire ambivalence*, *op. cit.*, p. 312.

<sup>454</sup> *UrPJ*, p. 227, *PJ1*, p. 402.

<sup>455</sup> *QP3*, p. 1973.

fantomatique, image ambiguë par excellence dans l'imagerie occidentale<sup>456</sup>, en lien direct avec le royaume des morts. Chez Fenoglio, nous trouvons l'image des « vaisseaux fantômes » (« una sequela di vascelli fantasma a secco »<sup>457</sup>) pour décrire les camions nazis, une « ferme fantomatique » (« un cascinale fantomatico »<sup>458</sup>), des dortoirs « déserts et haunted » où Michele, le camarade de Johnny, fait une apparition « fantomatique »<sup>459</sup>, les murs « fantomatiques » du cimetière représentent « la limite de la terre »<sup>460</sup> (« il limite della terra »). De même, la campagne apparaît « haunted and spelt »<sup>461</sup>, et la route « spectrale » (« spettrale »<sup>462</sup>). Les objets réels sont donc difficilement observables, à l'instar de la lumière derrière les fenêtres des fermes, qui apparaît aux soldats comme « un feu follet » (« un fuoco fatuo »<sup>463</sup>). Et le constat que nous venons de faire pour *Il partigiano Johnny* peut s'appliquer également à *Ur Partigiano Johnny* et à *Una questione privata*. Des taies d'oreiller, les arbres et une chapelle, un paysan, une maison, la campagne<sup>464</sup> : chez Fenoglio tout peut être spectral (« le federe bianche [...] baluginavano spettralmente »<sup>465</sup>, « Gli alberi [...] erano già fantasmi [...] il fantasma della cappelletta »<sup>466</sup>, « il contadino [...] ancora fantomatico »<sup>467</sup>, « fantasma della casa »<sup>468</sup>). Le rétrécissement du champ de vision dans l'œuvre de Fenoglio est significatif, car il réduit une capacité physique fondamentale, surtout dans une guerre et pour les personnages fénoqliens.

\* \* \*

Plus généralement, au-delà de l'emprise de la nature, c'est un homme fragile que Fenoglio met en scène. Un homme qui accomplit un pèlerinage pénible vers la mort, un homme dont le physique subit des altérations douloureuses, et qui montre, comme le dit justement G. C. Ferretti, la « fragilité, précarité, inconsistance de sa propre vie individuelle »<sup>469</sup>. Et alors la maladie devient un centre thématique important qui marque une étape de plus en direction de

---

<sup>456</sup> Parmi les innombrables exemples, nous pouvons citer les apparitions du fantôme dans *Hamlet*, de William Shakespeare, où le héros n'est pas sûr de reconnaître ce qu'il voit.

<sup>457</sup> *PJ1*, p. 517.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 642.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 748.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 759.

<sup>464</sup> *UrPJ*, p. 141.

<sup>465</sup> *QP3*, p. 1945.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 1965.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 2010.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 2036 et p. 2058 et aussi *UrPJ*, p. 239.

<sup>469</sup> G. C. Ferretti, « Fenoglio - Johnny contro la solitudine », *op. cit.*, p. 108.

la mort, qui ne peut être atteinte qu'après un cheminement pénible. La maladie n'est pas simplement le résultat d'une souffrance inhérente à la condition de vie matérielle des résistants. Elle devient un signe de la faiblesse humaine :

*Stava male, in particolare gli dolevano i polmoni, pareva si sfregassero l'uno contro l'altro con punte fatesi da cartilagine in metallo, e gli davano senso e sofferenza. Ad ogni passo gli cresceva dentro una sensazione di totale debolezza e miserabilità<sup>470</sup>.*

Atteints par différentes pathologies, les personnages fénogliens vivent comme une forme mineure de vie. Et la maladie est strictement liée à la misère humaine. L'homme herculéen de Fenoglio n'est plus qu'un souvenir lointain : c'est un homme meurtri et affaibli que nous rencontrons, un homme qui évolue dans une situation d'attente de la mort.

Et dans son parcours vers la mort, l'homme expérimente une situation de dépossession physique de lui-même, qui se manifeste dans une condition de passivité. La guerre est présentée comme une situation où les résistants n'ont qu'un rôle passif, puisque l'initiative est complètement aux mains des fascistes. Il s'agit d'un concept qui était déjà présent dans la première œuvre sur la Résistance, *Appunti partigiani '44-'45* :

*Cosmo dice che il gioco è fatto, che loro mettono le griglie alle Langhe che ne fanno uno zoo e noi tutti dentro come le scimmie, loro rideranno un po' e poi ci scorciano tutti, che sarà tanto comodo allora che potranno farlo per ordine alfabetico<sup>471</sup>.*

Dans une situation pareille, la vie ne ressemble plus qu'à un jeu de hasard, où aucune action n'a le pouvoir de changer le cours des événements. Le narrateur décrit la vie des résistants comme un jeu de dés, où les résistants sont « i dadi da agitarsi nel grande bossolo »<sup>472</sup>. Cette passivité extrême prend la forme de l'attente. Puisque toute action est niée, l'attente est la seule réaction possible. Mais l'attente implique une perte de dignité, comme le souligne Nord lui-même dans un passage déjà cité : « Cessiamo di far gli uomini, ora e per lungo tempo faremo le marmotte »<sup>473</sup>. Ainsi, la guerre se résout-elle en une attente angoissante de la fin. C'est ce qu'attend Johnny, caché au fond d'un *rittano* lors d'une embuscade des fascistes. Ces

---

<sup>470</sup> QP3, p. 2009 : « Il se sentait mal. Il avait tout particulièrement mal aux poumons, il avait l'impression qu'ils se frottaient à des pointes de cartilage devenu métal, qui le rebutaient et le faisaient souffrir. A chaque pas, une sensation d'extrême faiblesse et de dénuement grandissait en lui ».

<sup>471</sup> AP, p. 1449 : « Cosmo dit que les jeux sont faits, qu'ils vont mettre des grilles autour des Langhe, qu'ils vont en faire un zoo avec nous dedans comme des singes, qu'ils vont rire un peu, puis qu'ils vont tous nous tuer, et que cela va être tellement simple qu'ils pourront le faire par ordre alphabétique ». La même image se trouve également dans PJI, p. 726 : « Cette fois, ils vont mettre les grilles autour des collines, comme dans un zoo, et nous sommes les singes » et dans la nouvelle *Nella valle di San Benedetto*.

<sup>472</sup> PJI, p. 727 : « les dés au fond du grand gobelet ».

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 802 : « Arrêtons d'être des hommes, maintenant et pendant longtemps nous allons être des marmottes ».

derniers jettent des grenades dans la vallée. Une de celles-ci tombe peu en amont de Johnny, qui ne se fait pas d'illusion sur la suite : « La prossima era la buona, la storica, ... ma esplose troppo a valle, morse basso il tronco d'un pioppo »<sup>474</sup>. L'attente dans l'impuissance est une autre démonstration de la condition d'avilissement de l'homme, une condition parfaitement illustrée par Fred, le camarade de Johnny : « Johnny gli vedeva, oltre il vestito lordo, il corpo violentato dallo spasimo e dal terrore, infinitamente più miserabile e lurido del vestito. Ed egli era come Fred, identico »<sup>475</sup>.

Et lorsque la guerre n'est pas attendue avilissante, elle est fuite obligée, comme celle des animaux devant le chasseur. Là aussi, ce thème, qui peut paraître inhérent à la situation matérielle de la guerre, dépasse amplement le rendu documentaire. Il s'agit en effet d'un thème étroitement lié à l'obsession de la mort. Et ce sont des images animales qui restituent cette situation. Quand ils sont en présence des fascistes, les civils sont souvent en train de fuir, comme des bêtes : « I borghesi delle prime colline salivano in fuga, visibili nelle forre come conigli in torme »<sup>476</sup>. Et lorsqu'ils ne fuient pas, c'est l'ennemi qui les dirige, comme s'il s'agissait d'un troupeau : « Sul pianoro [...] tutta una processione di borghesi prigionieri si trascinava avanti [...] e tedeschi li guidavano dai fianchi e dal dietro. E qualcuno di essi fungeva da cozzone, nel bel mezzo di quella miserabile massa di ostaggi-coolies »<sup>477</sup>. Les résistants ressemblent à des souris dans une souricière, ce qui explique l'épisode d'Ettore et de la souris : Ettore essaie de tuer une souris anesthésiée par le froid, mais au dernier moment il s'arrête, les yeux pleins de larmes<sup>478</sup>. Ettore se reconnaît dans la souris, et son rôle de justicier le rapproche de celui de ses ennemis, fascistes et nazis. Cet épisode illustre la condition de passivité de l'homme fénoglien.

Les fuites des résistants se réduisent régulièrement à un jeu macabre entre le chasseur et sa proie. Ce jeu peut prendre la forme d'un passe-temps pour les fascistes, comme dans le cas de *Appunti partigiani '44-'45*, où le narrateur dit avoir vu « [...] plotoni e plotoni e plotoni di loro, come se andassero ai tiri »<sup>479</sup>. Le concept est repris dans *Il partigiano Johnny*, où les fascistes se livrent à ce qui ressemble davantage à un loisir de fête foraine : « I fascisti [...]

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 489 : « La prochaine serait la bonne, l'historique ... mais elle explosa trop en aval, mordant le tronç d'un peuplier ».

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 489 : « Johnny voyait, au-delà de l'uniforme recouvert de boue, le corps violenté par les spasmes et la terreur, infiniment plus misérable que son uniforme. Et il était comme Fred, tout à fait pareil ».

<sup>476</sup> *PJ2*, p. 948 : « Les civils des premières collines fuyaient, on les voyait dans les ravines comme des nuées de lapins ».

<sup>477</sup> *PJ1*, p. 737 : « Sur le plateau [...] se traînait toute une procession de civils prisonniers [...] et à leurs côtés, derrière eux, des allemands les conduisaient. Certains jouaient même les bouviers au beau milieu de cette misérable masse d'otages-coolies » (traduction G. d. V.).

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 778.

sparavano da fermi, con un orgasmo eppure un disimpegno come da tiratore a bersaglio mobile in fiera »<sup>480</sup>, et encore « Rimanevano fermi, come al banco d'un tirasegno, mirando e sparando con agiata attenzione, quasi incoraggiandosi, invitandosi l'un l'altro al colpo buono »<sup>481</sup>. L'image de la chasse est reprise dans *Una questione privata*, pour décrire la fuite de Milton devant les fascistes : « [...] alcuni si erano precipitati a sinistra per coglierlo d'infilata, e gli sparavano anche d'anticipo, come a un uccello »<sup>482</sup>. Ce que nous venons de dire explique la récurrence de l'image de la cible, présente surtout dans *Il partigiano Johnny*. L'artillerie lourde fasciste vise le village où se trouvent les résistants « come se il paese fosse il loro unico bersaglio in tutto il mondo »<sup>483</sup>. Les résistants sont souvent présentés comme étant des simples cibles : « una invista avanguardia tedesca li accerchiò a sinistra e poté sparargli da 50 metri, con micidiale inaspettatezza »<sup>484</sup>. Les déplacements se déroulent sous le contrôle d'un ennemi très attentif : « E salendo ebbero la sensazione mortale che stessero facendolo sotto i loro ridenti occhi e puntati fucili »<sup>485</sup>. Les apparitions de nouveaux personnages se font parfois au cours d'une situation critique, comme par exemple une fuite haletante sous les tirs ennemis. C'est le cas de Blister : « La terra fontanellò e i rami crocchiarono sotto quei colpi numerosi e prossimi, ed un attimo dopo un uomo, un partigiano, volò abbasso, a capofitto, sfrecciando nella loro direzione, appena sfiorando la terra, del tutto senza peso e aerizzato, il suo braccio carico d'un fucile come un'ala »<sup>486</sup>. Les personnages principaux sont souvent présentés comme la cible préférée de l'ennemi :

*Scattò ultimo Pierre, e l'aria fu percorsa da spari semiautomatici. Stette un attimo come inchiodato, poi scartò, riscartò e corse alla conchetta. Si lanciarono insieme nell'acqua fredda [...], mentre il semiautomatico sparava da più presso. Johnny sbirciò a destra e vide una pattuglia sbucare da un*

---

<sup>479</sup> AP, p. 1463 : « [...] des pelotons et des pelotons et des pelotons de fascistes, qui marchaient comme s'ils allaient au stand de tir » (traduction M. B.).

<sup>480</sup> PJ1, p. 487 : « Les fascistes [...] tiraient, immobiles, excités et en même temps décontractés comme des tireurs sur cible mobile lors d'une foire » (traduction G. d. V.).

<sup>481</sup> Ibid., p. 789 : « ils restaient immobiles, comme dans un tir forain, visant et faisant feu avec aise, s'encourageant presque et s'invitant à bien viser ».

<sup>482</sup> QP3, p. 2062 : « certains [fascistes, ndr] s'étaient portés vers la gauche pour le prendre en biais et tiraient même devant lui comme un oiseau » (traduction J-C. Z.).

<sup>483</sup> PJ1, p. 730 : « comme si le village était leur unique cible dans le monde entier ».

<sup>484</sup> Ibid., p. 738 : « un groupe d'éclaireurs allemands les encercla sur la gauche et put leur tirer dessus à cinquante mètres avec une soudaineté assassine ».

<sup>485</sup> Ibid., p. 741 : « En grim pant, ils eurent la sensation mortelle de monter sous leurs yeux rieurs et leurs fusils pointés ».

<sup>486</sup> Ibid., p. 746 : « La terre gicla et les branches craquèrent sous ces tirs nombreux et proches, et soudain un homme, un résistant, dévala la pente, à corps perdu, vers eux, foulant à peine le sol, sans poids et comme s'il était fait d'air, son bras chargé d'un fusil comme une aile ».



*plesso di casali: tre di loro, ma uno solo, col semiautomatico, sparava. [...] Poi si ritirarono, come nel timore di esser fatto bersaglio di fuoco di replica*<sup>487</sup>.

Fenoglio confie à l'image du soldat pris comme cible, illustration du concept de passivité, la fin de *Il partigiano Johnny*, où le protagoniste ne peut plus bouger sous la menace des tirs d'un fusil semi-automatique. Johnny est totalement exaspéré par cette situation : « [...] basta, basta, I don't want to be shot at any longer... basta »<sup>488</sup>. Le thème de la chasse et de la cible, règle de base de la guerre, devient, poussé à son paroxysme, insupportable à l'homme, torture suprême.

Plus encore que dans les images de passivité, la condition de dépossession de soi est poussée par le romancier à son extrême dans la nouvelle *Nella valle dei San Benedetto*. Ici, pour échapper à un ratissage allemand, un résistant entre de nuit dans une tombe : « [...] di notte in una tomba, in una tomba del cimitero di San Benedetto con il morto dentro »<sup>489</sup>. Ce résistant, qui aurait dû se cacher avec Giorgio, un camarade, est abandonné par ce dernier. C'est Giorgio qui referme l'ouverture de la tombe, dans un mouvement qui rappelle de près celui de l'enterrement. Nous pourrions, en créant un néologisme, parler de « cadavérisation » de certains personnages fénoqliens. En effet, un jeune résistant lors d'un ratissage fasciste dans *Il partigiano Johnny* veut qu'on le cache quelque part, comme s'il s'agissait d'un objet ou d'un corps déjà cadavre. Et le choix de se faire cacher dans un tuyau sous la route renvoie lui aussi à un enterrement. D'ailleurs, le souhait de Jack lors du même ratissage est assez clair et éloquent : « Se la vacca terra s'aprisse! »<sup>490</sup>. Un autre thème de la guerre (se cacher pendant les ratissages) est utilisé par Fenoglio pour montrer la dégradation de l'Homme, qui ressemble de plus en plus à un mort vivant, dans une condition de *morte-in-vita*.

Le parcours que nous avons tracé à partir des présages funestes omniprésents dans l'œuvre de Fenoglio a permis de montrer les souffrances qui précèdent la mort des personnages fénoqliens, dans une attente angoissante et avilissante du moment du trépas. La conséquence extrême de l'anéantissement physique de l'homme, au-delà de la diminution de la capacité d'action et de la perturbation des sens, est une sorte d'état second qui est le corollaire de la

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 757 : « Pierre démarra en dernier, et l'air fut balayé par des tirs de semi-automatique. Il s'arrêta un instant, comme cloué, ensuite il bondit encore et encore, et courut jusqu'à la petite cuvette. Ils se jetèrent ensemble dans l'eau gelée [...], tandis que le semi-automatique tirait de plus près. Johnny regarda vers la droite, et il vit une patrouille déboucher d'un groupe de fermes : trois hommes, mais un seul, avec le semi-automatique, tirait. [...] Ensuite ils se retirèrent, comme dans la crainte d'être pris pour cible de la riposte ».

<sup>488</sup> *PJ1*, p. 792 : « ça suffit, ça suffit, je ne veut plus qu'on me tire dessus... ça suffit ».

<sup>489</sup> *Nella valle di San Benedetto* : « [...] de nuit dans une tombe, dans une tombe du cimetière de San Benedetto, avec le mort à l'intérieur ».

<sup>490</sup> *PJ2*, p. 750 (éd. Isella) : « Si cette foutue terre pouvait s'ouvrir ! ».

condition de désappropriation de soi et de dépossession de l'être physique et corporel. Cet état second est étroitement lié à la mort. L'attente de la mort peut parfois s'avérer très longue, mais cette dernière finit par arriver, et c'est précisément sa présence dans l'œuvre, ainsi que les modalités de sa présentation, que nous allons étudier à présent.

## 3.2 Violence et mort

Le pèlerinage en direction de la mort se dessine comme un cheminement pénible qui aboutit au terme de longues souffrances, et qui s'accompagne d'un anéantissement graduel de la condition humaine. Lors de ce parcours, la présence de la mort se présente en tant que menace constante sur l'existence des résistants. Chez Fenoglio, il n'est jamais question d'une mort aseptisée ou mise à distance. Selon une fascination macabre qui pourrait être définie comme morbide, et qui n'est pas dépourvue d'une tendance suicidaire assez marquée, le romancier s'approche de la mort, l'étudie et l'analyse de près, et en présente les aspects matériels. La présence du sang constitue un élément central de l'œuvre<sup>491</sup>. Avec le noir et le blanc, le rouge représente une autre constante chromatique importante de l'œuvre. Cette présence implique l'émergence de thèmes importants : la violence et sa représentation.

La violence terrible, menaçante, insupportable, éclate comme une bombe dans la Résistance fénoglienne. Le discours concernant la présence de ce thème dans l'œuvre de Fenoglio mérite quelques considérations générales utiles pour resituer la question de la violence et de la cruauté dans le contexte plus large de la guerre de Résistance. Santo Peli rappelle l'usage systématique de la torture pendant la Résistance<sup>492</sup>. Les militaires et les civils expérimentent des formes inédites de violence. Celle-ci est exhibée sous forme d'exécutions publiques, expositions de cadavres nus pour montrer les signes de la torture, interdiction d'enterrer les morts. Dans son œuvre, Fenoglio relate ces événements qui correspondent à la réalité des usages de guerre. Un surcroît de violence caractérise la Résistance, et le choix de l'engagement prend en compte non seulement la mort, considérée comme une des issues possibles du choix, mais aussi les modalités de cette mort, qui, lorsqu'elle n'arrive pas sur le champ de bataille, sera probablement précédée de tortures et de sévices<sup>493</sup>. Santo Peli soutient

---

<sup>491</sup> A propos de la présence du sang dans l'œuvre, voir Alain Sarrabayrouse, *Noire ambivalence*, *op. cit.*, p. 343-344.

<sup>492</sup> Santo Peli, *La Resistenza difficile*, *op. cit.*, surtout p. 104-136.

<sup>493</sup> Les modalités de la mort impressionnent négativement le résistant Gilera, qui apprend la mort horrible, mais toutefois réaliste, de Ferdi, pendu par les fascistes à un croc de boucher, *Il padrone paga male*, in Luca Bufano (éd.), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, *op. cit.*, p. 113.

qu'il serait faux de parler de la violence comme dénominateur commun pour les deux camps qui se livrent bataille dans la Résistance (ce qui impliquerait le risque de mettre sur le même plan les résistants et leurs ennemis) et qu'il est simpliste de dire que la violence fait génériquement partie du « drame de toute guerre ». La responsabilité du niveau de violence retombe, selon l'historien, sur l'armée d'occupation nazie. Il faut également rappeler que la Résistance a connu un crescendo insensé d'exercice de la violence même lorsque le résultat de la guerre était acquis, comme par exemple en avril 1945. Un nouvel ordre, « l'ordre de la férocité »<sup>494</sup>, s'impose comme la norme de l'époque, dans une atmosphère de *cupio dissolvi*<sup>495</sup>. Dans ce climat peuvent disparaître temporairement les motivations éthiquement fondées : on aperçoit alors ce que Giaime Pintor a défini comme « l'horrible faiblesse humaine »<sup>496</sup>. Et si, sans aucun doute, le surplus de violence a été généré dans le camp des nazis et des fascistes, Claudio Pavone et Santo Peli font remarquer, au-delà d'une vision hagiographique et simpliste, que la Résistance aussi a connu des manifestations de violence dépassant tout besoin tactique et rationnel.

La volonté de ne pas mettre au même niveau les violences des deux parties en guerre reste toujours très claire chez Fenoglio. Mais dans le climat de dissolution des tabous liés à la violence et à la mort, de violation inhumaine des règles de la vie commune, de suspension des motivations qui ont sous-tendu le choix de se battre, Fenoglio montre un intérêt particulier pour les moments de faiblesse de l'Homme. Au-delà de la description de situations de guerre, le romancier semble percevoir, dans les situations liées à la violence et à la mort, des moments privilégiés pour étudier la nature humaine. L'explosion de l'inhumain, en effet, permet à Fenoglio d'observer les actions de l'Homme lorsque celui-ci est confronté à une situation extrême. Et la violence, un élément qui subit une amplification allant au-delà du compte-rendu documentaire, est érigée en représentation des abîmes de l'âme humaine. Fenoglio porte cette amplification à son paroxysme, à la limite du supportable, et ne craint pas de montrer jusqu'où le tragique et le drame peuvent conduire l'être humain. Dans une guerre où l'on ne faisait pas de prisonniers<sup>497</sup>, Fenoglio s'intéresse à la condition de déshumanisation de l'Homme, qui quitte temporairement son rôle et évolue dans « l'ordre de la férocité ».

---

<sup>494</sup> Santo Peli, *op. cit.*, p. 130.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>496</sup> Giaime Pintor, *Doppio diario*, Torino, Einaudi, 1979, cité par Claudio Pavone, *Una guerra civile, op. cit.*, p. 416-417.

<sup>497</sup> Rosario Bentivegna définit comme « un luxe » la possibilité de capturer et garder des prisonniers. N. Revelli décrit les difficultés de garder des prisonniers lors de la fuite dans les montagnes de Cuneo, pendant un ratissage ennemi. Rosario Bentivegna, *Achtung Banditen ! Roma 1944*, Milano, Mursia, 1983, p. 212-213, cité par Santo Peli, *op. cit.*, p. 112, et Nuto Revelli, *La guerra dei poveri, op. cit.*

Voilà alors les éclats terribles de violence, une violence d'autant plus insoutenable qu'elle est prévisible, mais le plus souvent inattendue dans le déroulement du récit. Dans un contexte où le passage à l'acte est déterminé par le niveau de violence du conflit, la violence se présente parfois comme une « contrainte terrible »<sup>498</sup>, et parfois comme un éclat immotivé, aveugle, sauvage qui témoigne de la descente aux enfers et au plus profond de la noirceur humaine.

\* \* \*

Chez Fenoglio, la violence devient, tout comme la mort, une menace constante sur la vie des résistants. Souvent, la violence éclate et est mise en scène lors de situations où la mort ne revêt aucune valeur héroïque, mais est au contraire fortement aléatoire. Les personnages de Fenoglio découvrent ce que l'on pourrait définir comme une « mort décevante », qui ne correspond pas à l'idée qu'ils en entretenaient avant l'engagement dans la lutte. Et dans cette conception décevante de la mort, qui peut par exemple arriver à cause d'une erreur d'un avion chasseur allié, qui tire sur Johnny et Dea dans *Ur Partigiano Johnny*, le romancier met l'accent sur la violence. Celle-ci se concrétise par exemple dans le portrait d'un cheval mort, seule victime de l'accident :

*The 20 mm. shovers had literally dequarted the poor beast, and the red, red flesh was an intolerable show to Dea, as well as the red, red blood who went being soaked by the old, creeky asphalt, rapidly changing from grey black to a rusty red*<sup>499</sup>.

Le spectacle de la mort est offert aux yeux de Johnny et de Dea dans sa *terribilità* et cruauté. Le haut degré de cruauté semble exercer sur l'auteur une véritable fascination morbide, qui se concrétise dans une multitude de détails concernant le spectacle de la mort. Le romancier semble ne pas pouvoir détacher son regard de la scène, qu'il décrit dans les moindres détails. Il focalise son regard sur la chair et sur le sang du cheval : le rouge est la couleur dominante, celle du sang, matière poisseuse qui imprègne le goudron et qui rend le spectacle insupportable aux yeux de Dea.

La mort décevante et violente est présentée la plupart des fois comme le fruit d'une fatalité tragique. Cette fatalité se manifeste par exemple lors de la mort du major Hope, qui dans *Ur Partigiano Johnny* meurt à cause de la maladresse de Pascal, un résistant qui, en le saluant, laisse partir un coup de fusil par inadvertance : « Pascal [...] allonge son bras pour serrer la

---

<sup>498</sup> L'expression est de Santo Peli, commentant un passage de R. Bentivegna qui accuse les fascistes d'avoir obligé les résistants à mener une guerre sans pitié, *op. cit.*, p. 112.

<sup>499</sup> *UrPJ*, p. 265 : « Les balles traçantes de 20 mm. avaient littéralement dépecé le cheval, et sa chair rouge était un spectacle intolérable pour Dea, tout comme son sang rouge, qui trempait le vieux goudron, ce dernier virant de noir à un rouge rouillé ».

main de Hope et en même temps il lève son sten avec le coude, et une balle part avec un claquement narquois, tout droit dans le ventre du major »<sup>500</sup>. Fenoglio propose le thème de la fatalité de la mort à plusieurs reprises dans *Il partigiano Johnny* : le romancier dépasse ainsi la valeur de témoignage et offre un autre symbole de la condition humaine, inéluctablement soumise à la mort. Par exemple, le résistant Paul meurt de façon banale : « Sedendosi sulla poltrona del barbiere, la sua pistola fuori sicura scattò e lo ferì al ventre contattante »<sup>501</sup>. La mort, toujours aux aguets, ne tarde pas. Mais elle survient loin du champ de bataille, dans un lit d'hôpital, à l'aide d'un médecin et de la chimie : « all'ospedale [...] il dottore spendendo le sue ultime gocce di morfina per un trapasso indolore »<sup>502</sup>.

Les résistants fénoqliens évoluent dans une réalité caractérisée par ce que Fenoglio définit comme un « amateurisme funeste » (« mortale diletterantismo »<sup>503</sup>) et dont l'issue est naturellement la mort. Dans *Il partigiano Johnny*, le protagoniste s'aperçoit immédiatement qu'il vit dans une condition de soumission à la mort, une mort accidentelle, violente et peu glorieuse, loin de la gloire ou de la simple utilité pour la cause commune. Lors de son entrée dans la Résistance, il assiste impuissant à l'accident de la route dans lequel un résistant sicilien perd la vie (voir *supra*). Et Johnny lui-même risque sa vie lors d'un déplacement en voiture<sup>504</sup>. Ce n'est pas un hasard si le premier mort de la bande de Johnny meurt de la façon la plus horrible qui soit (« la più orrida, la più ferma delle morti »<sup>505</sup>). Cette mort obsède Johnny :

*Johnny non poteva scacciarsi dalla mente il racconto del Biondo della morte del primo caduto della brigata, tramplando in un campo di neve vergine, andato inconsapevolmente incontro a fascisti e tedeschi marcianti su strada spalata. Vi si era trovato come un alato nel miele, così sicura preda che quelli avevano addirittura esagerato nello sbagliar mira, lo colsero quando furono stupefatti del gioco, il suo sangue rosso sulla neve era vistoso, quasi artificiale come la granatina che imbibisce il ghiaccio pesto*<sup>506</sup>.

---

<sup>500</sup> *UrPJ*, p. 211.

<sup>501</sup> *PJ1*, p. 718 : « En s'asseyant sur le fauteuil du coiffeur, un coup partit de son petit pistolet avec la sûreté levée, le blessant au ventre tout contre ».

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 718 : « [...] à l'hôpital [...] le médecin utilisait ses dernières gouttes de morphine pour assurer une fin indolore ».

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 718.

<sup>504</sup> *PJ1*, p. 591-593.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 475 : « Johnny ne pouvait pas chasser de son esprit le récit de Biondo à propos de la mort de la première victime de la brigade, tramplando dans un champ de neige vierge, en train de marcher inconsciemment en direction des fascistes et des allemands qui avançaient sur la route déblayée. Il était comme un insecte dans du miel, une proie tellement sûre qu'ils avaient même exagéré à se tromper de cible, ils l'avaient descendu lorsqu'ils s'étaient lassés du jeu, son sang rouge sur la neige était éclatant, presque artificiel comme de la grenadine qui imbibée de la glace pilée ».

La mort est déterminée par le choix, qui peut paraître anodin, de marcher sur la route ou dans un champ recouvert de neige. Elle est présentée sous l'aspect d'un jeu macabre. Dans ce passage se retrouvent plusieurs thèmes que nous avons énoncés : la passivité face à l'ennemi, la mort aléatoire et la présence du sang. Ce dernier représente la seule tache de couleur dans un paysage rendu aseptisé par la neige. C'est le sang qui concentre la violence de la scène. Il s'agit en effet d'une scène presque suspendue dans une atmosphère irréaliste, dans un monde où la neige semble capable d'absorber les bruits et le tragique du moment. Mais le rouge fait une irruption violente, et met abruptement le lecteur face à la violence et à la mort, qui ne sont qu'amplifiées par le caractère artificiel de la sécrétion humaine.

De façon encore plus dramatique et aléatoire, la mort peut être la conséquence du désir insensé d'essayer ou de construire une nouvelle arme. C'est ce qui arrive à Geo, qui meurt d'envie d'essayer un fusil mitrailleur, et qui tire une rafale contre les arbres. Cet essai se révèle meurtrier pour le groupe de résistants, car il signale la position de ces derniers à un groupe de fascistes : « La raffica, una earl raffica, una prince raffica, esplose da dietro la propaggine del castello »<sup>507</sup>. Cette rafale coûte la vie à Tito, l'ami de Johnny. Amateurisme et fatalité semblent être les causes les plus communes de mort banale. Le résistant Kyra construit un lance-grenades, mais les conséquences de ses expériences sont tragiques. Une erreur de fonctionnement fait « quatre morts sur le coup » et deux blessés, qui mourront peu après, dont Kyra, qui est mort le premier : « L'esplosivo l'ha sventrato netto, come una cucchiata »<sup>508</sup>. L'accident est qualifié de « fatalité imprévisible » (« imprevedibile fatalità »<sup>509</sup>), et Fenoglio en souligne aussi bien la fatalité que la violence, qui réduit en lambeaux le corps du jeune. Ces morts surviennent après un autre épisode, où l'amateurisme des résistants atteint son paroxysme. En admirant une nouvelle arme, un résistant fait exploser une rafale, blessant gravement trois hommes, qui arrivent à survivre en dépit de blessures très graves. La lecture de l'événement que fait un résistant (« Siamo un branco di marmocchi irresponsabili ») est partagée par Johnny : « Già, e quel poco che ci riesce di fare è tutto miracoloso »<sup>510</sup>. Mort glorieuse, utile à la cause, *pro patria mori*, sont autant de concepts absents de l'œuvre de Fenoglio. Le romancier souligne la fatalité de la mort et multiplie la présence du hasard.

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 486 : « La rafale, une earl rafale, une rafale princière, explosa derrière l'avancée du château ».

<sup>508</sup> *PJI*, p. 605 : « l'explosion l'a éventré net, comme un coup de cuillère » (traduction G. d. V.).

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 604-605.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 510 : « Nous sommes une bande de gamins irresponsables [...] C'est vrai, et le peu que nous arrivons à faire tient du miracle ».

Jusqu'à présent, nous avons parlé de la mort et de la violence en tant que fatalité. Mais très souvent, elles sont le produit de ce qui a été défini comme une « terrible contrainte ». Il s'agit de situations où la vie et la mort se trouvent côte à côte et où la violence est imposée par les événements. Dans l'œuvre de Fenoglio le cas de figure où le résistant se trouve en position de devoir tuer un ennemi revient à plusieurs reprises. Nous ne parlons pas de Milton qui dans *Frammenti di romanzo* part « à la chasse » à la recherche d'un soldat fasciste, ou de Johnny qui dans *Il partigiano Johnny* tue un espion fasciste coupable de plusieurs meurtres. Il est ici question de situations où le choix de tuer n'est pas prémédité. Le résistant se trouve alors face à une décision cruciale, qui doit être prise dans l'urgence. C'est le cas de Milton dans *Una questione privata*. Pour connaître la vérité sur Fulvia et Giorgio, Milton cherche de capturer un fasciste pour l'échanger contre Giorgio. Milton réussit dans sa tâche, il trouve une « monnaie d'échange » (« moneta di scambio »<sup>511</sup>) en la personne d'un gradé fasciste. Mais l'épisode tourne au drame : malgré ce que lui dit Johnny (« Non ti ammazzerò ») le fasciste essaie de s'échapper. La scène clôt tragiquement le chapitre :

*Le dita del sergente si slacciarono dalla nuca con uno schiocco terribile. Le braccia remigavano nel cielo bianco. Così sospeso, era tremendo e goffo. Volava di lato, verso il ciglio, e il corpo già pareva arcuarsi nel tuffo in giù.*

*– No! – aveva gridato Milton, ma la Colt sparò, come se fosse stato il grido ad azionare il grilletto. Ricadde sulle ginocchia, e stette per un attimo, tutto contratto, con la testa appiattita e il naso piccolo e marcato come conficcato nel cielo. Pareva a Milton che la terra non c'entrasse, né per lui né per l'altro, che tutto accadesse in sospensione nel cielo bianco.*

*– No! – urlò Milton e gli risparò, mirando alla grande macchia rossa che gli stava divorando la schiena<sup>512</sup>.*

Tout comme la scène de la mort du résistant dans la neige, citée plus haut, le passage que nous venons de citer présente un personnage qui semble être en suspension. Fenoglio détache la scène de sa dimension terrestre. Tout semble se dérouler dans le ciel, mais la suspension n'est que la préparation de la violence. Et en même temps, à travers le détachement par rapport à la terre, Fenoglio s'éloigne du contexte immédiat, et objective l'affrontement mortel

---

<sup>511</sup> QP3, p. 2029.

<sup>512</sup> QP3, p. 2032 : « Les doigts du sergent se détachèrent de sa nuque avec un claquement terrible. Ses bras battaient comme des ailes dans le ciel blanc. Ainsi suspendu, il était affreux et maladroit. Il volait sur le côté, vers le bord de la route, et son corps semblait déjà s'arquer dans le plongeon vers le bas.

– Non ! – avait crié Milton, mais sa Colt tira, comme si ses cris avaient actionné la gâchette.

Il retomba sur ses genoux, et resta un moment contracté, la tête aplatie et le nez petit et marqué comme planté dans le ciel. Milton avait l'impression que la terre n'avait rien à voir avec ce qui se passait, ni pour lui, ni pour l'autre, et que tout se passait en suspension dans le ciel blanc.

– Non – hurla Milton et il tira de nouveau, visant la grande tache rouge qui était en train de lui dévorer le dos ».

de deux hommes. La scène se construit comme une suite d'images au ralenti qui décrivent les mouvements du fasciste. L'image de l'homme agenouillé avec le nez planté dans le ciel – un arrêt sur image très puissant, hautement emblématique – marque la suspension du temps et de la vie, et devient la traduction concrète de l'acte de violence. Celle-ci est confirmée par la description de la tache rouge sur le dos du fasciste. Encore une fois, le blanc et le rouge sont les seules présences chromatiques de la scène. Si le blanc marque ici la suspension du moment, le rouge symbolise le retour sur la terre, l'écroulement de tout espoir, la violence, le sang qui relie l'affrontement à une dimension tragique de mort.

L'exécution du fasciste est présentée comme un geste obligatoire, causé par la fuite de ce dernier. La fuite change la valeur intrinsèque du prisonnier, qui cesse d'être une « monnaie d'échange » et redevient un ennemi. Mais le fasciste ne représente pas une menace directe pour Milton. Le protagoniste le tue conformément aux principes de l'engagement. Milton aurait pu ne pas tirer, mais cela aurait signifié renoncer à son but principal de soldat irrégulier dans la Résistance. Et si sa vie n'est pas directement en danger, cela n'est pas le cas de Hombre, qui en compagnie de Milton a capturé quatre fascistes. Les renforts fascistes attaquent Hombre et Milton pour libérer leurs camarades. Les deux résistants n'ont pas le choix. C'est Hombre qui se charge de tuer les fascistes : « [...] come li ebbe in un mazzo Hombre gli fece dentro tutto il caricatore »<sup>513</sup>. Milton est totalement choqué par l'acte de son camarade et ce ne sont que les cris des autres fascistes qui le secouent et lui permettent de s'enfuir.

Outre ces situations où la mort résulte de la fatalité ou directement des circonstances, dans son parcours descendant à la rencontre de la violence et de la mort à travers les abîmes de l'âme humaine, Fenoglio montre un intérêt tout particulier pour la violence pure, aveugle, gratuite, sans importance stratégique. Cet intérêt représente à notre avis un reflet de la psychologie de l'auteur : cette dernière doit être mobilisée pour tenter d'expliquer la présence encombrante de cette thématique.

Fenoglio présente la violence inexplicable des fascistes et des nazis, une violence qui dépasse les bornes du sadisme le plus extrême. Par exemple, dans *Il partigiano Johnny*, un aubergiste définit comme « impressionnante » l'exécution d'un résistant blessé. Ce dernier s'était caché dans une cabane. Une patrouille allemande, après avoir « entrouvert la porte avec douceur, vu l'homme immobile, salué, refermé la porte », met le feu à la cabane avec des effets que

---

<sup>513</sup> QP3, p. 2006 : « [...] dès qu'il les eut en tas Hombre vida sur eux tout son chargeur » (traduction M. B.). Ce même épisode se trouvait déjà dans *Frammenti di romanzo*, où c'est Milton qui tue les fascistes, p. 1615.



l'aubergiste décrit avec richesse de détails : « Avreste dovuto vedere il fumo [...] si dice che cambiò il colore, come di magro si fece grasso, quando avvolse, oltre che il resto, l'uomo »<sup>514</sup>. Fenoglio souligne l'insouciance avec laquelle les nazis accomplissent ce crime, « avec douceur », après avoir salué le blessé. Johnny expérimente personnellement cette attitude. Lors de sa fuite, il se réfugie au fond d'un ravin, où il entend les allemands : « [...] un ridere grasso e profondo, poi un gemito collettivo [...]. Dopo un minuto approdarono al felceto due morti »<sup>515</sup>.

Les réactions violentes des résistants apparaissent alors, en partie, comme autant de ripostes à la violence de l'ennemi. Il s'agit d'une guerre où les fascistes tuent leurs prisonniers « comme nous tuons un lapin » (« come noi ammazziamo un coniglio »<sup>516</sup>). Mais cette motivation ne justifie pas le niveau extrême de violence, que le résistant Cobra illustre dans son désir de vengeance :

*Facevano cerchio intorno a Cobra il quale si era accuratamente rimboccato le maniche fin sui potenti bicipiti e ora si curvava verso un immaginario catino. – Guardate, – diceva –, guardate tutti quel che farò se ammazzano Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate. Il primo che beccherò... mi voglio lavar le mani nel suo sangue. Così –. E si curvava sull'immaginario catino e immergeva le mani e poi se le strofinava con una cura e una morbidity spaventevoli. – Così. E non solo le mani. Ma anche le braccia voglio lavarmi nel suo sangue –. E ripeteva l'operazione di prima sull'avambraccio e sul lacerto. – Così. Guardate. Se ammazzano il mio fratello Giorgio –. Parlava con la stessa morbidity e nettezza con cui si lavava, ma in ultimo scoppiò in un urlo altissimo : – Voglio il loro sangue! Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeeeeee!<sup>517</sup>*

Fenoglio met en scène la déshumanisation de ses personnages, un thème que nous avons déjà introduit (cf. *supra*, troisième partie, 1.2). L'attitude de Cobra, ainsi que sa volonté de vengeance, représentent la perte de tout repère et de tout lien avec les motivations rationnelles de la lutte.

---

<sup>514</sup> *PJ1*, p. 527 : « Vous auriez dû voir la fumée [...] on dit qu'elle changea de couleur, qu'elle se transforma de maigre en grasse lorsqu'elle enveloppa l'homme, après le reste ».

<sup>515</sup> *PJ2*, p. 1070 : « un rire gras et profond [...] suivi d'un gémissement collectif [...]. Une minute plus tard deux morts s'échouèrent dans la fougeraie » (traduction G. d. V.). L'attitude des nazis rappelle celle des fascistes après le massacre de Piazzale Loreto à Milan, qui rient après avoir tué 15 résistants, comme le rappelle Giovanni Pesce. Ce dernier, commandant résistant, affirme se battre « contre les éclats de rire obscènes » des fascistes. G. Pesce, *Senza tregua. La guerra dei Gap*, *op. cit.*, p. 204, cité par Santo Peli, *op. cit.*, p. 112.

<sup>516</sup> *QP3*, p. 2001.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 1984 : « Ils étaient en cercle autour de Cobra, qui avait retroussé soigneusement ses manches sur ses biceps puissants, et qui se penchait maintenant sur une bassine imaginaire. – Regardez – disait-il – regardez tous ce que je ferai s'ils tuent Giorgio, mon ami, mon camarade, mon frère Giorgio. Regardez. Le premier que j'attraperai ... je veux me laver les mains dans son sang. Comme ça –. Et il se penchait sur la bassine imaginaire et il immergeait ses mains qu'il frottait avec un soin et une douceur terribles. – Comme ça. Et non seulement les mains. Je veux laver aussi mes bras dans son sang –. Et il répétait l'opération sur son avant-bras et sur le biceps. – Comme ça. Regardez. S'ils tuent mon frère Giorgio –. Il parlait avec la même douceur et netteté avec laquelle il se lavait, mais à la fin il éclata dans un cri aigu : – Je veux leur sang ! Je veux me baigner dans leur sang jusqu'aux aisseeeeeelles ! ».

C'est la voix du sang qui parle à travers le personnage de Cobra, un homme animé par la violence la plus extrême, et détruit par la guerre et par la perte de repères qu'elle génère. Cette déshumanisation de l'homme nous semble sans aucun doute une constante de la façon fénoglienne de représenter la mort et la violence.

La déshumanisation s'accompagne le plus souvent d'une exposition de la mort insistant sur les détails pratiques liés au moment précis du trépas, les déjections humaines, les derniers sursauts des corps désormais cadavres<sup>518</sup>. Ces détails sont exposés, selon Alain Sarrabayrouse « avec une complaisance voisine de la suavité »<sup>519</sup>. C'est là que nous pouvons faire intervenir une autre interprétation de cette « complaisance », et faire appel à la psychologie du romancier : certains, comme Alain Sarrabayrouse, ont lu chez Fenoglio une certaine pulsion sadique<sup>520</sup>. Cette pulsion se manifeste de façon patente dans la présentation de détails macabres et à travers la force des images qui ne cachent rien du moment de la mort. Nous expliquons par là la présence de passages difficilement supportables, comme le passage à tabac terrible et réitéré de Jack, dans *Frammenti di romanzo*, un des romans de Fenoglio où la violence et la cruauté ressortent avec le plus de force. Du point de vue du récit, le sort de Jack est très important : ce résistant connaît le projet de Milton de séduire la fiancée d'un gradé fasciste pour tuer ce dernier et, ce qui est plus important, il est jaloux du beau rôle de son camarade avec la jeune femme. Capturé par les fascistes, il est torturé ; pour mettre un terme à ses souffrances, et pouvoir espérer survivre, Jack confie tout ce qu'il sait sur le plan de Milton. Ce sont ces aveux qui causeront la mort de ce dernier : la violence pour les obtenir génère une autre violence. Les sévices à l'encontre de Jack commencent au moment de sa capture, mais atteignent leur apogée à la caserne, où Jack est interrogé et où il est confié à un sergent sadique qui était champion de boxe en Lombardie et qui n'en est pas à son premier essai : « Ma consolati che non sei il primo né l'ultimo. Con un pugno posso spezzarti il fegato. Se non mi credi posso provare. Proviamo? »<sup>521</sup>. Commence alors le supplice de Jack, un supplice dont aucun détail n'est épargné au lecteur :

*Quando gli arrivò il primo pugno al corpo [...] Jack annaspò e barcollò all'indietro. Non era ancora riequilibrato che gli arrivò il secondo pugno, questo alla mascella, e Jack crollò intero sul pavimento. Il*

---

<sup>518</sup> Pour une liste des passages insistant sur les déjections humaines et les derniers sursauts des corps nous renvoyons au travail d'Alain Sarrabayrouse, *Noire ambivalence*, *op. cit.*, surtout p. 340-350.

<sup>519</sup> Alain Sarrabayrouse, « Notes sur la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio », *op. cit.*, p. 15.

<sup>520</sup> Alain Sarrabayrouse parle, pour l'œuvre de Fenoglio, de « sadisme latent qui couve sous [les] descriptions », *Noire ambivalence*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>521</sup> *FDR*, p. 1666 : « Mais console-toi, tu n'es ni le premier ni le dernier. Avec un seul coup de poing je peux te briser le foie. Si tu ne me crois pas je peux essayer. On essaie ? ».

*sergente si chinò e gli aggiustò un terzo pugno sulla bocca. [...] La bocca di Jack era inondata di sangue. Il sergente gli allungò un calcio in un fianco. [...] Jack giaceva sul pavimento, gli occhi serrati, agitandosi un poco quando avvertiva le fitte delle lesioni. [...] Le sue mani annaspavano nelle pozze del suo sangue<sup>522</sup>.*

La scène se construit sur un rythme soutenu et un style caractérisé par des phrases courtes qui se suivent comme des arrêts sur image. Et tous les photogrammes de la scène sont violents. Après ce traitement, Jack avoue son secret au lieutenant Goti, la victime désignée de Milton. Le résistant demande à Goti de lui sauver la vie, mais l'officier fasciste ne fait rien pour lui. Le sergent champion de boxe est à nouveau libre d'agir : « D'improvviso gli portò un pugno in piena faccia e Jack crollò in uno con la sedia »<sup>523</sup>. Le sadisme du fasciste n'a pas de limites :

*Rimise in piedi la sedia, poi raccolse Jack e lo ripiantò seduto. Gli era piaciuto inaspettatamente vedere crollare insieme l'uomo e la sedia. Una piccolezza, ma libidinosa. Riaggiustò accuratamente Jack e lo colpì con tutta forza rimandandolo lontano a catafascio con la sedia. Sì, valeva la pena di ripetere<sup>524</sup>.*

La conclusion, tragique, peut facilement être imaginée, mais la quantité de violence et la richesse de détails que Fenoglio propose sont frappantes :

*Giaceva riverso e quasi disarticolato sul pavimento impiastricciato del suo sangue. Sotto la luce violenta la sua faccia era del tutto sfigurata e rantolava ad ogni respiro. Delirava e a tratti parlava ad alta voce [...]. Sangue e muco gli colavano dal naso in bocca.  
– Sono finito. Vent'anni un mese fa [...] mia madre! Soldati... avvisare... almeno questo, Gesù Cristo Signore. [...] È buio, ma un buio che mi fa male agli occhi. [...]  
Ora giaceva perfettamente immobile, salvo per le mani che brancicavano nel suo stesso sporco. [...] Jack lo uscirono alle quattro. Jack dormiva di un sonno comatoso e non sentì nessuno dei suoni e dei rumori preliminari [...]. Entrarono, lo scollarono dal pavimento dove era un poco aderito per sangue e*

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 1664 : « Lorsque le premier coup de poing le frappa dans le corps [...] Jack se débattit et chancela en arrière. Il n'avait pas encore retrouvé son équilibre qu'un deuxième coup de poing le frappa, cette fois-ci à la mâchoire, et Jack s'écroula sur le sol. Le sergent se pencha et lui assena un troisième coup de poing sur la bouche. [...] La bouche de Jack était inondée de sang. Le sergent lui allongea un coup de pied dans les côtes. [...] Jack gisait sur le sol, les yeux serrés, s'agitant légèrement lorsqu'il sentait les élancements de ses lésions. [...] Ses mains se débattaient dans les flaques de son propre sang ».

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 1678 : « Brusquement, il lui flanqua un coup de poing en pleine figure et Jack s'écroula avec la chaise ».

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 1678-1679 : « Il redressa la chaise, puis il releva Jack et le replanta dessus. De manière inattendue, il avait eu plaisir à voir s'écrouler l'homme et la chaise en même temps. Une bagatelle, mais si voluptueuse. Il positionna Jack avec soin et le frappa de toute sa force, en l'envoyant loin, pêle-mêle avec la chaise. Oui, cela valait la peine d'essayer de nouveau ».

*orina, in due lo presero sotto le ascelle e lo trasportarono, facendogli strisciare i piedi, nell'androne.*

*Durante tutte quelle operazioni Jack non diede altro segno di vita che un lungo rantoloso sospiro*<sup>525</sup>.

Les arrêts sur images des passages précédents (au passé simple) cèdent la place à une narration au rythme plus lent (à l'imparfait de l'indicatif). L'action violente est terminée, et le romancier se focalise calmement sur les résultats de la violence. Il dresse alors un tableau, presque une nature morte, où rien ne bouge, à l'exception des derniers soubresauts du résistant qui est désormais à un pas de la mort. Et dans ce tableau le romancier met en avant les aspects physiques de la mort, qui prennent ici la forme des déjections de Jack et le coma dans lequel il est plongé.

Et si nazis et fascistes ont la primauté de la violence, un autre passage de l'œuvre de Fenoglio, frappant par la cruauté de la scène, nous présente des résistants aussi sadiques que leurs ennemis, mettant en œuvre ce que Cobra avait promis de faire. Il s'agit d'un passage des deux premières rédactions de *Una questione privata*, qui n'a pas survécu à l'élaboration de l'œuvre, et qui a disparu dans la troisième version du roman. Les deux premières versions de l'œuvre présentent le père de Giorgio qui cherche son fils, capturé par les fascistes. Il arrive dans une caserne des chemises noires, où il rencontre deux soldats. Un de ces deux jeunes tient à lui raconter la mort d'un de ses camarades, tué par les *azzurri*. Il s'agit de Biagini, « un bon garçon et un bon soldat ». La mort que les résistants lui ont infligée dépasse toute imagination. Au lieu de le fusiller régulièrement (« una palla in testa con tutte le regole »<sup>526</sup>) les résistants lui ont infligé des sévices horribles : « gli hanno tagliato i coglioni e poi glieli hanno ficcati in bocca e premuti giù fino a soffocarlo »<sup>527</sup>. Le père de Giorgio, officier dans la Première Guerre mondiale, n'arrive pas à imaginer un tel niveau de violence, malgré l'atrocité qui a caractérisée le premier conflit. Fenoglio témoigne alors du niveau absolu de mal atteint pendant la guerre totale qu'est la Deuxième Guerre mondiale, mais en même temps, la « complaisance » dans la représentation de la violence met à jour les faiblesses humaines, et montre le niveau de férocité que l'homme peut atteindre. De même, il convient de rappeler, à

<sup>525</sup> *FDR*, p. 1682-1683 : « Il gisait renversé et presque désarticulé sur le sol poisseux de son sang. Sous la lumière violente son visage était complètement défiguré et il râlait à chaque respiration. Il délirait et de temps en temps il parlait à voix haute [...]. Du sang et des glaires lui coulaient du nez dans la bouche.

– Ça y est, je suis fini. Vingt ans il y tout juste un mois [...] ma mère ! Soldats ... prévenir ... au moins ça, Seigneur Jésus-Christ. [...] Il fait nuit, une nuit qui me fait mal aux yeux. [...]

A présent, il gisait parfaitement immobile, à l'exception de ses mains qui tâtonnaient dans sa propre saleté. [...] Ils le sortirent à quatre heures. Il dormait d'un sommeil comateux, et il n'entendit aucun des sons et des bruits préliminaires [...]. Ils entrèrent, ils le décollèrent du sol auquel il était resté légèrement collé à cause du sang et de l'urine, ils l'attrapèrent à deux sous les aisselles et le transportèrent, en faisant traîner ses pieds, dans le hall. Pendant toutes ces opérations, Jack ne donna d'autre signe de vie qu'un long râle ».

<sup>526</sup> *QP1*, p. 1757 : « une balle dans la tête, selon les règles ».

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 1757 : « ils lui ont coupé les couilles et ensuite il les lui ont fourrées dans la bouche jusqu'à l'étouffer ».

l'instar de certains critiques comme par exemple Alain Sarrabayrouse, la projection dans l'œuvre du psychisme de l'auteur (qui prend ici la forme d'une pulsion sadique), à la base de la complaisance et du témoignage de la faiblesse humaine.

Dans cette optique, Fenoglio, qui s'intéresse davantage aux comportements humains en dehors de toute forme d'idéologie, cherche à présenter la violence en tant que phénomène lié à l'homme. Le romancier sait qu'il évolue sur un terrain dangereux (l'exercice de la violence pendant la Résistance), et il est conscient que les épisodes de violence présentés peuvent être instrumentalisés dans un débat où le risque de révisionnisme est très fort. Fenoglio alors, selon une stratégie que nous avons déjà rencontrée, objective le problème, en le libérant des possibles entraves idéologiques, et présente une forme de violence pure, dénuée de toute idéologie. Comme le dit justement un critique, Fenoglio veut « fixer la violence dans les termes d'une condition objective »<sup>528</sup> : le romancier met en scène une violence « a-historique », qui transcende le contexte. Nous expliquons par là la présence dans son œuvre d'une forme de violence extrême qui se développe et reste cantonnée à l'intérieur du camp résistant. Et c'est naturellement Johnny, personnage archétypique de l'Homme, qui succombe à la violence la plus extrême. Selon le message fénoglien, personne n'est exempt du tragique, qui se manifeste douloureusement à travers la violence, pas même Johnny, le résistant par excellence, pur, sans faute et combattant pour une noble cause.

A deux reprises, dans *Il partigiano Johnny*, le protagoniste s'abandonne à une forme de violence contre ses propres camarades, suivant un schéma de glissement inéluctable vers le tragique. Johnny frappe Flip, qui veut passer à tabac un prisonnier destiné à un échange. La réaction de Johnny éclate à l'improviste : « lo calciò seccamente, cercandogli l'osso, in una gamba, e poi lo calciò nel ventre »<sup>529</sup>. La rage du résistant ne semble pas s'arrêter même si Flip ne réagit plus, « affalé de tout son long dans le caniveau » en train de râler. Johnny continue son action (« lo picchiava per mandarlo fuori sensi per un po' »<sup>530</sup>) et à sa violence s'ajoute celle de Diego, le fils du cafetier du village : « [Johnny] s'accorse che altre due mani pistonavano con le sue sul corpaccio »<sup>531</sup>. Mais la violence de Johnny à l'encontre de Flip n'est qu'une réplique de celle, encore plus effrayante, à l'encontre d'un résistant communiste,

---

<sup>528</sup> G. C. Ferretti, « Fenoglio - Johnny contro la solitudine », *op. cit.*, p. 106.

<sup>529</sup> *PJI*, p. 834 : « [Johnny] lui donna un coup de pied sec visant l'os de la jambe, puis un autre coup de pied dans le ventre ».

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 834 : « [il] le frappait pour lui faire perdre connaissance pendant quelques temps » (traduction G. d. V.).

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 834 : « [Johnny] s'aperçut que deux autres mains pilonnaient elles aussi cette grosse carcasse » (traduction G. d. V.).

qui accusait Johnny et Ettore de désertion de façon à peine voilée. Johnny menace d'abord le soldat avec son fusil et puis, après un coup de poing de Ettore, commence à le frapper :

*[...] il rosso rinculò e cadde sulla schiena e Johnny gli volò sopra e lo coperse tutto. Lo picchiava con una cecità lucida, esattissimamente sugli occhi e sulla bocca. Mai s'era sentito così furioso e distruttivo, così necessitante dell'odio e del sangue, bisognoso di altro sangue e di altre deformazioni proprio mentre il sangue spicciava e la deformazione si delineava. E per il prossimo colpo aggiustava con una cura feroce la testa dopo che il colpo primo l'aveva torta. E gridava che voleva ridurgli la faccia a poltiglia, e lavorava a quel fine con una lucida selvaggità. Da remote regioni raggiungevano le sue assanguate orecchie le voci interrene di Ettore e Pierre, dicentegli che bastava, l'avrebbe ammazzato con pochi pugni ancora, che bastava ora davvero! Ma Johnny colpiva ancora e rispondeva con amichevole acquiescenza: – Non lo uccido, state tranquilli, gli faccio solo perdere per sempre i connotati umani.*

*Allora lo strapparono da sopra quella cieca e sanguigna maschera e da quella bocca sibilante e rantolante e da quel tronco immoto, come trafitto, e Johnny a stento si reggeva in piedi, affranto da mortale stanchezza e da imprecedentata vergogna. Sicché fu un disarticolato automa ed il più arrossente dei pellegrini che si trascinò dietro i muti Ettore e Pierre verso il pacifico paese di Castagnole<sup>532</sup>.*

Dans un passage où ressort l'acharnement inhumain du protagoniste, nous remarquons l'attention que l'auteur porte à l'aveuglement de la violence et de la folie de Johnny, et aussi à la conscience froide qu'il possède de ses gestes, comme s'il se trouvait dans un état de transe consciente. La scène semble se dérouler au ralenti : Johnny prend son temps pour infliger les blessures les plus féroces à son adversaire. Selon un procédé que nous avons déjà rencontré, le protagoniste est comme mis à distance du monde extérieur (le monde de Pierre et Ettore). Le romancier nous fait entrer dans l'univers de Johnny : un monde éloigné de la réalité où n'existent que Johnny, sa haine et le sang. L'insistance sur ces éléments confirme le dépassement, de la part du protagoniste, des engagements moraux sous-tendus à sa décision

---

<sup>532</sup> *PJ1*, p. 782 : « [...] le communiste recula et tomba sur le dos et Johnny se rua sur lui et le couvrit complètement. Il le frappait avec un aveuglement lucide, très précisément sur les yeux et la bouche. Jamais il ne s'était senti aussi furieux et destructeur, il avait besoin de haine et de sang, de plus de sang et d'autres déformations, au moment même où le sang jaillissait et que la déformation se dessinait. Pour le coup suivant, il redressait avec un soin féroce la tête que le premier coup avait déplacée. Et il criait qu'il voulait réduire en bouillie son visage, et il travaillait dans ce but avec une lucidité sauvage. Les voix de Ettore et de Pierre parvenaient aux oreilles assoifées de sang de Johnny depuis des régions lointaines, et ces voix lui disaient que cela était suffisant, qu'il le tuerait, que maintenant ça suffisait, vraiment ! Mais Johnny continuait à frapper, et il répondait avec un empressement amical : – Je ne vais pas le tuer, n'ayez pas peur, je vais juste le rendre méconnaissable à jamais.

Alors, ils l'arrachèrent à ce masque aveugle et sanglant et à cette bouche sifflante et râlant et à ce corps inanimé, comme transpercé, et Johnny tenait à peine debout, il était atteint par une fatigue mortelle, et par une honte jamais éprouvée auparavant. C'est pourquoi ce fut un automate désarticulé, et un pèlerin au visage empourpré qui se traîna derrière Ettore et Pierre, muets, en direction du village pacifique de Castagnole ».

de participer à la Résistance, et son entrée dans « l'ordre de la férocité » : Johnny abdique temporairement ses idées et, en faisant ainsi, son rôle d'homme. Sa faiblesse se concrétise dans un acte terrible, c'est-à-dire la destruction de l'autre (la déshumanisation dont nous parlions plus haut). Et dans la destruction d'un homme (l'ennemi, « l'autre »), nous lisons la destruction et la déshumanisation de Johnny, comme le remarque justement Santo Peli<sup>533</sup>. Johnny accompagne son ennemi sur le chemin de la perte de toute apparence humaine. La perte physique du résistant communiste devient une perte morale pour Johnny. Le personnage fénoglien n'est plus qu'un « automate désarticulé » : la réification du héros fénoglien s'accomplit sous l'emprise d'une subjectivité surprenante, la voix de la violence qui se manifeste puissante et incontrôlable.

La disparition de son humanité représente le drame le plus grand que Johnny expérimente, et aussi surtout l'échec de sa quête. Celle-ci se configurait comme un pèlerinage marqué par la volonté de sortir d'une vie étriquée et limitée pour retrouver la dignité : mais dans un épisode comme celui-ci, nous assistons à un éloignement de toute forme de dignité. De façon temporaire, Johnny a succombé à la tentation de la violence, montrant ainsi « l'horrible faiblesse humaine » dont parle Giaime Pintor. La référence au pèlerin, évoqué cette fois directement, souligne le caractère de la mission du héros. Johnny est le plus honteux pèlerin qui soit (« il più arrossente dei pellegrini »), et l'épisode que nous venons de citer marque, comme le dit le romancier, l'échec de la mission du personnage, l'échec de son pèlerinage. Et le message de Fenoglio ne doit pas être sous-évalué. L'humanité tout entière peut s'identifier à Johnny, qui devient ainsi le symbole de l'abîme et des régions troubles de l'âme humaine. Le chemin à parcourir pour abandonner ces régions est long et périlleux. Après ce qui s'est passé, le pèlerinage de Johnny redouble de difficulté : le parcours pour redevenir homme, depuis les abîmes dans lesquels il a plongé, semble désormais impossible. Symbole fénoglien par excellence, tel le bien-aimé personnage de Bunyan (dans *Pilgrim's Progress*) évoqué à plusieurs reprises, le pèlerin est pour Fenoglio l'allégorie de la condition humaine, de l'engagement de l'Homme et de son parcours pour trouver sa place dans le monde et acquérir de nouveau sa « dimension normale »<sup>534</sup>. Le cheminement des personnages féngliens à l'intérieur de l'œuvre se présente comme une découverte du tragique qui investit l'Histoire et l'Homme, et comme une tentative d'en sortir, vers une dimension plus optimiste et plus sereine. Mais ce cheminement est, sans aucun doute, un parcours vers la mort, marqué par des

---

<sup>533</sup> Santo Peli, *La Resistenza difficile*, op. cit., p. 135.

<sup>534</sup> *PJI*, p. 437.

souffrances, l'anéantissement et la violence. Par conséquent, il convient à présent de s'interroger sur l'aboutissement de ce parcours.

### 3.3 Le non-sens de l'existence

Le chemin du pèlerin fénozien se présente jonché d'obstacles. L'interprétation du récit passe par une dimension allégorique : affaiblis physiquement, anéantis dans l'esprit, les personnages que Fenoglio met en scène sont incapables de trouver le chemin vers une issue positive de leur expérience. Cette impossibilité est rendue encore plus aiguë par le fait que l'Homme fénozien (et Johnny de *Il partigiano Johnny* tout particulièrement) évolue dans un univers marqué par le non-sens et le chaos. Le manque de sens devient une réalité qui annonce l'impossibilité d'une quête fructueuse, et représente le présage explicite et définitif d'une conclusion tragique. Fenoglio semble nous dire que tout n'est que chaos : le monde se présente comme un « labyrinthe impossible » où toute issue est niée. Par là nous pouvons vraisemblablement expliquer la difficulté de Fenoglio à trouver une fin à ses œuvres, qui se terminent le plus souvent abruptement par la mort du héros. En effet, la mort des protagonistes, qui est le destin des héros fénoziens dès le début de l'œuvre, se produit lors d'un énième affrontement et sans que la tension du récit ne baisse, au milieu du crescendo narratif (surtout dans *Il partigiano Johnny*).

Le monde fénozien, régi par le chaos et le non-sens, est un monde sans espoir. L'Homme est condamné à évoluer dans un univers dont il ne comprend pas le sens et les enjeux, où son rôle est flou et sa présence non motivée et sans doute inutile. C'est un Homme passif, anéanti, que Fenoglio met en scène, un Homme qui se laisse transporter par le flux des événements sans arriver à les appréhender, car ceux-ci constituent une suite illogique d'actions où le seul destin imaginable semble être celui qui conduit vers la mort. Le pèlerinage fénozien dans la réalité en quête d'un idéal et de la dignité échoue contre le mur infranchissable du manque de sens du monde. Les personnages fénoziens se trouvent dans l'impossibilité de déchiffrer leur univers, hermétique à toute interprétation, tout simplement car il ne semble pas y avoir d'explication.

Dans cet univers, la mort est une présence écrasante pour les héros, qui savent devoir mourir pendant la Résistance, et qui pensent fréquemment au moment exact de leur décès. La mort devient un élément familier, peut-être le seul point fixe dans un monde de chaos. Et les soldats apprennent à cohabiter avec cette présence : il s'agit d'une situation évidemment



ordinaire en temps de guerre. Mais chez Fenoglio des éléments qui relèvent de la psychologie de l'auteur, et qui à notre avis renvoient à une pulsion suicidaire marquée, interviennent dans la présentation de la mort. On dépasse le sadisme dont nous avons parlé plus haut, car notre attention se concentre à présent non pas sur la représentation de la mort, mais sur les pensées de mort des personnages fénogliens. Ces pensées, très fréquentes, signe d'une pulsion suicidaire, tendent à une sorte de transformation de la mort, qui s'entoure, à l'exclusion de tout idéal, d'un halo mystérieux et ambivalent. La mort est l'échec absolu de l'aventure des héros, mais en même temps elle est souvent présentée comme présence accueillante et apaisante, comme un contre-idéal envisagé et peut-être même désiré.

\* \* \*

Dans *Il partigiano Johnny*, la vie de Johnny et de ses camarades apparaît dominée par le manque de sens. C'est tout le monde de référence du protagoniste qui est insensé, comme le souligne cette remarque hautement emblématique concernant la ville d'Alba, au tout début de l'œuvre :

*Spiccavano le moli della cattedrale e della caserma, cotta l'una, fumosa l'altra, e all'osservante Johnny parevano entrambe due monumenti insensati*<sup>535</sup>.

D'emblée, l'univers de *Il partigiano Johnny* est placé sous le signe du non-sens. Alba, métonymiquement décrite à travers la cathédrale et la caserne, est le centre géographique et mental de la Résistance dans les Langhe : dans l'œuvre de Fenoglio, elle devient aussi le centre du non-sens. Ce dernier est représenté par des images qui reviennent à plusieurs reprises, comme par exemple celle du vide, que Johnny apprend à connaître dès son entrée dans la Résistance :

*Johnny paced some paces in the concrete void, ed era rassicurante, incoraggiante, euforico, sentire che nella tenebra si era come sul ciglione dell'abisso del nulla, da guadagnare d'un sol passo contro l'avventante pericolo e morte [...] Johnny si ridistendeva, lieto dell'insonnia, comodo a fumare, contro la cieca muraglia della chiesa sul nulla [...]*<sup>536</sup>.

Dans ce passage, les ténèbres représentent le moyen de fuir l'ennemi. Mais Fenoglio insiste surtout sur le néant en tant qu'abyme. Cette insistance permet de souligner de façon tout à fait paradoxale le sentiment de plénitude du héros (« rassicurante, incoraggiante, euforico ») dans

---

<sup>535</sup> *PJI*, p. 392 : « La cathédrale et la caserne détachaient leurs masses, briques l'une et l'autre gris fumée, et semblaient toutes deux à Johnny en vigne deux monuments insensés » (traduction G. d. V.).

<sup>536</sup> *PJI*, p. 448 : « Johnny paced some paces in the concrete void, et il était rassurant, encourageant, euphorisant de sentir que dans les ténèbres l'on était comme sur le rebord de l'abîme du néant, que l'on pouvait atteindre d'un seul pas pour s'abriter du danger et de la mort qui se rapprocheraient [...]. Johnny s'allongea de nouveau, heureux de son insomnie, il fumait tranquillement contre le mur aveugle de l'église qui donnait sur le néant ».

l'annulation et dans l'anéantissement représentés par le vide. Johnny ne semble pas encore conscient d'être en train de jouer un jeu dangereux, lors duquel il ne pourra que sortir vaincu par le vide et le néant, entités évanescentes difficilement contrôlables par l'homme. Le héros ne se rend pas compte du terrain glissant sur lequel il évolue, ni de se trouver lui-même, à l'instar de l'église, au bord du gouffre. Surtout, Johnny ne réalise pas que son expérience sera une lente approche de la mort, synonyme de vide et de néant total dans l'optique dénuée de religion de Fenoglio. L'attitude de Johnny évolue rapidement au cours de *Il partigiano Johnny*, et le romancier nous le fait comprendre par une connotation différente du vide. La nuit à Cascina Langa est différente de celle passée à côté de l'église : « Era alla porta scardinata, guardando la massima vacuità della notte, il grande caos ventoso, fronteggiando il freddo micidiale »<sup>537</sup>. Le vide n'est plus « concret », il est « complet » : il ne représente plus une voie de fuite mais le néant et le chaos, présences inquiétantes qui s'ouvrent devant les personnages.

A l'instar de l'image du vide, celle du chaos revient à plusieurs reprises, signe éloquent d'un monde sans repères. Pris à l'intérieur du chaos et des images qui l'évoquent, Johnny se trouve complètement à la merci de l'univers qui l'entoure. La réalité n'est plus qu'un « rêve tourbillonnant » (« vorticoso sogno »<sup>538</sup>), où Johnny se laisse transporter par les événements. Parfois, l'image du chaos est utilisée pour illustrer le mélange de désespoir et de confiance concernant l'issue de la lutte : « Tutti erano elettrizzati, oscillanti tra il disastro ed un miracoloso successo, sotto un caotico cielo, che instillava presentimenti indistinti, contraddittori »<sup>539</sup>. Cependant, plus souvent le chaos devient l'image du manque de sens des efforts humains. Avant la bataille d'Alba, les hommes évoluent sous un « ciel chaotique », le fleuve est « un chaos cosmogonique d'eau et de boue » et la nuit « un chaos nocturne d'où émergeaient les tourelles blanchâtres des mitrailleuses » (« caotico cielo [...] cosmogonico caos d'acqua e fanghiglia [...] dal caos notturno emergevano bianchicce le torrette con le mitragliere »<sup>540</sup>).

Le tourbillon chaotique de la Résistance mène Johnny vers une issue peu souhaitable. Nous avons qualifié le monde de Johnny de « labyrinthe impossible ». Cette définition nous semble motivée par l'image de la caserne d'Alba que nous propose le romancier :

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 884 : « Elle se trouvait près de la porte arrachée, elle regardait le vide complet de la nuit, le grand chaos du vent, elle résistait au froid mortel ».

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 703.

<sup>539</sup> *PJI*, p. 506 : « Ils étaient tous électrisés, hésitant entre le désastre et un succès miraculeux, sous un ciel chaotique, qui instillait des pressentiments indistincts, contradictoires ».

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 665 et 692.

*L'inghiottì l'enorme, sinistro androne della caserma. Vi stava una sentinella minorene, forse paurosa dell'essenza stessa del casermone. Del resto, il nervoso stava serpeggiando anche in Johnny. Avanzò per cortili ed anditi, in un barlumare intossicato da lontane disinfestazioni, nell'acrida presenza degli spettri del fu Regio Esercito. Presto tutto non fu che un labirinto con un unico sbocca di follia<sup>541</sup>.*

La citation montre parfaitement le passage de la description à l'interprétation, et indique la folie comme seule sortie de crise possible. La description de la caserne libérée par les résistants occupe une longue phrase : le sens de celle-ci apparaît modifié par la deuxième partie du passage, qui s'ouvre avec la formule typiquement féno glienne « Tutto non fu che ... ». Nous assistons à un crescendo de connotations négatives véhiculées par les adjectifs, tous négatifs. Ce crescendo annonce la fin du passage, le moment où le monde de Johnny bascule de la normalité (une caserne en temps de guerre) à l'exceptionnel (une représentation du monde vu comme un labyrinthe de folie). La caserne devient le symbole de l'aventure de Johnny dans la Résistance, une aventure folle. Et en effet, à plusieurs reprises, Johnny frôle la folie : par exemple lors de l'hiver passé à Cascina Langa dans la solitude la plus totale, ou lorsque sa violence éclate de façon incontrôlable.

Johnny tente de ne pas sombrer complètement dans la folie : il essaie de ne pas succomber au néant et d'y résister autant que faire se peut. Pour ce faire, Johnny s'accroche au passé, à des gestes familiers et sûrs. Il décide de chanter une chanson que le protagoniste lui-même définit comme « rédemptrice », dans un monde où aucune rédemption ne semble possible et où il ne sert à rien de combattre contre l'inéluctabilité de la fin. L'effet n'est alors pas celui souhaité, et Johnny se rend compte de l'inutilité – *insensatezza* – de ses gestes : « Le note affogarono nel vento rapinoso, atterrarono ciecamente in qualche anfratto, sotto il peso della coscienza della loro stessa insensatezza »<sup>542</sup>.

Johnny, qui abandonne son monde de papier pour se confronter au monde réel, se heurte au mur du non-sens. Pour sortir de cette impasse, une nouvelle interprétation du monde de la guerre semble nécessaire. Il cherche alors à donner un autre sens à son expérience, et essaie de lire de façon différente la réalité insensée qui l'entoure. Nous expliquons par là l'insistance d'images renvoyant au monde de la mer et à l'univers maritime : Johnny semble vouloir sortir de l'univers mortifère des Langhe en l'interprétant différemment. Le héros, qui cherchait le

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 641-642 : « Le porche énorme et sinistre de la caserne l'engloutit. Un mineur, sans doute angoissé par la nature même de la caserne, était de faction. D'ailleurs, la nervosité s'insinuait même chez Johnny. Il traversa des couloirs et des vestibules, dans une faible clarté empoisonnée par des lointaines désinfections, avec la présence malveillante des spectres de la feue Armée Royale. Bientôt, tout ne fut qu'un labyrinthe avec la folie comme seule issue ».

<sup>542</sup> *PJI*, p. 460 : « Les notes se noyèrent dans le vent rapide, elles atterrirent aveuglément dans une ravine sous le poids de la conscience de leur propre inanité ».

monde réel pour pouvoir accomplir sa mission et sa quête, et qui a été déçu, fait une dernière tentative pour fuir cette réalité. Les Langhe, observées à travers le regard du héros, sont souvent comparées à un paysage océanique qui a subi une métamorphose étonnante :

*un mosso mare di colline, pietrificatosi a un cenno*<sup>543</sup>.

Dans le cadre de cette transformation, une représentation du paysage vallonné des Langhe qui frappe par son caractère emblématique, il est logique mais aussi étonnamment paradoxal que la guerre sur la terre se transforme en une bataille navale :

*E data la deck-like eminenza della torretta e le circostanti pianure allagate, tutto arieggiava una battaglia navale da un ponte di comando*<sup>544</sup>.

Et si les hommes sont les marins en train de combattre, les engins utilisés pour faire la guerre deviennent des navires, à l'instar des camions allemands (« una sequela di vascelli fantasma a secco »<sup>545</sup>) et des avions alliés (« veleggiavano grandiosamente, da galeoni »<sup>546</sup>). Les images marines sont presque toujours utilisées de façon ambivalente, la mer pouvant représenter tantôt un danger, tantôt un secours. Mais dans l'ensemble de l'imagerie évoquant les océans, deux passages ont attiré notre attention. Il s'agit de deux moments topiques de *Il partigiano Johnny* : l'arrivée de Johnny dans la première base des résistants, le village de Mombarcaro, et l'arrivée à Alba lors de la libération éphémère de la ville à l'automne 1944. La description du village des Langhe, siège du commandement communiste de Biondo, se fait à travers une image marine :

*[...] la base era un paese bizzarramente foggiato a barca antica fissato sulla cresta di una eccelsa collina come sul maroso d'un mare procelloso fermato d'un colpo*<sup>547</sup>.

Les hommes s'y rendant sont « comme des marins “marooned” »<sup>548</sup>, comme des marins abandonnés et coincés dans cette situation. Le dortoir des résistants à Mombarcaro est lui aussi comparé à un bateau : « un grezzo grosso fabbricato fuori paese, una più nera nave ormeggiata sulla nera cresta del nulla »<sup>549</sup>. De même, Alba, observée depuis les hauteurs

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 593 : « une mer houleuse de collines pétrifiée d'un geste » (traduction G. d. V.).

<sup>544</sup> *PJI*, p. 695 : « Compte tenu de la hauteur deck-like de la tourelle et des plaines inondées tout autour, tout avait l'air d'une bataille navale observée depuis la passerelle du commandant ».

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 517 : « une suite de vaisseaux fantômes halés au sec ».

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 569 : « [les avions, ndr] planaient de façon grandiose comme des galions ».

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 441 : « La base était un village bizarrement façonné comme un bateau ancien juché sur la crête d'une très haute colline comme sur une lame d'une mer tempétueuse figée tout à coup ».

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 445 : « un gros bâtiment rustique en dehors du village, noir navire amarré sur la crête noire du néant ».

environnantes, apparaît comme un bâtiment océanique aux yeux de Johnny : « [...] lunga e compatta, favolosa, come un incrociatore di ferro nero bloccato su un nero mare qua piatto e là apocalitticamente ondosso »<sup>550</sup>. Lors de la libération d'Alba, la ville est décrite comme une « île intra océanique » (« isola intraoceanica »<sup>551</sup>), et le Lycée municipal, siège du Commandement résistant, ressemble à un bateau : il se trouve « [...] nel vecchio quartiere addossato al Vescovado, come una petroliera oceanica ancorata frammezzo una selva di velieri e di barche di cabotaggio »<sup>552</sup>. La métaphore est confirmée par le « côté long, lisse et métallisé » du bâtiment, des ouvertures qui ressemblent à des « hublots » et le propylée qui « pointait comme une proue » (« la lunga e liscia e metallizzata fiancata dell'edificio [...] aperture come hublots, e lo svettare del propilio come una prua »<sup>553</sup>).

Les deux villes de Mombarcaro et Alba représentent le départ d'une nouvelle aventure et d'une nouvelle vie. La transformation du contexte des Langhe mise en œuvre par le narrateur semble fonctionner, et Johnny semble pouvoir naviguer vers un nouvel idéal. Le départ de Johnny pourrait être comparé à un autre départ que nous avons déjà cité, celui d'Ismaël dans *Moby Dick*. Selon le héros de Melville, la mer et l'univers restreint d'un baleinier peuvent représenter l'humanité tout entière et le destin de l'Homme dans la lutte métaphysique entre le Bien et le Mal. Mais les départs de Johnny doivent être resitués dans le contexte de l'œuvre fénoglienienne. Il ne faut pas oublier que le Pequod, le baleinier de *Moby Dick*, fait naufrage, et que tous les marins, à l'exception d'Ismaël, meurent. Le départ du héros melvillien est donc un départ qui va au devant de la mort. C'est plutôt dans ce sens que nous devons lire les images marines : des images qui conduisent inexorablement à la mort. Et en effet, suivant le symbolisme ambigu et ambivalent de l'eau chez Fenoglio (voir *supra* deuxième partie), il nous semble possible de conclure que l'aventure dans laquelle s'embarque Johnny à Mombarcaro et à Alba se terminera par un naufrage : la bataille navale dans laquelle Johnny s'est lancé ne peut avoir comme conclusion que la dissolution mortifère dans l'eau.

\* \* \*

Après avoir exploré les options possibles ainsi que les chemins empruntables dans un monde de non-sens, nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle il n'y a qu'une certitude dans l'aventure qu'est la Résistance de Fenoglio : la mort. Celle-ci se dresse comme l'unique point

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 620 : « [...] longue et compacte, fabuleuse, comme un croiseur de métal noir bloqué sur une mer noire, étale d'un côté et de l'autre apocalyptiquement houleuse » (traduction G. d. V.).

<sup>551</sup> *PJ1*, p. 632.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 646 : « [...] dans la vieille ville, adossé à l'Evêché, comme un pétrolier océanique amarré au milieu d'un grand nombre de voiliers et de bateaux de plaisance » (traduction G. d. V.).

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 646.

fixe dans un univers chaotique, dépourvu de sens, qui ne peut pas être repensé dans une autre optique. La certitude de la mort pourrait être symbolisée chez Fenoglio par la figure du cimetière, qui dresse ses solides pierres tombales comme autant de rappels de la fragilité humaine. Le cimetière trouve une place importante dans le journal de Fenoglio. Le romancier remarque que le cimetière de Buonvicino possède un aspect curieux : « Sembra una scatola da scarpe »<sup>554</sup>. De façon plus intéressante, le romancier avoue vouloir écrire au sujet du vieux cimetière de Murazzano : « Conto di scriverne a fondo, non so ancora in qual forma. Certo sì è che il camposanto vecchio di Murazzano mi ha fatto potentemente invidiare il grande spunto di E. L. Masters »<sup>555</sup>. La notation la plus longue est consacrée au nouveau cimetière de Murazzano, construit dans un endroit particulier : « Giace in un punto così aperto ai venti che la peggior tramontana spezza a metà le lapidi ». L'observation de ce cimetière offre au romancier l'occasion pour une considération sur sa propre mort : « Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome, le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano. Mi pare d'aver fatto meglio questo che quello. E non ci sarà pericolo che il vento spezzi la mia lapide, perché giacerò nel basso e bene protetto cimitero di Alba »<sup>556</sup>.

Le cimetière occupe une place conséquente aussi dans l'œuvre romanesque de Fenoglio. Son rôle est central dans la nouvelle *Nella valle di San Benedetto*, dont il a été question plus haut. Le cimetière de Treiso fait son apparition dès le premier chapitre de *Appunti partigiani '44-'45*, soit au tout début de l'œuvre de Fenoglio sur la Résistance : « L'han disegnato un po' troppo grande per il paesello che è Treiso, ma a fare onore a tutto quello spazio ci pensiamo noi partigiani, da un po' di tempo in qua »<sup>557</sup>. Il s'agit du même cimetière que celui que Johnny observe dans *Il partigiano Johnny* : « [...] gli occhi gli caddero sul cimitero del paese, fantomatico nell'imbrunire, vigilato da austeri cipressi in austera affezione, così enormemente

<sup>554</sup> *Camposanto di Buonvicino*, in *Diario 1954*, op. cit., p. 566 : « Ressemble à une boîte à chaussures ».

<sup>555</sup> *Camposanto vecchio di Murazzano*, *ibid.*, p. 566 : « J'ai l'intention d'écrire à ce sujet, je ne sais pas sous quelle forme. Ce qui est sûr, c'est que le vieux cimetière de Murazzano m'a fait puissamment envier la grande intuition de E. L. Masters ». La référence est évidemment à *Spoon River Anthology* (1915), œuvre de poésie où l'auteur, E. L. Masters, reconstruit l'histoire du village de Spoon River à travers les épigraphes des pierres tombales du cimetière. Cette œuvre, connue en Italie grâce à Cesare Pavese et à travers la traduction de Fernanda Pivano (1943), a eu et continue d'avoir énormément de succès. Nous retrouvons une démarche quelque peu similaire à celle de E. L. Masters dans les *Epigrammi* de Fenoglio, où le romancier trace l'histoire d'Alba en la projetant au temps de la Rome ancienne, et pouvant ainsi porter un jugement sur la contemporanéité *sub specie æternitatis*, comme l'a fait E. L. Masters.

<sup>556</sup> *Camposanto nuovo di Murazzano*, *ibid.*, p. 564 : « Il se trouve dans un endroit tellement exposé aux vents que la pire des tramontanes brise les pierres tombales en deux. [...] Toujours à propos des pierres tombales, moi je me contenterai de mon nom, les deux seules dates qui comptent, et la qualification d'écrivain et résistant. J'ai l'impression d'avoir mieux fait ceci que cela. Et il n'y aura pas de danger que le vent brise ma pierre tombale, parce que je serai enterré en bas, dans le cimetière bien protégé d'Alba ». La mort revient de façon évidente dans trois autres notations : *The end* (« Il y aura toujours une histoire que je voudrai encore écrire, mais il y aura aussi le jour où je ne pourrai plus vivre ») *Morte sul lavoro* et *Vecchiaia* – dont les titres sont éloquentes.

<sup>557</sup> *AP*, p. 1414 : « Ils l'ont dessiné un peu trop grand pour le petit village qu'est Treiso, mais, depuis quelques temps, on y songe, nous les partisans, à faire honneur à tout cet espace ».

di classe superiore al corrispondente, prossimo villaggio dei vivi »<sup>558</sup>. De façon pratique mais fort macabre, lors de la bataille d'Alba, les étudiants de la faculté de médecine mettent en place un hôpital de campagne « al riparo delle massicce e relativamente vicine mura del cimitero »<sup>559</sup>. Et de façon tout aussi pratique, du point de vue des fascistes, les exécutions capitales, tout au moins celle de Lancia dans la nouvelle *Un altro muro* et celle de Jack dans le roman *Frammenti di romanzo*, se déroulent directement au cimetière.

Nous remarquons, en ce qui concerne le thème de la mort, un rapprochement intéressant entre journal intime et œuvre romanesque. Fenoglio pense à sa mort, tout comme les personnages de ses œuvres. La survalorisation de la présence de la mort peut alors s'expliquer par cette proximité : des mécanismes relevant de la psychologie du romancier et renvoyant au psychisme des personnages interviennent et justifient l'insistance sur le thème en question. Dans l'œuvre de Fenoglio, la mort se présente toujours en tant que certitude, comme le montre la conscience lucide dont fait preuve Johnny. Ce dernier ne se cache jamais le fait que sa lutte ne sera pas couronnée de succès mais se terminera par la mort : « E Johnny pensò che su quella particolar terra, sotto quella universal luna, fra un paio d'ore sarebbe stato morto o prigioniero, 90 probabilità su 100, and began to sink in the sorriness of it »<sup>560</sup>. La perspective personnelle de Johnny, qui se trouve dans un endroit spécifique (« particolar terra »), est mise en relation avec une perspective plus large, indiquée par la lune « universelle » : la mort en tant qu'élément particulier de la vie d'un homme est mise en relation avec le devenir de l'univers. Et Johnny considère la mort de Biondo comme une projection de son propre futur : « Era la sua fine. Prima o poi -. E allora la constatazione si riversò su di lui, gli si adattò come un anello d'acciaio. - Anche per me sarà la mia fine. Altrimenti, che debbo pensare di me? È solo una questione di date »<sup>561</sup>. Par conséquent, le regard que les personnages fénoqliens portent sur leurs camarades est particulier ; ils considèrent leurs compagnons comme des hommes ayant peu de temps à vivre, presque des morts vivants : « Johnny lo seguì con gli occhi fin che poté, leggendogli sulla magra schiena [...] tutto ciò che avrebbe visto, sentito,

---

<sup>558</sup> *PJ1*, p. 611 : « [...] ses yeux tombèrent sur le cimetière du village, fantomatique dans le crépuscule, sur lequel veillaient d'austères cyprès affectueux : il était d'une classe énormément supérieure au village correspondant et tout proche des vivants ».

<sup>559</sup> *PJ2*, p. 1023 : « à l'abri des murs épais et relativement proches du cimetière » (traduction G. d. V.).

<sup>560</sup> *PJ1*, p. 514-515 : « E Johnny pensa que sur cette terre particulière, sous cette lune universelle, dans deux heures, il serait mort ou prisonnier à dix contre un, and began to sink in the sorriness of it ».

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 521 : « C'était sa fin. Tôt ou tard. Et alors la constatation s'appliqua à lui-même, s'adapta à lui comme une bague en acier. - Pour moi aussi, ce sera ma fin. Autrement que dois-je penser de moi ? Ce n'est qu'une question de dates ».

sofferto in futuro e come sarebbe *morto* in una particolare vicenda partigiana che non sarebbe più stata comune al partigiano Johnny »<sup>562</sup> (italique de l'auteur).

Cette pensée ne semble pas affecter Johnny trop profondément. Au contraire, ce dernier pense souvent avec délectation au moment de son décès. C'est comme si une pulsion suicidaire doublée d'une sensation d'anesthésie s'était emparée du personnage, un sentiment qui aide à dépasser la difficulté du moment précis du trépas : « Johnny [...] pensava a Tito, che l'aveva già fatto, che era fuori dell'accerchiamento, pur giacendone nel cuore... era poi tanto difficile? »<sup>563</sup>. Johnny projette son destin sur celui de Tito, son camarade mort. Dans les mots de Johnny, ressort une note ambiguë d'envie pour le sort de ce personnage. Johnny dépasse le niveau de la conscience lucide de la mort, comme celle que peut avoir un soldat engagé dans une situation de danger immédiat et imminent. Le héros fénoglien réfléchit à la mort, à la sienne et à celle de ses camarades : son aventure oscille entre, d'un côté, la volonté de rester en vie pour combattre les fascistes et pour recouvrer la dignité égarée et, de l'autre côté, des pulsions suicidaires qui déterminent une véritable fascination pour la mort.

Cette fascination se concrétise lorsque Johnny imagine à plusieurs reprises le moment de sa mort. Il songe à la vie qui continue après la mort, et pense aux réactions des autres résistants : « E pensò che forse un partigiano sarebbe stato come lui [...] pensando lo stesso di lui e della sua notizia, la sera del suo giorno di morte »<sup>564</sup>. Johnny ne veut pas que ses concitoyens voient son cadavre : « [...] egli non poteva nemmeno tollerare l'idea dei suoi concittadini che pellegrinavano a vederlo morto alla periferia, ucciso e "criticabile" »<sup>565</sup>. Mais il subit la fascination du mystère indéchiffrable de la mort : trois hommes, blessés par hasard, apparaissent à Johnny « stupendamente al di là d'ogni salvezza »<sup>566</sup>. Le protagoniste de *Il partigiano Johnny* est véritablement ensorcelé par la mort, et imagine la sienne avec abondance de détails :

---

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 525 : « Johnny le suivit du regard jusqu'où il le put, en lisant sur son dos maigre [...] tout ce que ce résistant verrait, sentirait, souffrirait dans le futur et comment il mourrait dans une action particulière de résistance qui ne serait plus partagée par le résistant Johnny » (italique de l'auteur).

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 516 : « Johnny [...] pensa à Tito qui était déjà passé par là, qui avait rompu l'encercllement au cœur duquel pourtant il reposait encore... Mais après tout, était-ce tellement difficile ? » (traduction G. d. V.).

<sup>564</sup> *PJI*, p. 764 : « Il songea que sans doute un résistant allait être comme lui [...] pensant la même chose de lui et de sa nouvelle, le soir du jour de sa mort ».

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 823 : « [...] il ne pouvait pas tolérer l'idée de ses concitoyens en train de faire le pèlerinage pour le voir mort dans les faubourgs, tué et "critiquable" ».

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 509 : « merveilleusement au-delà de tout espoir de salut ».



*Poteva cadere lì, al margine della macchia, o ai piedi di quell'albero, in ombra o in sole, o sarebbe stato colpito in ascesa, il suo corpo a rotolar giù all'infinito, fino al torrente? E sarebbe rimasto prono o supino? E qualcuno l'avrebbe ancora toccato?*<sup>567</sup>

Johnny s'observe mort, et ne semble pas effrayé par cette vision. Au contraire, le spectacle de la mort devient pour le héros presque une obsession. Il va même jusqu'à imaginer la blessure qui défigurera son jeune corps :

*Era enormemente, forse sacrilegamente, eccitante pronosticare, fantasticare il bersaglio e il varco aperto in quella intatta integrità*<sup>568</sup>.

L'excitation est liée à l'idée physique de la mort : Johnny explore son corps comme le ferait un médecin en train d'autopsier un cadavre. Mais dans ses gestes, le héros fénozien dépasse la démarche d'un scientifique qui analyse un corps. L'intensité de la scène permet d'affirmer que l'excitation est presque, chez Johnny, de nature sexuelle : la mort (comme l'eau, voir *supra*) semble le seul moyen capable de procurer à Johnny des sensations intenses. La précision morbide avec laquelle le personnage imagine la blessure qui corrompra son corps est liée à la pulsion suicidaire du héros.

Pulsion suicidaire, fascination et envoûtement causés par la mort se mêlent à une tendresse extraordinaire dans la description des cadavres gisant sur le sol. Cette tendresse dépasse le stade de la description morbide d'un événement physique :

*La pallottola gli era entrata in fronte, alta sull'occhio sinistro, un piccolo, netto buco ma enorme a considerarlo al centro della chiusa sealedness della faccia. Il sangue spiccante aveva, come l'acqua, una difficile e svariata via, acqua e sangue lottavano con alterno successo ad arrossargli e risbianchirgli la faccia*<sup>569</sup>.

Vengeance et tristesse n'effleurent pas Johnny en train d'observer le cadavre de l'ami Michele. Le regard ambigu du narrateur souligne l'ensorcellement de Johnny devant le mystère de la mort, considérée ici dans ses aspects physiques. Ce qui ressort de la description, c'est une grande tendresse qui ne dérive pas de la pudeur de la description, mais qui au contraire se nourrit du grand nombre de détails donnés à propos du cadavre. Cette tendresse

---

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 743 : « Il pouvait tomber là, à la lisière du bois, ou au pied de cet arbre, à l'ombre ou au soleil, ou il tomberait en train de monter, son corps roulant à l'infini, jusqu'au fleuve ? Est-ce qu'il resterait étendu sur le ventre ou sur le dos ? Est-ce que quelqu'un le toucherait encore ? ».

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 603 : « C'était extraordinairement excitant, sans doute sacrilège, de prévoir, imaginer la cible et la blessure dans cette intégrité intacte ».

<sup>569</sup> *PJ1*, p. 698-699 : « La balle avait pénétré dans le front, au-dessus de l'œil gauche, un petit trou net mais énorme si on le remplaçait au centre de l'hermétique sealedness du visage. Le sang qui jaillissait se frayait difficilement un chemin incertain, tout comme l'eau, sang et eau luttaient, l'emportant tour à tour, pour rougir et pâlir son visage ».

ressort dans la description de la blessure faite par la balle dans le visage de Michele, qui est petite mais énorme en même temps : et derrière cet adjectif, « énorme », nous lisons tout le désespoir de Johnny, qui a perdu à jamais un ami (la mort de Michele représente pour Johnny une « énorme perdita »). La dimension irréparable de la perte ressort dans la connotation du visage, qui est défini comme étant scellé (« chiusa sealedness ») : le visage de Michele, ses yeux, sa bouche, ses narines, ses oreilles, sont fermés pour toujours. La lutte entre le sang et l'eau sur le visage du cadavre est une lutte qui ne concerne plus Michele, mais c'est un combat que Johnny observe avec attention, un petit combat à l'intérieur de celui, plus grand, de la Résistance. Et dans cette lutte, c'est comme si Johnny observait la vie de Michele en train de ruisseler loin de lui, une vie effacée par la pluie. Fenoglio propose une description de la mort qui apparaît pour la première fois transfigurée.

La transfiguration de la mort semble le trait le plus marquant lié à ce thème. Le désir macabre d'observer de près la mort n'est donc pas une fin en soi, et la délectation de Johnny par rapport à la mort dépasse le simple intérêt morbide lié aux aspects physiques du décès. La concrétisation de la mort sur le corps des hommes s'accompagne d'un regard émouvant du narrateur. Il s'agit d'un des seuls moments de l'œuvre où Johnny est mis à nu devant le lecteur, et présenté dans sa fragilité sentimentale. Nous arrivons en effet à la fin de l'œuvre sans connaître aucunement la psychologie du personnage. Le narrateur nous laisse parfois entrevoir l'intériorité de son héros. Et la contemplation de la mort nous semble être un de ces rares moments. C'est dans cette optique qu'il faut lire la description touchante d'un jeune soldat mort :

*Johnny si fermò e sedette presso esso, sull'erba rigida, aspersa di sangue. Doveva avere i suoi anni, ma appariva un ragazzo, per l'estrema giovenilità e piacevolezza del suo viso assolutamente glabro. E i suoi capelli erano tuttora composti e bene ravviati, così densi e forti da resistere alla squasso della raffica uccidente e il successivo tonfo al cuore. Così Johnny frenò la mano che gli andava a ravviare, avrebbe soltanto guastato quella chioma perfetta. Il sangue uscito dai molti varchi nel petto aveva appena spruzzato l'orlo del suo fazzoletto azzurro, che portava al collo alla maniera dei cowboys, ed era l'unico capo d'una certa quale, eppure smoking lussuria, essendo di seta, in quella generale frugalità e povertà di partigiano apprestantesi ad un lungo inverno<sup>570</sup>.*

---

<sup>570</sup> *PJI*, p. 792 : « Johnny s'arrêta et s'assit auprès de lui, sur l'herbe dure, élaboussée de sang. Il devait avoir un certain âge, mais il semblait un garçon, à cause de son visage extrêmement jeune et plaisant et complètement glabre. Ses cheveux étaient encore bien peignés, suffisamment drus et forts pour résister au choc de la rafale et au coup au cœur qui en suivit. C'est pourquoi Johnny arrêta sa main qui s'apprêtait à le peigner, il n'aurait fait qu'abîmer cette chevelure parfaite. Le sang jailli des nombreux trous de la poitrine avait à peine élaboussé le bord de son écharpe bleue, qu'il portait nouée autour du cou à la façon des cow-boys, seul élément d'un certain faste smoking, puisqu'elle était en soie dans la sobriété et pauvreté générale de sa tenue de résistant se préparant à un long hiver ».

Le passage concernant la mort d'un soldat anonyme permet une objectivation qui n'était pas possible lors de la mort de Michele. Cette objectivation suprême offre une possibilité précieuse de réflexion sur la mort. Fenoglio insiste longuement sur la jeunesse du soldat anonyme, et Johnny semble fasciné par la beauté du jeune homme mort. Le romancier décrit le corps d'un résistant très jeune, aux traits agréables qui ne montrent pas encore les signes de l'âge, comme l'atteste l'absence de poils sur son visage. Les cheveux du résistant sont l'élément qui concentre la beauté du jeune homme, une beauté qui s'accompagne de l'idée de la jeunesse, de la force et de la vigueur. Et malgré la violence de la scène (l'herbe éclaboussée de sang, la rafale mortelle et le coup au cœur), le résistant est dépeint dans une expression de calme, les traits détendus : son visage n'apparaît pas déformé par la mort, aucune grimace n'entache sa beauté. Et Johnny est décrit en train d'accomplir un geste de compassion qui rappelle une *Pietà*, un geste délicat qui reste en suspens sans toucher le résistant, de peur d'abîmer une composition trop parfaite, qui ne relève plus du domaine de l'humain, le jeune soldat étant désormais au-delà de la vie. La scène se présente comme une pause à l'intérieur de la guerre : une pause de contemplation lors de laquelle Johnny semble se projeter dans la figure du jeune mort. Et dans ce double portrait, Fenoglio vise à dédramatiser la mort. La présence du sang, excessive en début de paragraphe, devient sur le corps du jeune homme une légère éclaboussure qui tache à peine l'écharpe bleue. Cette note de couleur (détail peu fonctionnel dans la narration) contrebalance l'autre note de couleur du passage, le rouge du sang, à la différence de ce qui se passe dans de nombreuses scènes (voir *supra*) où le rouge du sang est la seule présence chromatique. Fenoglio désamorce efficacement le macabre qui aurait pu ressortir de la scène : la transfiguration de la mort implique ici son idéalisation.

Ainsi, chez Fenoglio, le drame de la mort est parfois désamorcé et se charge de significations susceptibles de laisser entrevoir une nouvelle interprétation. Tout se passe en effet comme si dans cette image sereine d'une mort contemplée et empreinte de douceur, le personnage fénoglien projetait sa propre mort et son aspiration à voir son destin se figer dans une irréalité sérénité par delà le monde tragique dans lequel il a jusque là évolué. Si nous ne pouvons pas aller jusqu'à affirmer que la mort elle-même devient un idéal (dans le sens que nous avons donné à ce mot), il nous semble possible de dire que nous dépassons la simple acceptation du moment du trépas. Nous serions plutôt face à une aspiration qui cache une connotation suicidaire de la part des personnages. La mort possède chez Fenoglio un caractère ambivalent, et une ambiguïté de fond caractérise cette thématique. Elle ne peut pas être un idéal car elle incarne l'échec définitif de la quête des personnages fénogliens et de leur pèlerinage. En

même temps, la mort représente la délivrance dans un paisible anéantissement. Cette délivrance passe par une régression vers le passé, selon un schéma que nous avons déjà rencontré dans le rapport de certains personnages avec la nature (voir *supra*, troisième partie, 2.4). La régression est symbolisée, dans le dernier passage cité, par l'image du jeune résistant. Nous sortons alors de l'Histoire et entrons dans le domaine du mythe. La mort, reliée aux valeurs de la jeunesse, de la force et de la beauté, devient emblématique d'un monde authentique et pur. A la lumière de ce que nous venons de dire, nous pouvons donc parler de problématique de la mort, car celle-ci devient le point de rencontre de plusieurs thèmes : aspiration et postulation du héros, moment de régression et d'anéantissement, reflet de la psychologie de l'auteur. La centralité de cette problématique ressort dans toute sa force. La mort, qui conclut une bonne partie des romans fénoqliens, est le moment culminant de l'aventure humaine de bon nombre des personnages du romancier dans l'œuvre consacrée à la Résistance : son idéalisation marque la fin secrètement et intimement souhaitée du « pèlerinage » des personnages.

## Conclusion

Nous arrivons au terme de notre analyse qui a mis au jour le schéma du « pèlerinage » des personnages fénoqliens à l'intérieur de l'œuvre. Ce pèlerinage est un parcours qui pour être interprété doit faire appel à l'allégorie, et en même temps à la dimension psychologique de l'auteur. Le schéma conduisant de l'idéal à sa négation devient un cheminement qui mène, entre hésitations, embûches et souffrances, jusqu'à la mort. Le pèlerinage des personnages fénoqliens n'a jamais une issue positive. Leur idéal littéraire s'effondre au contact d'une réalité opaque et rigide, où leur marge de manœuvre est très limitée. L'idéalisation, caractéristique de plusieurs personnages, contient en elle-même les raisons d'un échec. Les héros de Fenoglio se confrontent à un univers tragique. De cette confrontation ils ne sortiront pas grandis : c'est la mort qui les attend au bout du chemin. La mort n'arrive pas après un parcours de formation et de mûrissement, mais en tant que solution d'un monde figé, perspective finale d'une vision statique de l'Histoire. Et les moments d'épanouissement se situent justement à l'écart de l'Histoire dans une dimension où se dessine nettement l'émergence du mythe et de la régression vers un passé idéal. Etonnant paradoxe, signe d'une conception pessimiste et tragique de l'Homme.

Dans cette conception, qu'en est-il des « centaines de petites touches » que le romancier emploie pour présenter l'Histoire ? Fenoglio construit son œuvre avec un dessein qui l'oblige à présenter les événements historiques de façon « orientée ». La Résistance fait l'objet d'une narration littéraire à travers laquelle Fenoglio nous parle de l'Homme et de sa place dans l'univers. La voie que Fenoglio emprunte est complexe, et consiste à trouver un chemin de synthèse entre un témoignage sur un contexte précis et un témoignage au souffle autrement plus universel. L'enjeu de cette recherche est l'Homme, constamment au centre de la réflexion fénoglienne. Il n'est à aucun moment possible de parler de « trahison » du romancier par rapport à la mission de témoin de la Résistance. Fenoglio opère un traitement de la matière historique qui relève de la plus haute maîtrise. La Résistance ne représente pas uniquement le cadre de l'action, *sfondo immobile* sur lequel faire évoluer des personnages. Elle constitue l'occasion d'une étude et d'une interrogation sur l'Homme. Traitée sous de nombreux aspects, la lutte clandestine pour la liberté dépasse un rôle simplement circonstanciel. Fenoglio ne se limite pas à présenter des faits historiques dans leur succession. Le « subtil jeu d'illusion » est à notre avis la plus belle réussite du romancier d'Alba. Sans jamais trahir le sens d'une expérience vécue par des milliers d'hommes et de femmes, il se sert de la Résistance pour mettre en scène son témoignage sur l'Homme. Fenoglio décide de survaloriser un certain nombre d'aspects de la Résistance. Par cette démarche, l'Homme s'érige au premier plan dans sa grandeur et dans ses faiblesses. L'Homme et la condition humaine. L'Homme et les destinées humaines.

## Conclusion générale

Les œuvres de Fenoglio que l'on trouve aujourd'hui dans le commerce comportent souvent une carte des Langhe, pour mieux aider le lecteur à « visualiser » les lieux où se déroule l'action<sup>571</sup>. Ces documents présentent les Langhe, et citent les villages que l'on retrouve dans l'œuvre. Cette précision est-elle motivée ? L'usage d'un outil de ce type dans une œuvre de fiction sur la Résistance n'est pas anodin. Il serait inutile de fournir une carte de Turin dans *La casa in collina* ou des Langhe dans *La luna e i falò* de Pavese, ou une carte de Ferrare dans *Il giardino dei Finzi-Contini* de Bassani, bien que dans les œuvres citées les lieux jouent un

---

<sup>571</sup> Il ne s'agit pas d'une constante, mais c'est le cas par exemple de l'édition de *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006. La carte de cette édition présente « Le Langhe partigiane di Fenoglio ». C'est aussi le cas de l'édition de *Il partigiano Johnny* de Claudio Milanini, *op. cit.* (« Topografia delle Langhe »).

rôle important et soient toujours facilement reconnaissables. Du matériel cartographique ou photographique permettant de situer les lieux ou de donner un visage aux personnes et aux situations citées dans le livre se retrouve presque systématiquement dans les chroniques de guerre ou dans les témoignages<sup>572</sup>. Proposer une carte en ouverture d'une œuvre de Fenoglio est une démarche ambiguë qui présente les enjeux du statut de l'œuvre. En effet, cela équivaut à reconnaître la difficulté que pose le rapport entre la matière narrative purement littéraire et des faits de guerre évoqués avec précision. En même temps, cette décision insiste sur le côté documentaire de l'œuvre et sur son attachement à un endroit précis, à un contexte historique exact. La carte ne peut pas rendre compte de la part d'invention de l'œuvre, de son éloignement d'un « petit coin » du Sud-Piémont (dont la petitesse apparaît encore plus criante dans la carte elle-même) et de son souffle universel. Cet outil certes peu littéraire souligne un point problématique de l'œuvre de Fenoglio et en propose, à notre avis, une interprétation. Utiliser une carte des Langhe veut dire présenter une vision partielle de l'œuvre, qui est ainsi rapprochée dangereusement de la chronique. Cependant, la démarche nous semble somme toute justifiée.

Nous avons montré l'importance de l'approche documentaire de Fenoglio, du rôle central dans son œuvre du témoignage sur la Résistance italienne. Ce dernier est complexe et comporte plusieurs facettes. La présentation de faits qui relèvent de la chronique d'une situation observée ou entendue s'accompagne d'un regard plus profond sur des questions moins techniques et davantage morales et éthiques. Tout en restant ancrée à un événement précis et à la lecture d'un témoin direct sur certains aspects de son expérience, l'œuvre de Fenoglio possède un souffle plus ample. Ce souffle relève d'une approche analytique de situations extrêmes où l'être humain est confronté à lui-même. Il est dû à la réflexion sur des thèmes (le choix de s'engager, les enjeux liés à l'action et aux représailles, l'administration de la justice) qui se rapportent aux relations entre hommes. Il s'agit d'interrogations qui ne sont pas propres à la Résistance italienne, mais qui traversent toute guerre en tout temps, sans distinction de camp, et qui insistent sur l'Homme qui se cache derrière le soldat. Et Fenoglio ne présente pas froidement les termes des débats abordés : il essaie d'en proposer une vision exhaustive, en faisant appel aux raisons, souvent contradictoires, d'une vaste galerie de personnages. Cette galerie de personnages romanesques qui constituent des typologies

---

<sup>572</sup> C'est le cas de Dante Livio Bianco, *Guerra partigiana*, *op. cit.*, de Giorgio Bocca, *Partigiani della montagna*, *op. cit.* ou, pour le matériel photographique, de Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, *op. cit.*, et de William Pickering, Alan Hart, *The bandits of Cisterna*, London, Leo Cooper, 1991. Édition italienne : *I banditi di Cisterna*, traduction italienne de Chiaffredo Bellerio, Asti, ISRAT, 2006.

littéraires joue donc un rôle dans le débat moral sur la guerre, un débat qui commence à être étudié par les historiens. Les personnages évoluent dans des situations qui les mettent face à des décisions difficiles et qui amènent des questionnements profonds sur le sens des actions humaines. Dans l'attention que Fenoglio accorde à ces thèmes, nous remarquons un éloignement imperceptible du contexte immédiat de la Résistance. Petit à petit, la guerre clandestine commence à devenir la toile de fond de l'œuvre, une condition qui transforme l'être humain. Pointe alors, chez Fenoglio, un intérêt pour l'Homme, qui détermine la centralité du témoignage fénoglien à propos des événements de la Résistance italienne.

Dans une narration, s'éloigner d'un événement précis pour en proposer une vision exemplaire, demande plusieurs prises de distance. Il ne suffit pas de parler d'éloignement par rapport à l'Histoire de façon générale, cela reste trop vague. Tout d'abord, Fenoglio revendique une prise de distance chronologique, liée au moment de composition de l'œuvre. Le romancier ne croit pas à la valeur des œuvres écrites « à chaud », immédiatement après la fin de la guerre, au seul but de la publication. L'élaboration littéraire ne peut que naître de la décantation de l'expérience. A notre avis, c'est la raison qui détermine la méthode de travail de Fenoglio et ses remaniements continuels des mêmes épisodes. C'est en cela que Fenoglio s'éloigne nettement d'une démarche d'historien ou de simple témoin. Là où ces derniers présentent une situation une seule fois, essayant de l'interpréter et de la mettre en résonance dans un contexte général plus ample (les historiens), ou présentant le rôle joué par l'auteur dans cette situation précise (les témoins), Fenoglio adopte une démarche proprement littéraire. Il s'agit, à travers de légères modifications dans la façon de présenter un épisode, d'entreprendre la recherche du sens de l'existence, du mystère de l'être humain. Et comme dans une machine à remonter le temps, grâce à la présence des différentes rédactions de ses œuvres, nous suivons la quête de Fenoglio à travers les strates de l'Histoire, à l'intérieur d'un thème, la guerre de Résistance, qui est un creuset virtuellement illimité de faits dans lequel le romancier cherche l'événement parfait (une bataille, une rencontre, une embuscade ?) capable d'éclairer le destin de l'Homme. Dans ce sens, la volonté de Fenoglio serait de comprendre l'Homme à travers l'Histoire. Mais en même temps, c'est précisément l'Homme qui devient le prisme permettant d'observer et d'analyser différentes facettes de l'Histoire.

Pour sortir de cette situation paradoxale (un court-circuit entre le rôle de l'Homme et celui de l'Histoire), voire de cette impasse, il est nécessaire d'élaborer un éloignement par rapport aux coordonnées spatiales et temporelles de l'Histoire de la Résistance. C'est là que la démarche

de proposer une carte des Langhe en ouverture de l'œuvre fénoglienue montre toutes ses limites. Dans son récit, Fenoglio passe du lieu de l'action au concept de paysage et de nature. Les villages des Langhe deviennent méconnaissables, et les étendues de collines qu'observent les résistants pourraient être indifféremment celles des Langhe ou celle du Wessex ou du Yorkshire de ses auteurs bien-aimés, Thomas Hardy et Emily Brontë. Pour ce qui est de la dimension temporelle, le regard de l'auteur vise à transcender l'Histoire, comme s'il refusait le temps historique lié au contexte immédiat. Mais il ne s'agit pas d'un véritable refus, car le temps du contexte n'est jamais complètement effacé : le contexte de guerre est transcendé à travers un télescopage temporel entre des époques lointaines (les batailles persanes et celle contre les fascistes). Par cet éloignement, Fenoglio va au-delà de l'actualité. Ce faisant, les personnages de l'œuvre deviennent des figures archétypiques de l'être humain qui évolue à l'intérieur d'une temporalité transhistorique.

La forme dans laquelle sont exprimées ces prises de distances par rapport au contexte immédiat montre la volonté du romancier de ne pas proposer une restitution directe de la réalité observée. Cet éloignement par rapport au contexte, recherché à travers le style, est évident pour *Il partigiano Johnny*, œuvre inachevée où l'anglais se mêle à un italien croisé avec des néologismes vertigineux parfois à la limite de la compréhension. Ici, la tendance à l'abstraction et à la conceptualisation montrent une volonté stylistique qui n'est pas stérile car elle cache le dessein de construire une langue expérimentale capable de proposer une vision originale du monde concret. De façon sans doute plus intéressante, en raison de la validité des conclusions critiques que l'on peut en tirer, l'étude du style de *Primavera di bellezza*, œuvre publiée par Fenoglio de son vivant, montre la présence chez le romancier d'une tendance baroque et expressionniste, qui s'avère être une constante du style fénoglien. Dans ce roman, du point de vue esthétique, le style n'est pas une simple reproduction du réel : les procédés analogiques, tout comme les amplifications, soulignent le parcours de Fenoglio loin du contexte précis, à travers l'emploi d'un style qui souvent tend à la déformation et à l'hyperbole pour traduire une relation exacerbée au monde et, dans bien des cas, une dérision grinçante, douloureuse, tragique.

Dans cette dynamique d'éloignement du contexte vécu directement, l'Homme reste la constante sur laquelle se concentre le regard de Fenoglio. Mais l'Homme fénoglien, à l'étroit dans un monde littéraire idéal (qui est le prolongement de la culture littéraire de l'auteur), se révèle dans toute sa fragilité lorsqu'il abandonne l'univers des livres pour celui des fusils.



L'idéal qui existe dans la littérature est recherché dans la réalité, avec la volonté de retrouver la dignité perdue. Mais la quête mise en œuvre par l'homme dans le monde réel se révèle stérile : il oscille sans cesse entre l'idéal et sa négation. Sans aucunement renier l'engagement en tant que geste civique, c'est une perspective très peu optimiste que Fenoglio adopte. Comme si le romancier nous disait que l'idéal se trouve dans la littérature, et que le monde en est cruellement dépourvu. Le monde de papier idéal et littéraire de Fenoglio éclate en morceaux au contact du monde des hommes en chair et en os. Ce qui en découle est une vision décevante de l'Histoire et une vision pessimiste de l'Homme, qui erre de déception en tragédie, à la merci des ténèbres et en direction de la mort.

\* \* \*

Une question de « perspective » : la force de Fenoglio réside à notre avis dans la capacité du romancier à trouver la bonne perspective pour raconter une histoire<sup>573</sup>. Il ne s'agit pas vraiment de la capacité à choisir le narrateur porteur du bon point de vue. Il s'agit plutôt du positionnement de Fenoglio par rapport à l'Histoire et à la littérature. Fenoglio se met à la bonne distance, et il arrive, comme le dit Lorenzo Mondo, « à respecter les données de la réalité et même de la chronique, tout en essayant de les projeter sur un plan absolu et existentiel »<sup>574</sup>. Il s'agit de la capacité de Fenoglio de trouver un fait et de le traiter de façon à dévoiler sa nature profonde et à l'ériger en emblème d'une condition humaine. Ces faits sont « les moments catalyseurs capables de révéler les conflits latents »<sup>575</sup> de l'existence. Dans notre travail, nous nous sommes concentrés sur l'œuvre de guerre de Fenoglio. C'est là que nous avons étudié la capacité du romancier à sublimer une expérience autobiographique pour la transformer en expérience existentielle. L'attention de Fenoglio se concentre sur la Seconde Guerre mondiale, qui « n'est pas différente des autres guerres », grâce à sa capacité de ramener « la vie à son essence »<sup>576</sup>. Les remaniements des mêmes épisodes répondent à notre avis à cette recherche de l'essence de l'existence, la substantifique moelle des gestes de l'Homme.

---

<sup>573</sup> Carlo Richelmy comprit immédiatement cette capacité fénoglienne, comme il l'écrivit dès la sortie de *I ventitre giorni della città di Alba* dans son article « Lettera aperta a Beppe Fenoglio » paru dans « Il pennino » d'Alba (cité par Luca Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, in Id. (éd.) Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. XX). Selon C. Richelmy la majorité de la littérature sur les faits de la Résistance manque de la bonne « perspective », alors que Fenoglio a su choisir la bonne pour ses nouvelles.

<sup>574</sup> Lorenzo Mondo, « Beppe Fenoglio », in Vittore Branca (dir.), *Dizionario storico della letteratura italiana*, op. cit., p. 234.

<sup>575</sup> Luca Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, op. cit., p. XXIX.

<sup>576</sup> Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, op. cit., p. 234.

Il serait fort intéressant de se demander si le procédé fénoglien de mélanger document et littérature, que nous avons mis en lumière dans notre travail, ne se retrouve pas également dans son œuvre sur le monde paysan. Il s'agit d'une partie conséquente de la production de Fenoglio, qui a été écrite en parallèle avec l'œuvre sur la Résistance. Fenoglio ressent pour les Langhe et ses habitants un amour primitif, impérieux, ancestral, comme il l'explique dans son journal intime<sup>577</sup>. Lorenzo Mondo affirme que *La malora*, premier roman d'inspiration paysanne de Fenoglio, publié en 1954 chez Einaudi, est une œuvre « très éloignée des préoccupations du document ». Mais tout en soulignant la dimension symbolique du roman, le critique indique aussi que l'histoire permet une approche « socio-économique »<sup>578</sup>. Denis Ferraris souligne que *La malora* est « une pure œuvre de fiction », mais qu'il est « possible de parler d'une représentation littéraire de tendance anthropologique », car Fenoglio veut proposer au lecteur « une connaissance exacte des conditions de vie moyennes des paysans de cette région »<sup>579</sup>. La synthèse d'éléments hétérogènes que nous avons évoquée pour l'œuvre sur la guerre semble se retrouver aussi dans l'œuvre paysanne. Souvent, les contes paysans naissent d'un fait divers, comme celui de Pietro Gallesio que Fenoglio reprend dans *Un giorno di fuoco* : « Je dois me rafraîchir la mémoire à propos des détails. Il faudrait que j'aile à Gorzegno : la maison de la famille Gallesio à toujours muette, là où s'est arrêtée la fumée des coups de feu, le château spectral, l'eau violacée de la Bormida empoisonnée »<sup>580</sup>. L'importance de la réalité et de la chronique ressort dans ces mots de Fenoglio, qui veut voir de près les lieux où s'est déroulé le drame de Pietro Gallesio, mais qui se plaît déjà à les entourer d'une atmosphère fantomatique et délétère : le regard littéraire se manifeste dès cette remarque du journal intime. Fenoglio ne méprise pas le côté documentaire d'un regard sur ses Langhe. Il veut que le symbolisme des récits paysans ressorte à partir d'une situation plausible. Fenoglio écrit à propos de *La malora* : « J'observe une par une les fermes [...] et une sécurité rassurante m'imprègne car je suis sûr que dans chacune de ces fermes pourrait très bien vivre, tout comme je les ai fait vivre dans *La malora*, une famille Rabino ou une famille Braida »<sup>581</sup>. L'inquiétude du romancier semble naître de la possibilité d'une accusation pour manque de vraisemblance. C'est comme si Fenoglio n'arrivait pas à se libérer d'un lien

---

<sup>577</sup> Beppe Fenoglio, *Myself*, in *Diario 1954*, in Luca Bufano (éd), Beppe Fenoglio. *Tutti i racconti*, op. cit., p. 571.

<sup>578</sup> Lorenzo Mondo, « Beppe Fenoglio », op. cit., p. 234.

<sup>579</sup> Denis Ferraris, « Sur *La malora* de Beppe Fenoglio. Une représentation anthropologique de la pauvreté paysanne », in *Chroniques italiennes*, 73/74, 2004, p. 160.

<sup>580</sup> Beppe Fenoglio, *Lavoro*, in *Diario 1954*, op. cit., p. 569.

<sup>581</sup> *Ibid.*, *Quasi pace*, in *Diario 1954*, op. cit., p. 567.

écrasant avec une terre, ses hommes, tout comme, à propos de la Résistance, il n'arrivait pas à se libérer du poids de l'expérience, du regard des camarades et de la présence de l'Histoire. Et la passion pour cette dernière, son importance dans l'univers littéraire de Fenoglio est manifeste également dans la partie de l'œuvre de Fenoglio la plus éloignée de l'autobiographie, de la chronique, de la narration documentaire. Le romancier d'Alba fit une petite incursion dans la littérature « fantastique », comme Fenoglio lui-même définit un groupe de nouvelles formé par *Una crociera agli antipodi*, *Storia di Aloysius Butor*, *Il letterato Franz Laszlo Melas*, *La veridica storia della Grande Armada*. Comme le remarque Luca Bufano, Fenoglio n'abandonne pas, dans ces nouvelles, « sa fascination intime pour l'Histoire », qui ressort dans la présentation d'un contexte historique et géographique restitué très minutieusement<sup>582</sup>. Le très court aperçu que nous venons de donner d'un autre pan de la production de Fenoglio mériterait une étude plus approfondie, mais semble confirmer notre lecture de son œuvre de guerre. Il semblerait donc intéressant d'élargir nos conclusions à l'ensemble du *corpus* fénoglien.

La synthèse opérée par le romancier entre attachement à un événement précis fondateur pour une génération et pour une nation et regard exemplaire sur l'être humain est hautement convaincante. Le mélange créé par Fenoglio touche plusieurs niveaux : il est tout d'abord entre une approche documentaire et une approche littéraire, entre différents registres stylistiques, et surtout entre modernité et classicisme. La mesure classique de Fenoglio dépend bien évidemment de sa capacité à transcender le contexte précis en faveur d'une approche universelle. La modernité de l'œuvre fénoglienne réside, à notre avis, dans l'usage novateur que Fenoglio a su faire de la matière historique. Celle-ci dévoile toute sa force cognitive et documentaire. La modernité de l'œuvre éclate également lorsque nous suivons le chemin du romancier pour appréhender totalement son expérience qui n'est pas construite automatiquement. L'élaboration d'un événement traumatisant nécessite un long parcours personnel, qui ne se reflète pas dans les difficultés d'après-guerre de l'ancien combattant que Fenoglio met en scène dans *La paga del sabato*, mais plutôt dans le pèlerinage de Johnny dans un monde qui n'est pas à taille humaine, qui repousse l'Homme tel un corps étranger et qui présente la mort comme horizon à la fois menaçant mais presque souhaité. Si, comme le remarque Alberto Casadei, les plus grands romans du XXe siècle réussissent à représenter une réalité où la distinction traditionnelle entre les données de la réalité et leur interprétation ou reconstruction imaginaire ne compte plus, l'œuvre de Fenoglio appartient de plein droit à

---

<sup>582</sup> Luca Bufano, *Le scelte di Fenoglio*, op. cit., p. XLI.

cette catégorie<sup>583</sup>. Comme nous l'avons dit, la Seconde Guerre mondiale, et le désir d'expression de ceux qui l'ont vécue, rendent de plus en plus difficile la séparation des genres, et notamment la distinction entre la qualité de l'écriture et le caractère documentaire de l'œuvre.

Il y a dans *Il partigiano Johnny* une très belle expression : à propos de Johnny qui quitte la maison pour rejoindre les collines et le maquis, Fenoglio parle de « immoto possible », que l'on pourrait traduire par « possibilité immobile »<sup>584</sup>. C'est le singulier et éclairant paradoxe d'une immobilité riche de possibilités latentes et virtuelles qui sont néanmoins statiques et figées :

*Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana*<sup>585</sup>.

Le paradoxe ressort dans toute son évidence dans l'opposition très marquée entre « partì » et « immoto impossible », mais aussi dans l'incise en apposition à « somme colline » – « terra ancestrale » – comme si ce départ était en réalité un retour à des racines, la réappropriation d'une identité. Ces expressions paradoxales renvoient aux contradictions mises en évidence dans notre étude, contradictions inhérentes à l'être même de Fenoglio, révélatrices de ce processus d'intériorisation selon lequel l'engagement se transforme en une quête personnelle et existentielle. Cette quête d'un idéal est de l'ordre de la virtualité du rêve, d'un idéal appréhendé dans la ferveur immobile, pour ainsi dire, de certains états de conscience qui sont des moments remarquablement intenses dans le roman mais toujours en retrait par rapport à l'action romanesque. Le héros de Fenoglio est l'exact contraire du personnage immobile et la Résistance n'est pas une « possibilité immobile » : nous suivons les pérégrinations du protagoniste d'une colline à l'autre des Langhe et, au fur et à mesure de cette errance, les possibilités du héros diminuent drastiquement, jusqu'à disparaître complètement avec sa mort. La définition paradoxale de l'aventure de Johnny s'adapte au romancier qui l'a créée. Dans son journal intime, Fenoglio se demande : « Mais le livre sur Alba, vaut-il mieux l'écrire à Alba ou loin d'Alba ? »<sup>586</sup>. Dans sa courte vie, Fenoglio n'a jamais quitté sa ville des Langhe,

<sup>583</sup> Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre*, op. cit., p. 253.

<sup>584</sup> L'expression fénoqlienne, qui se trouve à la fin du quatrième chapitre de *Il partigiano Johnny*, n'est pas sans rappeler une expression d'Eugenio Montale. Dans le poème *Arsenio (Ossi di seppia)*, Montale parle de « immoto andare ».

<sup>585</sup> *PJ1*, p. 437 : « Il partit vers les hautes collines, la terre ancestrale qui l'aiderait dans ses possibilités immobiles, dans le tourbillon du vent noir, éprouvant combien grand est un homme lorsqu'il est à sa dimension humaine normale ».

<sup>586</sup> Beppe Fenoglio, *Emigrazione*, in *Diario 1954*, op. cit., p. 568.

mais ses œuvres la quittent régulièrement, tout en parlant d'elle et de ses environs. Les « possibilités immobiles » sont celles qui s'ouvrent devant le romancier à l'intérieur de la littérature, et représentent un message de foi dans le pouvoir de celle-ci : « Il y aura toujours un histoire que je voudrai encore écrire, mais il y aura aussi le jour où je ne pourrai plus vivre »<sup>587</sup>, note encore Fenoglio dans son journal intime. Ces histoires sont les possibilités dont parle Fenoglio, la cible contre laquelle il peut diriger ses forces<sup>588</sup>, le « tout » que la vie nous offre et qui devient ce que nous sommes<sup>589</sup>. Dans notre travail, nous avons analysé la partie de l'œuvre liée à la guerre de Résistance, mais Fenoglio compose une synthèse heureuse entre les genres, entre l'expérience personnelle et son élaboration. Le romancier, clairvoyant, avait si bien reconnu cette qualité de son écriture – à son avis sa plus grande réussite – qu'il souhaitait que l'on gravât sur sa pierre tombale son nom, ses dates de naissance et de mort et la mention : « écrivain et résistant »<sup>590</sup>. Le *résistant* et l'*écrivain* : des catégories que le romancier considérait comme absolues (« Partigiano, come poeta, è parola assoluta »<sup>591</sup>), et dont il a incarné une synthèse réussie. Son œuvre est une réponse à ce paradoxe qui semblait pourtant insoluble et demeure irrésolu.

## Bibliographie

### Œuvres de Beppe Fenoglio

Nous indiquons dans cette section les éditions des œuvres de Beppe Fenoglio utilisées dans notre travail ainsi que les traductions françaises existantes.

*Opere*, sous la direction de Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978. Trois volumes en cinq tomes (I.1 : *Ur Partigiano Johnny*, a c. di John Meddemmen ; I.2 : *Il partigiano Johnny*, a c. di Maria Antonietta Grignani ; I.3 : *Primavera di bellezza, Frammenti di romanzo, Una questione privata*, a c. di Maria Antonietta Grignani ; II : *Racconti della*

---

<sup>587</sup> Beppe Fenoglio, *The end*, in *Diario 1954*, op. cit., p. 567.

<sup>588</sup> *Ibid.*, 18/8/54, p. 571 : « Una superba volontà di fare mi gonfia tutto, ma non ho il bersaglio su cui puntare come un proiettile ».

<sup>589</sup> *Ibid.*, *Concetto informatore nuovi « tales »*, p. 572 : « La vita ci dà in sorte una cosa sola [...] che diventa tutto noi stessi ».

<sup>590</sup> *Ibid.*, *Camposanto nuovo di Murazzano*, p. 564.

<sup>591</sup> *PJ1*, p. 410 : « Résistant, comme poète, est un mot absolu ».

*guerra civile, La paga del sabato, I ventitre giorni della città di Alba, La malora, Un giorno di fuoco*, a c. di Piera Tomasoni ; III : *Racconti sparsi e inediti, Diario, Testi teatrali, Progetto di sceneggiatura cinematografica, Favole*, a c. di Piera Tomasoni, *Epigrammi*, a c. di Carla Maria Sanfilippo).

*Romanzi e racconti*, a c. di Dante Isella, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 2001 (première édition : 1992).

*Quaderno di traduzioni*, a c. di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000.

*Epigrammi*, a c. di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2005.

*Tutti i racconti*, a c. di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2007.

*Teatro*, a c. di Elisabetta Brozzi, Torino, Einaudi, 2008.

*Lettere 1940-1962*, a c. di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002.

\* \* \*

*La guerre sur les collines*, Paris, Gallimard, 1973 (traduction de l'italien par Gilles de Van de *Il partigiano Johnny*).

*Une affaire personnelle et autres récits*, Paris, Gallimard, 1978 (traduction de l'italien par Nino Frank et Jean-Claude Zancarini de *Una questione privata e altri racconti*).

*Les vingt-trois jours de la ville d'Albe*, Paris, Gérard Lebovici, 1987 (traduction de l'italien par Alain Sarrabayrouse de *I ventitre giorni della città di Alba*).

*Le printemps du guerrier*, Paris, Denoël, 1988 (traduction de l'italien par Monique Baccelli de *Primavera di bellezza*).

*Le mauvais sort*, Paris, Denoël, 1988 (traduction de l'italien par Monique Baccelli de *La malora*).

*La paie du samedi*, Paris, L'Arpenteur-Gallimard, 1990 (traduction de l'italien par Monique Baccelli de *La paga del sabato*).

*L'embuscade*, Paris, L'Arpenteur-Gallimard, 1994 (traduction de l'italien par Monique Baccelli de *Frammenti di romanzo*).

*La permission*, Paris, Ivrea, 1994 (traduction de l'italien par Alain Sarrabayrouse de *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*).

*Journal 1954* [suivi de] *Epigrammes*, Lyon, La Fosse aux Ours, 2002 (traduction de l'italien par Monique Baccelli de *Diario 1954* et *Epigrammi*).

## Œuvres de mémorialistes

A l'intérieur de l'énorme production des écrits de mémoire ayant pour thème la Deuxième Guerre mondiale, production de valeur très inégale, nous avons sélectionné les ouvrages mentionnés dans notre travail, ainsi que ceux qui concernent plus particulièrement le Piémont.

AGOSTI Giorgio, BIANCO Dante Livio, *Un'amicizia partigiana. Lettere 1943-1945*, Torino, Albert Meynier Editore, 1990 ; Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

ARTOM Emanuele, *Diari, gennaio 1940 – febbraio 1944*, Milano, Centro di documentazione ebraica contemporanea, 1966.

BATTAGLIA Roberto, *Un uomo, un partigiano*, Roma-Firenze-Milano, Edizioni U, 1945.

BENTIVEGNA Rosario, *Achtung Banditen ! Roma 1944*, Milano, Mursia, 1983.

BIANCO Dante Livio, *Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese*, Cuneo, Panfilo, 1946 ; même ouvrage sous le titre *Guerra partigiana*, Torino, Einaudi, 1973.

BOCCA Giorgio, *Partigiani della montagna*, Borgo San Dalmazzo, Istituto grafico Bertello, 1945 ; Milano, Feltrinelli, 2005.

BOLIS Luciano, *Il mio granello di sabbia*, Torino, Einaudi, 1946.

CHIODI Pietro, *Banditi*, Alba, ANPI, 1946 ; Cuneo, Panfilo, 1961 ; Torino, Einaudi, 1975.

CORRADI Egisto, *La ritirata di Russia*, Milano, Longanesi, 1965.

DAVIDE Mario, *Una scelta partigiana. Diario dopo l'8 settembre 1943*, Torino, Edizioni Seb 27, 1982.

DEBENEDETTI Giacomo, *16 ottobre 1943*, [1945], Torino, Einaudi, 2001.

DEL BOCA Federico, *Il freddo, la paura e la fame*, Milano, Mursia, 1966.

DUNCHI Nardo, *Memorie partigiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

FONZI Ada, *Il fratello del Littorio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

FORCELLA Enzo, *La Resistenza in convento*, Torino, Einaudi, 1999.

FORTINI Franco, *Sere in Valdossola*, Milano, Mondadori, 1963.

GOBETTI Ada, *Diario partigiano*, Torino, Einaudi, 1956.

GRASSI Luigi Maria, *La tortura di Alba e dell'Albese*, Alba, Edizioni Paoline, 1946.

LAJOLO Davide, *Classe 1912*, Milano, Rizzoli, 1945 ; même ouvrage sous le titre *A conquistare la rossa primavera*, Milano, Rizzoli, 1975.

Id., *Il voltagabbana*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

LAZAGNA Giambattista, *Ponte Rotto. Memorie partigiane 1943-1945*, Genova, Il Partigiano, 1946 ; « I quaderni del Novese », 1966 ; Paderno Dugnano, Colibrì edizioni, 2005.

LEVI CAVAGLIONE Pino, *Guerriglia nei castelli romani*, Roma, Einaudi, 1945.

MARTINI MAURI Enrico, *Con la libertà e per la libertà*, Torino, SET, 1947 ; même ouvrage avec le titre *Partigiani penne nere. Boves Val Maudagna Val Casotto Le Langhe*, Milano, Mondadori, 1968.

PESCE Giovanni, *Soldati senza uniforme*, Roma, Edizioni di Cultura sociale, 1950 ; même ouvrage avec le titre *Senza tregua. La guerra dei GAP*, Milano, Feltrinelli, 1967.

PICKERING William, Alan Hart, *The bandits of Cisterna*, London, Leo Cooper, 1991. Edition italienne : *I banditi di Cisterna*, traduction italienne de Chiaffredo Bellerio, Asti, ISRAT, 2006.

PINTOR Giaime, *Doppio diario*, Torino, Einaudi, 1979.

REVELLI Nuto, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*, Cuneo, Panfilo, 1946 ; Torino, Einaudi, 2001.

Id., *La guerra dei poveri*, Torino, Einaudi, 1962.

Id., *La strada del davai*, Torino, Einaudi, 1966.

Id., *Il disperso di Marburg*, Torino, Einaudi, 1994.

Id., *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Torino, Einaudi, 2003.

RIGONI STERN Mario, *Il sergente nella neve*, Milano, Mondadori, 1971.



Id., *Quota Albania*, Torino, Einaudi, 1971.

RIMANELLI Giose, *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991.

SARZI AMADÉ Emilio, *Polenta e sassi*, Torino, Einaudi, 1977.

SECCHIA Pietro, MOSCATELLI Cino, *Il Monte Rosa è sceso a Milano. La Resistenza nel Biellese, nella Valsesia e nella Valdossola*, Torino, Einaudi, 1958.

TURLA Guido Maurilio, *7 rubli per il cappellano*, Milano, Longanesi, 1970.

VIVARELLI Roberto, *La fine di una stagione. Memoria 1943-1945*, Bologna, Il Mulino, 2000.

## Ouvrages de caractère général

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma, Samonà e Savelli, 1965.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BEGOZZI Mauro, BERMANI Cesare, BIGAZZI Duccio (dir.), *Conoscere la Resistenza*, Milano, Unicopli, 1994.

BENJAMIN Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.

Id., *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

BENVENUTI RIVA Giovanna, *Letteratura e Resistenza*, Milano, Principato, 1977.

BERTONE Giorgio, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.

BERTONI Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

Id., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

BIANCHINI Andrea, LOLLI Francesca (dir.), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, CLUEB, 1997.

- BIGAZZI Roberto, *Le risorse del romanzo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.
- BLOCH Marc, « Critique historique et critique du témoignage » (1914), in *Annales E.S.C.*, I, 1950.
- Bo Carlo (dir.), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni RAI, 1951.
- CALABRESE Stefano, (dir.), *Parole in guerra. Romanzo e Resistenza*, Modena, Mucchi, 1996.
- CALVINO Italo, « La letteratura italiana sulla Resistenza », in *Il movimento di liberazione in Italia*, 1, juillet 1949, maintenant in BARENGHI Mario (éd.), Italo Calvino. *Saggi*, I, Milano, Mondadori, 1995.
- Id., « Tre correnti del romanzo italiano d'oggi » [1960], maintenant in BARENGHI Mario (éd.), Italo Calvino. *Saggi*, I, Milano, Mondadori, 1995.
- Id., *Prefazione 1964 à Il sentiero dei nidi di ragno*, in MILANINI Claudio, BARENGHI Mario, FALCETTO Bruno (éd.), Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 2003.
- Id., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, TESIO Giovanni (éd.), Torino, Einaudi, 1991.
- CAPUTO Rino, MONACO Matteo (dir.), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teoretico*, Roma, Bulzoni, 1997.
- CASADEI Alberto, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- CASES Cesare, *Patrie lettere*, Padova, Liviana, 1974.
- CECCARINI Estelle, *Les écrits des résistantes italiennes : l'expression plurielle de la Résistance italienne entre témoignage et quête de soi*, Thèse de doctorat, Université de Provence Aix-Marseille 1, 2006.
- CHARBONNEL Nanine, KLEIBER Georges (dir.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999.
- CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
- CONTINI Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita 1861 – 1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- COOKE Philip (dir.), *The Italian Resistance. An anthology*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997.
- CORTI Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

Id., *Reale e realismi*, in ASOR ROSA Alberto (dir.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.

CROCE Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], Laterza, Bari-Roma, 1965.

DECLERCQ Gilles, MURAT Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 2004.

ENZENSBERGER Hans Magnus, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1993. Edition italienne : *Prospettive sulla guerra civile*, traduction italienne de Daniela Zuffellato, Torino, Einaudi, 1994.

FALASCHI Giovanni, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

Id., (éd.), *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Id., « Autobiografie e memorie » ; « Diari, zibaldoni e taccuini » in BRIOSCHI Franco, DI GIROLAMO Costanzo (dir.), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi. IV: dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

FALCETTO Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, PUF, 2004.

FIORILLA Maurizio, GALLO Valentina (dir.), *Scrittori di fronte alla guerra*, Actes des journées d'études, Rome 7-8 juin 2002, Roma, Aracne, 2003.

FORTINI Franco, « Documenti e racconti », in *Il Politecnico*, 28, 6 avril 1946.

FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism. Four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957. Edition italienne : *Anatomia della critica*, traduction italienne de Paola Rosa-Clot et Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969.

Id., *Fables of identity. Studies in poetic Mythology*, Fort Washington, Harvest Book, 1963. Edition italienne : *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, traduction italienne de Ciro Monti, Torino, Einaudi, 1973.

- GADDA Carlo Emilio, « Un'opinione sul neorealismo », in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 2001.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Id., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- ISNENGI Mario, *Il mito della Grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- JAKOB Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- KAEMPFER Jean, *La poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Id., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LOMBARDO Agostino, *Il diavolo nel manoscritto – Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Milano, Rizzoli, 1974.
- LONGRE Jean-Pierre, MARX William (dir.), *Jean Prévost aux avant-postes*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.
- LUPERINI Romano, CATALDI Pietro (dir.), *La scrittura e l'interpretazione, Dal Naturalismo al Postmoderno*, tome 2, Palermo, Palumbo, 1999.
- MANACORDA Giuliano (dir.), *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori riuniti, 1967.
- MAESTRI Delmo, *Resistenza italiana e impegno letterario*, Torino, Paravia, 1975.
- Id., « Pagine resistenti: una bibliografia », in *Asti contemporanea*, 11, décembre 2005.
- MANGANELLI Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1967 ; Milano, Adelphi, 1985.
- MARINONI MINGAZZINI Rosa, SALMOIRAGHI Luciana, *A Mirror of the Times*, Milano-Napoli, Morano, 1992.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.
- MEROLA Nicola (dir.), *Il canone letterario del Novecento italiano*, Actes du colloque, Arcavacata 11-13 novembre 1999, Catanzaro, Rubbettino, 2000.

- MILANINI Claudio (dir.), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Id., *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990.
- MORETTI Franco, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.
- Id., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- PAVESE Cesare, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1973.
- PROPP Vladimir, *Morfologija e skazki*, 1928. Edition italienne : *Morfologia della favola*, traduction italienne de Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 2006.
- RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1987.
- RAIMONDI Ezio, FENOCCHIO Gabriella (dir.), *La letteratura italiana. Dal neorealismo alla globalizzazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- REICHELBERG Ruth, KAUFFMANN Judith (dir.), *Littérature et Résistance*, Presses Universitaires de Reims, 2000.
- SACCENTI Mario, « Letteratura della Resistenza », in BRANCA Vittore (dir.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986<sup>2</sup>.
- SCARPA Domenico, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- SCURATI Antonio, « Sul realismo nella narrazione della guerra: una comparazione tra antichi e moderni », in *Il Ponte*, LVII, 3, 2001.
- SPAGNOLETTI Giacinto, *La letteratura italiana del nostro secolo*, Milano, Mondadori, 1985.
- ZANCAN Marina, « Tra vero e bello, documento e arte », in ABRUZZESE Alberto (dir.), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1983.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

## **Etudes critiques sur Beppe Fenoglio**

Il existe un répertoire bibliographique exhaustif consacré à Beppe Fenoglio, élaboré par Anna Maria Mauceri (Alba-Torino, Fondazione Ferrero-Centro Studi Piemontesi, 1997) qui couvre les années 1952-1997. Une mise à jour de ce repertoire, actualisée en 2001, a été élaborée par Barbara Colli (in Dante Isella (éd.), Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 2001). Une nouvelle mise à jour, réalisée par Edoardo Borra, est à paraître en ligne auprès du Centre de recherche de la Fondation Ferrero d'Alba. Compte tenu du caractère exhaustif de ces travaux, nous indiquons les ouvrages utilisés et consultés pour notre travail.

## Monographies

BECCARIA Gian Luigi, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva Editori, 1984.

BIGAZZI Roberto, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983.

BRICCHI Mariarosa, *Due partigiani. Due primavere*, Ravenna, Longo, 1988.

BUFANO LUCA, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo Editore, 1999.

CIRILLI Fiammetta, *Alba e le Langhe. L'epopea del partigiano Johnny*, Milano, Unicopli, 2005.

COOKE Philip, *Fenoglio's Binoculars, Johnny's Eyes*, New York, Peter Lang, 2000.

CORTI Maria, *Beppe Fenoglio. Storia di un «continuum» narrativo*, Padova, Liviana, 1980.

DE NICOLA Francesco, *Fenoglio partigiano e scrittore*, Roma, Argileto Editori, 1976.

Id., *Come leggere Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1985.

Id., *Introduzione a Fenoglio*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

DI PAOLO Maria Grazia, *Beppe Fenoglio fra tema e simbolo*, Ravenna, Longo Editore, 1988.

FOTI BELLIGAMBI Valentino, *Bellezze cangianti. Beppe Fenoglio traduttore di Gerard Manley Hopkins*, Milano, Unicopli, 2008.

GRASSANO Giuseppe, *La critica e Fenoglio*, Bologna, Cappelli, 1978.

- GRIGNANI Maria Antonietta, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Le Monnier, 1981.
- INNOCENTI Orsetta, *La biblioteca inglese di Fenoglio*, Manziana, Vecchiarelli, 2001.
- JACQUIER-ROUX Jean-Louis, *Beppe Fenoglio, il selvaggio*, Genouilleux, La Passe du vent, 2002.
- LAGORIO Gina, *Fenoglio*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- Id., *Beppe Fenoglio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1982.
- Id., *Beppe Fenoglio*, Padova, Edizioni del Noce, 1983.
- Id., *Beppe Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 1998.
- LAJOLO Davide, *Pavese e Fenoglio*, Firenze, Vallecchi, 1970.
- Id., *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Milano, Rizzoli, 1978.
- MAURO Walter, *Invito alla lettura di Fenoglio*, Milano, Mursia, 1972.
- NEGRI SCAGLIONE Piero, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.
- PEDULLÀ Gabriele, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2004.
- PIETRALUNGA Mark, *Beppe Fenoglio and English Literature: A study of the writer as translator*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1987. Edition italienne : *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. « L'esaltante fatica del traduttore »*, traduction de l'auteur, Torino, Umberto Allemandi & C., 1992.
- RIZZO Gino, *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, 1976.
- SACCONE Eduardo, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988.
- SARRABAYROUSE Alain, *Noire ambivalence. Figures gémellaires et présence de la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio*, Thèse de doctorat, Université Paris 3, 1994.
- SOLETTI Elisabetta, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987.
- SOZZI CASANOVA Adelaide, *Beppe Fenoglio. La « grande saga » del Partigiano Johnny*, Milano, IULM, 1986.

VACCANEO Franco, *Beppe Fenoglio, una biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1990.

## **Actes collectifs de colloque**

Actes du colloque national d'études fénogliennes, Alba, 7-8 avril 1973, in *Nuovi Argomenti*, n.s., 35-36, septembre – décembre 1973.

BEGENAT-NEUSCHÄFER Anne (dir.), *Alchimie famigliari. Studi su Beppe e Marisa Fenoglio*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

BOLOGNA Piermario, *Alba libera: 10 ottobre – 2 novembre 1944*, Actes du colloque «La libera repubblica partigiana di Alba, 10 ottobre – 2 novembre 1944 », Alba, Tipografia L'Artigiana, 1985.

FERRONI Giulio, GAETA Maria Ida, PEDULLÀ Gabriele (dir.), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, Actes du colloque « Beppe Fenoglio 1943-1963-2003. Scrittura e Resistenza », Rome, novembre 2003, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2006.

GRAMAGLIA Paola, UGONA Lanfranco (dir.), *La natura e il mondo contadino in Beppe Fenoglio*. Actes du colloque, Murazzano, 3 octobre 1998, Murazzano, Centro Culturale «Beppe Fenoglio», 2002.

Id. (dir.), *Beppe Fenoglio, lo scrittore solitario*, Actes du colloque, Torino, 24 marzo 2006, Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2008.

IOLI Giovanna (dir.), *Beppe Fenoglio oggi*, Actes du colloque, S. Salvatore Monferrato, 22-24 septembre 1989, Milano, Mursia, 1991.

MARIANACCI Dante (dir.), *Homage to Pavese and Fenoglio*, Actes du colloque, Edimbourg, 3-4 novembre 2000, Edinburgh, Notebooks of the Italian Cultural Institute, 2001.

MENZIO Pino (dir.), *Beppe Fenoglio 1922-1997*, Actes du colloque, Alba, 15 mars 1997, Milano, Electa, 1998.

RIZZO Gino (dir.), *Fenoglio a Lecce*, Actes du colloque, Lecce, 25-26 novembre 1983, Firenze, Olschki, 1984.



## Articles

AFFINATI Eraldo, « Breve la vita infelice di Beppe Fenoglio », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 39-42.

ALLEGRI Mario, « Implicazioni della cronologia per Fenoglio », in *Il Cristallo*, 2, août 1978, p. 39-48.

Id., « I russi nelle Langhe: modelli culturali e moduli narrativi di Fenoglio », in MATARRESE Tina, GETREVI Paolo, ALLEGRI Mario (dir.), *L'elaborazione periferica*, Padova, Liviana Editrice, 1981, p. 121-157.

ANGELINI-TREVET Marie-Hélène, « *La guerre sur les collines de Beppe Fenoglio : un engagement chevaleresque au vingtième siècle* », in *Chroniques Italiennes*, 13-14, 1988.

ANNONI Carlo, « La narrativa della Resistenza: probabile catalogo », in *Vita e Pensiero*, 6-7, juin-juillet 1970, p. 27-43.

AROSIO Sandra, « Beppe Fenoglio. La vita come lotta e come impegno », in *Uomini e libri*, XXIV, 120, septembre-octobre 1988, p. 28-37.

BACCELLI Monique, « Tradurre e introdurre », in *Testo a fronte*, III, 4, 1991, p. 134-136.

BANTI Anna, « Scuola o accademia ? », in *Paragone*, 34, octobre 1952, p. 149-152.

Id., « Beppe Fenoglio », in *Paragone*, 58, octobre 1954, p. 161-162.

Id., « Nuove stagioni di Pasolini e Fenoglio », in *Paragone*, 114, juin 1959, p. 76-80.

Id., « Fenoglio rivisitato », in *L'Approdo Letterario*, 31, juillet-septembre 1965, p. 85-90.

Id., « Il partigiano Johnny », in *Paragone*, 224, octobre 1968, p. 135-138.

BARBERI SQUAROTTI Giorgio, « Validità di un critico », in *Itinerari*, 8, juin 1954.

Id., « Il romanzo di Fenoglio », in *Palatina* (Roma), 10, avril-juin 1959, p. 85-87.

Id., « Una questione privata », « I ventitre giorni della città di Alba », « La malora », in *Dizionario Letterario Bompiani*, Milano, Bompiani, 1966, p. 270-271 et 622-623.

- Id., « Fenoglio », « Conclusioni su Fenoglio » in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, p. 365-373.
- Id., « L'epica di Fenoglio tra Langa e resistenza », in *Cuneo Provincia Granda*, LI, 2, 2003, p. 5-12.
- Id., *La lezione del vivere*, [préface de] FENOGLIO Beppe, *La malora*, « Premio Strega / I cento capolavori », Torino, UTET-Fondazione Maria e Goffredo Bellonci Onlus, 2006, p. IX-XXIV.
- BAUDINO Mario, « Così l'editore uccise Johnny », in *Il gran rifiuto*, Milano, Longanesi, 1991, p. 90-92.
- BECCARIA Gian Luigi, « Beppe Fenoglio », in *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 1987, p. 752-753.
- Id., « Il tempo grande: Beppe Fenoglio », in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 101-159.
- BESSI Rossella, « Fenoglio e l'epica classica », in *Inventario*, 5-6, décembre 1982, p. 169-189.
- BINDEL Sandra, « Beppe Fenoglio », in *Chroniques Italiennes*, 35, 1993, p. 5-28.
- Id., *Engagement et personnages féminins dans la production narrative sur la Résistance : Cesare Pavese, Carlo Cassola et Beppe Fenoglio*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 1994.
- BOGGIONE Valter, « *La Malora* di Fenoglio. Condanna alla privazione e potere salvifico della rinuncia », in *Lingua e Letteratura*, XII, 27-28, 1996-1997, p. 123-138.
- Id., « Il mito del pallone. Dittico », in BARBERI SQUAROTTI Giorgio (dir.) *Campioni di parole: letteratura e sport*, Catanzaro, Rubbettino, 2006, p. 111-145.
- BONALUMI Giovanni, « Una scheda per Beppe Fenoglio », in *Paragone*, XX, 238, décembre 1969, p. 105-115.
- BORRA Edoardo, « Beppe Fenoglio, "appartato e amateur-like" », in PARUSSO Giulio (dir.), *Palazzo e città - La vicenda culturale*, Boves, Araba Fenice, 2005, p. 354-385.

- BRICCHI Mariarosa, « Lettere tra Beppe Fenoglio e Gianfranco Bettetini: una sceneggiatura incompiuta », in *Autografo*, VI, 16, février 1989, p. 61-78.
- BRIGANTI Paolo, « L'alba di Fenoglio. Cronache di un debutto letterario », in *Studi e problemi di critica testuale*, 29, octobre 1984, p. 123-149.
- BROZZI Elisabetta, « Il teatro di Beppe Fenoglio », in *Otto/Novecento*, n.s., XXIX, 3, septembre /décembre 2005, p. 57-82.
- BUCCINI Stefania, « Beppe Fenoglio e lo scambio partigiano: analogie e varianti », in *Critica letteraria*, 49, 1985, p. 771-779.
- BUFANO Luca, « Alba come Rouen: Maupassant in Fenoglio », in *Il Ponte*, LVI, 1, janvier 1998, p. 67-79.
- Id., « Le frontiere di Valdivilla: Beppe Fenoglio e la narrativa partigiana », in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, p. 49-80.
- Id., « Il volo solitario di Beppe Fenoglio », *Dossier Fenoglio*, in *Il Caffé Illustrato*, II, 7/8, juillet-octobre 2002, p. 38-59.
- Id., « Il racconto breve nell'opera di Beppe Fenoglio », in MEROLA Nicola, ROSA Giovanna (dir.) *Tipologia della narrazione breve*, Actes du colloques *Il Vittoriale degli Italiani*, Gardone Riviera 5-7 juin 2003, Manziana, Vecchiarelli, 2004, p. 29-35.
- Id., « L'ultima lettera di Beppe Fenoglio », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 31-36.
- CANEPA Ettore, « *Il Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Per l'alto mare aperto. Viaggio marino e avventura metafisica da Coleridge a Carlyle, da Melville a Fenoglio*, Milano, Jaka Book, 1991, p. 121-160.
- CAPRA Antonella, « Dare 'corpo' a un personaggio: le espressioni idiomatiche somatiche come lettura globale e analisi tematica. Esempi in due novelle di Beppe Fenoglio e Alberto Moravia », in [Collection de l'E.C.R.I.T.](#), 7, 2004, p. 99-110.
- CARLUCCI Carlo, « L'inglese di Beppe Fenoglio », in *L'Approdo Letterario*, 53, mars 1971, p. 92-100.
- Id., « Fenoglio traduttore dall'inglese », in *Traduttologia*, III, 2001, p. 33-44.

CARPIGNANO Giulia, « Da Mango alle colline incastellate. Percorsi e incontri di Beppe Fenoglio partigiano negli ultimi due mesi della Resistenza », in *Il Platano*, XXX, 2005, p. 139-160.

Id. (dir.), « Letture partigiane », in *Il Platano*, XXXI, 2006, p. 161-173.

CASADEI Alberto, « Epica inutile e morte dell'eroe : *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 61-88.

Id., « Il finale del *Partigiano Johnny* », in [\*Annali d'Italianistica\*](#), 18, 2000, p. 347-357.

Id., « L'epica storica di Beppe Fenoglio », in *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 141-210.

CAVALLUZZI Raffaele, « Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà », in *Italianistica*, 2-3, 2002, p. 71-75.

CELI Luciano, « Beppe Fenoglio e le Apuane », in *Le Apuane*, XXVI, 51, mai 2006, p. 70-100.

Id., « "Materiale resistente": una riflessione sull'attualità della Resistenza », in *Le Apuane*, XXVII, 53, mai 2007, p. 58-99.

CERRATO Ugo, « Sulla collina di Treiso », in *Il Presente e la Storia*, 62, décembre 2002, p. 281-285.

HELLINI Philippe, LAURELLA Paola, ZOI Enrico, « Musica leggera e cinema nell'opera di Beppe Fenoglio », in *Il Ponte*, XXXIX, 5, mai 1983, p. 499-517.

CHIESA Guido, « Lo sguardo epico del *Partigiano Johnny* da Fenoglio allo schermo », in *Esperienze Letterarie*, XXVI, 4, 2006, p. 59-65.

CHIODI Pietro, « Fenoglio scrittore civile », in *La cultura*, III, 1, janvier 1965, p. 1-7.

CIRILLI Fiammetta, « Lo sguardo, la visione. A proposito del *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Bollettino di italianistica*, n.s., II, 1, 2005, p. 69-89.

CITATI Pietro, « I ventitre giorni della città di Alba », in *Belfagor*, 2, mars 1953, p. 243-244.

Id., « Primavera di bellezza », in *Il Punto*, 4 juillet 1959.

- Id., « Il soldato Johnny », in *L'Approdo Letterario*, 10, avril-juin 1960, p. 63-68.
- COLLOTTI Enzo, « Fenoglio e la Resistenza », in *Linea d'ombra*, XIII, 103, avril 1995, p. 14-15.
- CONTINI Gian Franco, « Beppe Fenoglio », in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1012.
- COOKE Philip, « Fenoglio's Binoculars, Johnny's Eyes », in *The Italianist*, 14, 1994, p. 133-159.
- CORSINI Eugenio, « Ricerche sul fondo Fenoglio », in *Sigma*, 26, juin 1970, p. 3-17.
- CORTI Maria, « Il partigiano capovolto », in *Strumenti Critici*, 7, octobre 1968, p. 413-421.
- Id., « Nella valle di S. Benedetto », in *Strumenti critici*, III, 10, octobre 1969, p. 361-380.
- Id., « Trittico per Fenoglio » (I. « Il partigiano capovolto », II. « Un nuovo anello della catena », III. « Costanti e varianti narrative »), [suivi de] « La composizione del "Partigiano Johnny" alla luce del Fondo Fenoglio », in *Metodi e Fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 13-39 et 369-372.
- Id., « Realtà e progetto dello scrittore nel Fondo Fenoglio », in *Strumenti Critici*, 11, février 1970, p. 39-59.
- Id., « La duplice storia di "Ventitre giorni della città di Alba" di Beppe Fenoglio », in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 375-391.
- Id., « Basteranno dieci anni? », in *Strumenti Critici*, 14, février 1971, p. 99-102.
- Id., « *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, p. 811-832.
- COURY Michèle, « La dernière course de Milton furieux », in Christophe Mileschi (dir.) *Cahiers d'études italiennes, Novecento... e dintorni. Dire la guerre ?*, GERCI, Université Stendhal-Grenoble 3, I/2004, p. 91-103.

DALMAS Davide, « Il puritano Johnny. Fenoglio e il mito del protestantesimo », in *Il protestante come personaggio nella letteratura italiana del Novecento*, Actes du colloque, Gênes 15-16 octobre 2004, Genova, Caroggio, 2005, p. 31-42.

DE NICOLA Francesco, « Alba 10 ottobre – 2 novembre 1944: Fenoglio e la storia », in *Studi di filologia e letteratura in onore di Vincenzo Pernicone*, 2-3, février-mars 1975, p. 471-497.

Id., « Hemingway e Fenoglio. La questione privata del dopoguerra », in *Misure critiche*, VI, 19, avril-juin 1976, p. 65-75.

Id., « Un Fenoglio incompiuto: illeggibile o avvincente? », in *Italianistica*, 3, mars 1976, p. 478-485.

Id. (dir.), « Beppe Fenoglio. Cronologia. Interpretazioni critiche. Consigli di lettura. Fotografie e documenti », in *Millelibri*, 67, settembre 1993, p. 64-82.

DEL BUONO Oreste, « La malora », in *Inventario*, 3-6, mai-décembre 1954, p. 221-223.

DI MEO Philippe, « L'univers sans espoir de Fenoglio », in *La Quinzaine Littéraire*, n. 509, 16-31 mai 1988, p. 10.

DONADEI Mario, « Beppe Fenoglio: pagine apocrife? », in *Almanacco dell'Arciere*, Cuneo, L'Arciere, 1981, p. 63-69.

FENOCCHIO Gabriella, « A proposito di un libro su Fenoglio », in *Filologia e critica*, VIII, 3, 1983, p. 437-448.

Id., « Tempo, natura e simboli nel "Partigiano Johnny" », in *Filologia e critica*, IX, 3, juillet-septembre 1984, p. 407-442.

Id., « La scrittura anfibia del "Partigiano Johnny" », in *Lingua e stile*, XX, 1, janvier-mars 1985, p. 89-119.

*Fenoglio inedito*, Asti, «I Quaderni dell'Istituto Nuovi Incontri», 4, mai 1968.

FERNANDEZ Dominique, « Découvrir Fenoglio », in *L'Express*, 1180, 18-24 février 1974, p. 50.

FERRARIS Denis, « Sur *La malora* de Beppe Fenoglio. Une représentation anthropologique de la pauvreté paysanne », in *Chroniques italiennes*, 73/74, 2004, p. 151-163.

FERRETTI Gian Carlo, « Primavera di bellezza », in *Belfagor*, 5, settembre 1959, p. 630.

FOFI Goffredo, « Beppe Fenoglio e la Resistenza », in *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996, p. 121-127.

FOTI BELLIGAMBI Valentino, « Beppe Fenoglio e Gerard Manley Hopkins. La traduzione come appropriazione », in *Alba Pompeia*, XXVII, I, premier semestre 2006, p. 35-72.

GALAVERNI Roberto, « Una vita come resistenza. Le occasioni uniche di Beppe Fenoglio », in *Intersezioni*, XIII, 1, avril 1993, p. 125-147.

GALLO Ivana, BOSCA Donato (dir.), *Non fatelo con Fenoglio. Langhe: luogo letterario incontaminato?*, Boves, Araba Fenice, 2003.

GETTO Giovanni, « Beppe Fenoglio un freddo realista e un demistificatore », in *Il Novecento. Cultura Letteratura Società*, Bergamo, Minerva Italica, 1980, p. 707-722.

GIANNANTONIO Paolo, « Beppe Fenoglio, partigiano e narratore », in *Contemporanea*, Napoli, Loffredo, 1981, p. 210-213.

GIANNITELLI Sergio, « Note preliminari per un'indagine psicoanalitica sull'opera di Fenoglio », in *Uomini e Libri*, 43, aprile-maggio 1973, p. 19-21.

Id., « Il linguaggio "ipocondriaco" in Beppe Fenoglio », in *Rivista di Psicoanalisi*, XXI, 1975, p. 179-213.

Id., « Il Sé creativo », in *Rivista di Psicoanalisi*, XXIV, 1978, p. 129-159.

GRAMAGLIA Paola, UGONA Lanfranco (dir.), *Le Langhe del mio cuore. Beppe Fenoglio, immagini e colori della natura*, Centro Culturale «Beppe Fenoglio» di Murazzano, Torino, Allemandi, 2005.

GRASSANO Giuseppe, « Quando muore il partigiano Johnny. Per una rilettura di Fenoglio a trent'anni dalla morte », in *Otto/Novecento*, XVIII, 1, janvier-février 1994, p. 23-35.

GRIGNANI Maria Antonietta, « Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del "Partigiano Johnny" », in *Strumenti critici*, 36-37, ottobre 1978, p. 275-331.

Id., « In margine al dialogo inglese italiano in Fenoglio: emergenza del destinatario », in *Strumenti Critici*, 38, février 1979, p. 117-125.

Id., « Ancora sui "Partigiani" di Fenoglio », in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 23, ottobre 1981, p. 77-79.

Id., « La parola a Fenoglio », in *Belfagor*, 3, mai 1982, p. 337-351.

Id., « Resistere con stile. Beppe Fenoglio, Carlo Levi », in *Tra totalitarismo e democrazia. Italia e Ungheria 1943-1995*, Bucarest, Facoltà di Magistero, 1995.

GUAGNINI Elvio, « Su Fenoglio scrittore e la Resistenza », in *Italia contemporanea*, 121, octobre-décembre 1975, p. 59-79.

Id., « Fenoglio e la Resistenza », in *Note novecentesche*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1979, p. 103-140.

GUGLIELMI Guido, « I materiali di Beppe Fenoglio », in *La prosa italiana del Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1998, p. 134-153.

GUGLIELMINETTI Marziano, « Fenoglio, al di là del neorealismo », in *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, 1974, p. 105-135.

Id., « Beppe Fenoglio », in *900*, Milano, Marzorati, 1982, p. 6814-6836.

INNOCENTI Orsetta, « Fenoglio : gli "Appunti", un racconto, una conferma cronologica », in *Il Ponte*, LII, 6, juin 1996, p. 80-94.

Id., « Per l'edizione dei *Frammenti di romanzo* di Beppe Fenoglio », in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXVII, CXVII, 578, 2000, p. 252-272.

Id., « Questioni fenogliane », in *Italianistica*, 3, 2003, p. 437-443.

Id., « Beppe Fenoglio: la resistenza come avventura etica », in *Patria Indipendente*, 3, 30 mars 2003, p. 59-60.



- Id., « Un'esperienza che coinvolge tutta la nostra giovinezza », in *Patria Indipendente*, 8, 21 settembre 2003.
- Id., « "Il senso della nostra esperienza di partigiani" », in *Patria Indipendente*, 3, 28 marzo 2004, p. 46-47.
- Id., « I *Racconti della resistenza*: realizzata la volontà di Calvino », in *Patria Indipendente*, 7, 24 juillet 2005, p. 30-31.
- Id., « Una fuga in terra straniera? Travestimenti esterofili della letteratura giovanile italiana », in *Italianistica*, 3, septembre-décembre 2005, p. 83-94.
- ISELLA Dante, « La lingua del "Partigiano Johnny" », in Id., (éd.) Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992 et 2001<sup>2</sup>, p. XV-XLVI.
- JACOMUZZI Angelo, « La componente dialettale in Fenoglio », in *Dimensioni*, XVIII, 5-6, 1971, p. 33-41.
- LABOUSSET Jean, « De l'*Ur Partigiano Johnny* au *Partigiano Johnny* et à la nouvelle *I ventitre giorni della città di Alba* », in *Du réalisme à l'irréalité*, II, Presses universitaires de Vincennes, 1985, p. 131-154.
- LAGORIO Gina, « Il Piemonte di Fenoglio », in *L'Approdo Letterario*, 10, avril-juin 1960, p. 65-68.
- Id., « Fenoglio: l'epopea della terra di destino », in *Rivista milanese di economia*, 13, janvier-mars 1985, p. 41-60.
- LAJOLO Davide, « Fenoglio e la resistenza », in *Problema*, 2, 1973, p. 11-12.
- Id., « Beppe Fenoglio partigiano e scrittore », in *Giorni*, VII, 5, 2 febbraio 1977, p. 66-67.
- LAJOLO Laurana, « "Partigiano, come poeta, è parola assoluta". La Resistenza come romanzo di formazione nei libri di Beppe Fenoglio », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 59-78.
- LUPERINI Romano, « *La narrativa neorealistica della guerra, della Resistenza e del dopoguerra: Primo Levi, Rea, Morante, Fenoglio, Venturi* », in MUSCETTA Carlo (dir.) *Letteratura italiana. Storia e testi*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 293-305.

MAESTRI Delmo, « Invenzione e realtà nell' *Ur Partigiano Johnny* », in *Proteo*, 2/96, maintenant in *Asti contemporanea*, 7, juillet 2000, p. 45-54.

Id., « Beppe Fenoglio, i racconti partigiani e il loro rapporto con i grandi romanzi », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 43-48.

Id., « Un biglietto inedito di Beppe Fenoglio », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 29-30.

MAGRIS Claudio, « Grande stile e totalità », in *Sigma*, XVI, 2-3, 1983, p. 134-166.

MANACORDA Giorgio, « La generazione neorealista. I narratori », « Sviluppi del realismo », in *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 47-48 et 270.

Id., « Narrativa e memorialistica di guerra », in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 295-299.

MANCA Pierfrancesco, « Beppe Fenoglio e le nuove stagioni della Storia », in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, p. 83-103.

MANCARELLA Giovanni Battista, « Il participio presente in un romanzo di Fenoglio », in *Lingua nostra*, 4, mars 1970, p. 122-125.

MAURO Walter, « Fenoglio Beppe », in *Dizionario Letterario Mondiale del '900*, Roma, Edizioni Paoline, 1980, p. 1010-1012.

MEDDEMME John, « L'inglese come forma interna dell'italiano di Fenoglio », in *Strumenti critici*, 38, février 1979, p. 89-116.

Id., « L'edizione critica delle opere di Fenoglio va buttata via? », in *L'Almanacco dell'Arciere*, 1984, p. 112-118.

Id., « Beppe Fenoglio. Il tirocinio inglese di uno scrittore italiano », in *Strumenti Critici*, XIX, 3, septembre 2004, p. 455-479.

Id., « La dinamica delle riscritture nell'epopea partigiana di Fenoglio », in *Il Confronto Letterario*, XXII, 44, 2005, p. 531-554.

Id., « Beppe Fenoglio descrive gli inglesi », in *Il cavallo di Cavalcanti*, 3, 5, novembre 2006, p. 22-24.

MENEGHELLO Luigi, « Quanto sale? », in *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 127-157.

Id., « Il vento delle pallottole », in *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 37-55.

MENETTI Andrea, « La vita e il suo rovescio: dal partigiano Johnny al prigioniero Fenoglio », in *Lettere Italiane*, LII, 3, 2000, p. 400-428.

MERRY Bruce, « An unknown italian dramatisation of "Wuthering Heights" », in *Brontë Society Transaction*, 16, ottobre 1971, p. 321-324.

Id., « Fenoglio traduttore di Pavese », in *Strumenti Critici*, 16, ottobre 1971, p. 321-324.

Id., « More on Fenoglio: an unpublished novel. An english and an italian source », in *Italica*, XLIX, 1, 1972, p. 3-17.

MICCINESI Mario (dir.), « Fenoglio: dieci anni dalla morte. Intervista a Italo Calvino », in *Uomini e libri*, 40, ottobre 1972, p. 24-25.

MONDO Lorenzo, « Beppe Fenoglio, scrittore desolato alla ricerca di una pietà cristiana », in *Il Nostro tempo*, 8, août 1963, p. 9-12.

Id., *Beppe Fenoglio*, in BRANCA Vittore (dir.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986<sup>2</sup>, p. 77-80.

MONTERMINI Fabio, « La creatività lessicale ne *Il partigiano Johnny* », in *Collection de l'E.C.R.I.T.*, 11, 2007, p. 123-136.

MOSENA Roberto (dir.), « Materiali per Beppe Fenoglio », in *Sincronie*, IX, 17-18, janvier-décembre 2005, p. 11-83.

MUSSAPI Roberto, « Profeta in Francia », in *Panorama*, ottobre 1989, p. 147-152.

NEGRI Piero, « Uno scrittore nella guerra civile », in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, p. 9-47.

NISINI Giorgio, « Lontano dietro le nuvole. Lo spazio delle Langhe nella *Questione privata* di Beppe Fenoglio », in *Studi (e testi) italiani*, 11, premier semestre 2003, p. 149-158.

Id., « I partigiani attorno al fuoco. Il cibo nella letteratura resistenziale », in *Studi (e testi) italiani*, 12, dexième semestre 2003, p. 257-270.

*Omaggio a Beppe Fenoglio, nel quarantesimo della morte*, in *Testo*, XXIV, 45, janvier-juin 2003.

PAMPALONI Geno, « La nuova letteratura. Beppe Fenoglio », in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 864-866.

PAOLINO Laura, « Per Milton redivivo. Osservazioni e proposte in margine a un paio di recenti contributi critici sul romanzo *Una questione privata* di Beppe Fenoglio », in [Nuova Rivista di Letteratura Italiana](#), 1, 2001, p. 291-330.

PASOLINI Pier Paolo, « Fenoglio », in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 229-234.

PEDULLÀ Gabriele, « I "vettori" di Beppe Fenoglio », in *Il Caffé Illustrato*, II, 7/8, juillet-octobre 2002, p. 49.

Id., « Alla ricerca del romanzo », [introduction de] FENOGLIO Beppe, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006, p. V-L.

PEDULLÀ Walter, « La resistenza "momento di verità" di Fenoglio », in *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968 et 1973<sup>2</sup>, p. 412-414.

Id., « Le parole esplosive di Fenoglio », in *Le caramelle di Musil. Le parole del critico militante*, Rizzoli, Milano, 1993, p. 278-279.

PESCE Veronica, « Lo spazio nella narrativa di Fenoglio », in *Moderna*, IX, numéro 1, 2007, p. 101-116.

Id., « Note di toponomastica fenogliana », in *Il Nome nel testo*, IX, 2007, p. 17-23.

PETRONI Franco, « Discesa agli inferi: archetipo e ideologia in Sartre, Calvino e Fenoglio », in *Allegoria*, III, 8, 1991, p. 35-55.

Id., « I partigiani di Fenoglio », in *Allegoria*, 54, septembre-décembre 2006, p. 37-46.

*Piemonte e letteratura del '900*, Actes du colloque, S. Salvatore Monferrato, Alessandria, Cassa di risparmio di Alessandria, 1980.

PIETRALUNGA Mark, « Fenoglio inedito », in *Alfabeta*, 36, mai 1982, p. 23-24.

Id., « Fenoglio e Chaucer », in *Il Caffé Illustrato*, II, 7/8, juillet-octobre 2002, p. 40-43.

PONTI Paola, « Diagramma fenogliano: attesa di parola e parole di attesa », in *Verba manent. La comunicazione in famiglia da Verga a Fenoglio*, Roma, Aracne, 2007, p. 131-166.

PRANDI Michele, « Modificazioni oblique nel "Partigiano Johnny" », in *Strumenti Critici*, 56, janvier 1988, p. 111-164.

Id., « Stratégies de déformation du réel dans l'œuvre de Fenoglio », in *Versantes*, 18, 1990, p. 71-81.

PREGLIASCO Marinella, « La lingua e il sacro nel *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in IOLI Giovanna (dir.), *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Actes du colloque international, San Salvatore Monferrato, 8-9 mai 2003, Novara, Interlinea, 2005, p. 243-252.

PULLINI Giorgio, « La testimonianza di guerra », in *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1961, p. 173-174.

RIZZO Gino, « Restauri fenogliani », in *L'Albero*, 45, 1970, p. 75-114.

Id., « Editi e inediti di Beppe Fenoglio », in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIX, 1982, p. 82-127.

RONCALLI Luciano, « Resistenza e memoria », in *Diogene*, XI, 59, janvier 1969, p. 16-18.

ROSSI Angelo, « Sistemi funzionali. Meccanica del linguaggio nei Partigiani di Beppe Fenoglio », in *Lo stato delle cose. Pensiero critico e scritture*, 16, 2002, p. 85.

SACCONE Eduardo, « Inizi, anticipi e conclusioni di Beppe Fenoglio », in *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento. Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda, Fenoglio*, Napoli, Liguori, 1988, p. 175-193.

Id., « War and Peace in Beppe Fenoglio's Partisan Novels », in *Modern Language Notes*, Italian Issue, January 1996, 111, 1, 1996, p. 31-37.

SALINARI Carlo, « Il neorealismo », in *Profilo storico della letteratura italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 322-325.

SANFILIPPO Carla Maria, « Le direzioni stilistiche nel tessuto formale degli "Epigrammi" di Beppe Fenoglio », in *Strumenti Critici*, 28, octobre 1975, p. 380-392.

SARRABAYROUSE Alain, « Notes sur la mort dans l'œuvre de Beppe Fenoglio », in *Chroniques italiennes*, 9, 1987, ensuite avec le titre « Considerazioni sulla morte nell'opera di Beppe Fenoglio » in BEGENAT-NEUSCHÄFER Anne (dir.), *Alchimie famigliari. Studi su Beppe e Marisa Fenoglio*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

Id., « Un univers farouche », in *La Quinzaine littéraire*, 565, novembre 1990, p. 15-16.

Id., « [De quelques jeunes femmes dans trois textes de Fenoglio](#) », in *Chroniques Italiennes*, 7, 2005.

SCHIFANO Jean-Noël, « Une affaire personnelle et autres récits », in *La nouvelle revue française*, 309, octobre 1978, p. 137-142.

SCRIVANO Riccardo, « Cronache della narrativa italiana », in *Il Ponte*, XIX, 11, novembre 1963, p. 1409-1421.

SICILIANO Enzo, « Una questione privata », in *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 1970, p. 335-343.

SIPIONE Marialuigia, « Con la Pamela nello zaino e il fucile a tracolla: frammenti di un romanzo epistolare di Beppe Fenoglio », in *Studi novecenteschi*, 35, 79, juillet-décembre 2008, p. 461-481.

SOLETTI Elisabetta, « Metafore e simboli nel "Partigiano Johnny" di Beppe Fenoglio », in *Sigma*, 31, 1973, p. 68-90.

Id., « Paradigma della metafora in Fenoglio », in *Sigma*, 3, 1976, p. 109-133.

Id., « Invenzione e metafora nel *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in *Simbolo, metafora, allegoria*, Actes du colloque italo-allemand, Bressanone 1976, Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, 11, Padova, Liviana, 1980, p. 231-239.

SPINAZZOLA Vittorio, « Il futuro del partigiano Johnny », in *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, p. 223-251.

STERPOS Marco, « Note fenogliane: proposta di lettura dell'ultimo capitolo di "Primavera di bellezza" », in *Levia Gravia*, V, 2003, p. 144-182.

TOMASONI Piera, « Suggestioni dialettali nei racconti di Beppe Fenoglio », in *Otto/Novecento*, IV, 1, janvier-février 1980, p. 117-142.

VAN DEN BOSSCHE Bart, « A Partisan's Progress? Lettura e letteratura ne *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio », in ANCKAERT Philippe et HOPPE Edmond (dir.) *Italianissime. Mélanges offerts à Michel Bastiaensen*, «Idioma» 16, octobre 2004, Bruxelles, Éditions du Céfal, 2004, p. 261-272.

## Etudes historiques

*Contadini e partigiani*, Actes du colloque, Asti – Nizza Monferrato 14-16 décembre 1984, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1986.

ANTELME Robert, « Témoignage du camp et poésie », in *Le patriote résistant*, 23, 15 mai 1948.

ALESSANDRONE PERONA Ersilia, PAVONE Claudio (dir.), *Il Ponte*, (numéro monographique sur la Résistance italienne), LI, 1, 1995.

AMEDEO Renzo, *Alba libera*, Centro studi partigiani autonomi, Fossano, Tipolitografia Capra, 1980.

ARIÈS Philippe, *Le temps de l'histoire*, Paris, Seuil, 1986.

BALDISSARRA Luca, *Atlante storico della Resistenza italiana*, Milano, INSMLI, Bruno Mondadori, 2000.

BALLONE Adriano, « La dimensione esistenziale nella banda partigiana », in *Rivista di storia contemporanea*, 4, 1990.

- BATTAGLIA Roberto, *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1953.
- Id., « La battaglia del dicembre 1944 », in *Rinascita d'Italia*, décembre 1954.
- Id., « La storiografia della Resistenza. Dalla memorialistica al saggio storico », in *Il movimento di Liberazione in Italia*, 57, 1959.
- Id., « La battaglia delle Langhe », in *Risorgimento*, novembre 1960.
- Id., « La storiografia della Resistenza », in *Risorgimento e Resistenza*, Roma, Editori Riuniti, 1964.
- BIDUSSA David, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.
- CALAMANDREI Piero, *Uomini e città della Resistenza*, Roma-Bari, Laterza, 1955 ; Roma-Bari, Laterza, 2006 (introduction de Sergio Luzzatto).
- CASTELLI Franco, « Diari della "guerra breve". Prime linee di ricognizione sulla diaristica resistenziale », in *I luoghi della scrittura autobiografica*, Actes du troisième séminaire national, Rovereto 1-3 décembre 1989, in *Materiali di lavoro. Rivista di studi storici*, VIII, 1-2, janvier-août 1990, ensuite in *Italia contemporanea*, 179, juin 1990.
- CAVAGLION Alberto, *La Resistenza spiegata a mia figlia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2005.
- CAVALLO Pietro, *Italiani in guerra. Sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- CHABOD Federico *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, Einaudi, 1961.
- COLLOTTI Enzo, SANDRI Renato, SESSI Frediano (dir.), *Dizionario della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2000.
- DE FELICE Renzo, *Mussolini l'alleato (I. L'Italia in guerra 1940-1943 ; II. La guerra civile 1943-1945)*, Torino, Einaudi, 1998.
- DE LUNA Giovanni, *Storia del Partito d'Azione 1942-1947*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- FUSSEL Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975. Edition italienne : *La Grande Guerra e la memoria moderna*, traduction italienne de Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 2000.



Id., *Wartime: Understanding and Behaviour in the Second World War*, Oxford, Oxford University Press, 1989. Edition italienne : *Tempo di guerra. Psicologia, emozioni e cultura nella Seconda Guerra mondiale*, traduction italienne de Mario Spinella, Milano, Mondadori, 1991.

GARRITANO Giuseppe, *Breve storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1955.

GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Milano, CDE, 1989.

GIOVANA Mario, *La Resistenza in Piemonte. Storia del CLN piemontese*, Milano, Feltrinelli, 1962.

Id., *Resistenza nel Cuneese. Storia di una formazione partigiana*, Torino, Einaudi, 1964.

Id., *Guerriglia e mondo contadino. I garibaldini nelle Langhe 1943-1945*, Bologna, Cappelli, 1988.

KLINKHAMMER Lutz, *Zwischen Bündnis und Besatzung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1993. Edition italienne : *L'occupazione tedesca in Italia. 1943-1945*, traduction italienne de Giuseppina Panzieri, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Id., *Stragi naziste in Italia. La guerra contro i civili (1943-1944)*, traduction italienne de Susanne Meyer, Roma, Donzelli, 1997.

LEGNANI Massimo, VENDRAMINI Ferruccio, *Guerra, guerra di liberazione, guerra civile*, Milano, Franco Angeli, 1991.

LIUCCI Raffaele, *La tentazione della "casa in collina"*, Milano, Unicopli, 1999.

MAMMARELLA Giuseppe, *L'Italia contemporanea 1943 – 1998*, Bologna, Il Mulino, 1998.

MASERA Diana, *Langa partigiana '43-'45*, Torino, Istituto Storico della Resistenza in Piemonte ; Parma, Guanda, 1971 ; Boves, Araba Fenice, 2007.

MIGNEMI Adolfo (dir.), *Storia fotografica della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

PANSA Giampaolo, *Guerra partigiana fra Genova e il Po*, Roma-Bari, Laterza, 1967.

PAVONE Claudio, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

PELI Santo, *La Resistenza difficile*, Milano, Franco Angeli, 1999.

Id., *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Torino, Einaudi, 2004.

QUAZZA Guido, *Resistenza e storia d'Italia. Problemi e ipotesi di ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1976.

RANZATO Gabriele (dir.), *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

SCHMITT Carl, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche, 1954. Edition italienne : *Terra e mare*, traduction italienne de Giovanni Gurisatti, Milano, Adelphi, 2002.

Id., *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin, 1963. Edition italienne : *Teoria del partigiano*, traduction italienne de Antonio De Martinis, Milano, Adelphi, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994.

Id., *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

ZUNINO Pier Giorgio, *La Repubblica e il suo passato*, Bologna, Il Mulino, 2003.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

## **Autres œuvres citées**

ACCROCCA Elio Filippo (dir.), *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

ANTONIELLI Sergio, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

BRONTË Emily, *Wuthering Heights*, 1847.

BUNYAN John, *Pilgrim's Progress*, 1678.

CALVINO Italo, *L'entrata in guerra*, in MILANINI Claudio, BARENGHI Mario, FALCETTO Bruno (éd.), Italo Calvino. *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 2003.

Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in MILANINI Claudio, BARENGHI Mario, FALCETTO Bruno (éd.), Italo Calvino. *Romanzi e racconti*, II, Milano, Mondadori, 2003.

COLERIDGE Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner*, 1817.

CONRAD Joseph, *The Shadow Line*, 1916. Edition italienne : *La linea d'ombra*, traduction italienne de Gianni Celati, Milano, Mondadori, 1999.

ELIOT Thomas Stearns, *The Waste Land*, 1922.

FENOGLIO Marisa, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 2003.

GRAVES Robert, *But It Still Goes On. An accumulation*, London, Jonathan Cape, 1930.

GRUPPO FOTOGRAFICO ALBESE, *Posti della malora*, Savigliano, L'Artistica Editrice, 1999.

HAWTHORNE Nathaniel, *The scarlet letter*, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1850.

Edition italienne : *La lettera scarlatta*, traduction italienne de Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1951.

KESSELRING Albert, *Memorie di guerra*, Milano, Garzanti, 1954.

LANGENDORF Jean-Jacques, *Eloge funèbre du général August-Wilhelm von Lignitz*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. Edition italienne : *Elogio funebre del generale August-Wilhelm von Lignitz*, traduction italienne de Maurizio Andolfato, Milano, Adelphi, 1980.

LAWRENCE Thomas Edward, *The Seven Pillars of Wisdom*, 1922.

Id., *The Evolution of a Revolt*, 1927. Edition italienne : *La guerriglia nel deserto*, traduction italienne de Alessandro Ceni, Firenze, Passigli, 2006.

Id., *The Letters*, 1938.

Id., *The Mint*, 1955.

LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino, 1947 ; Torino, Einaudi, 1958.

Id., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

Id., *Le devoir de mémoire*, Paris, Editions mille et une nuits, 1995.

MALVEZZI Piero, PIRELLI Giovanni (éd.), *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1952.

MANGANELLI Giorgio, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, Milano, Adelphi, 2006.

Id., *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007.

MASTERS Edgar Lee, *Spoon River Anthology*, 1915. Edition italienne : *Antologia di Spoon River*, traduction italienne de Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 1943.

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, 1851. Edition italienne : *Moby Dick o la Balena*, traduction italienne de Cesare Pavese, Torino, Frassinelli, 1932 ; Milano, Adelphi, 1987.

Id., *Benito Cereno*, 1856. Edition italienne : *Benito Cereno*, traduction italienne de Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1940.

Id., *Billy Budd, Foretopman*, 1924. Edition italienne : *Billy Budd, gabbiera di parrocchetto*, traduction italienne de Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 2001.

MENEGHELLO Luigi, *I piccoli maestri*, Milano, Rizzoli, 1998 (première édition : 1964).

Id., *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004.

OMERO, *Iliade*, Torino, Einaudi, 2005.

Id., *Odissea*, Milano, Garzanti, 1999.

PAVESE Cesare, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1948.

PEDULLÀ Gabriele (éd.), *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.

PETRARCA Francesco, *Prose*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1955.

SHAKESPEARE William, *As You Like It*, 1599-1600.

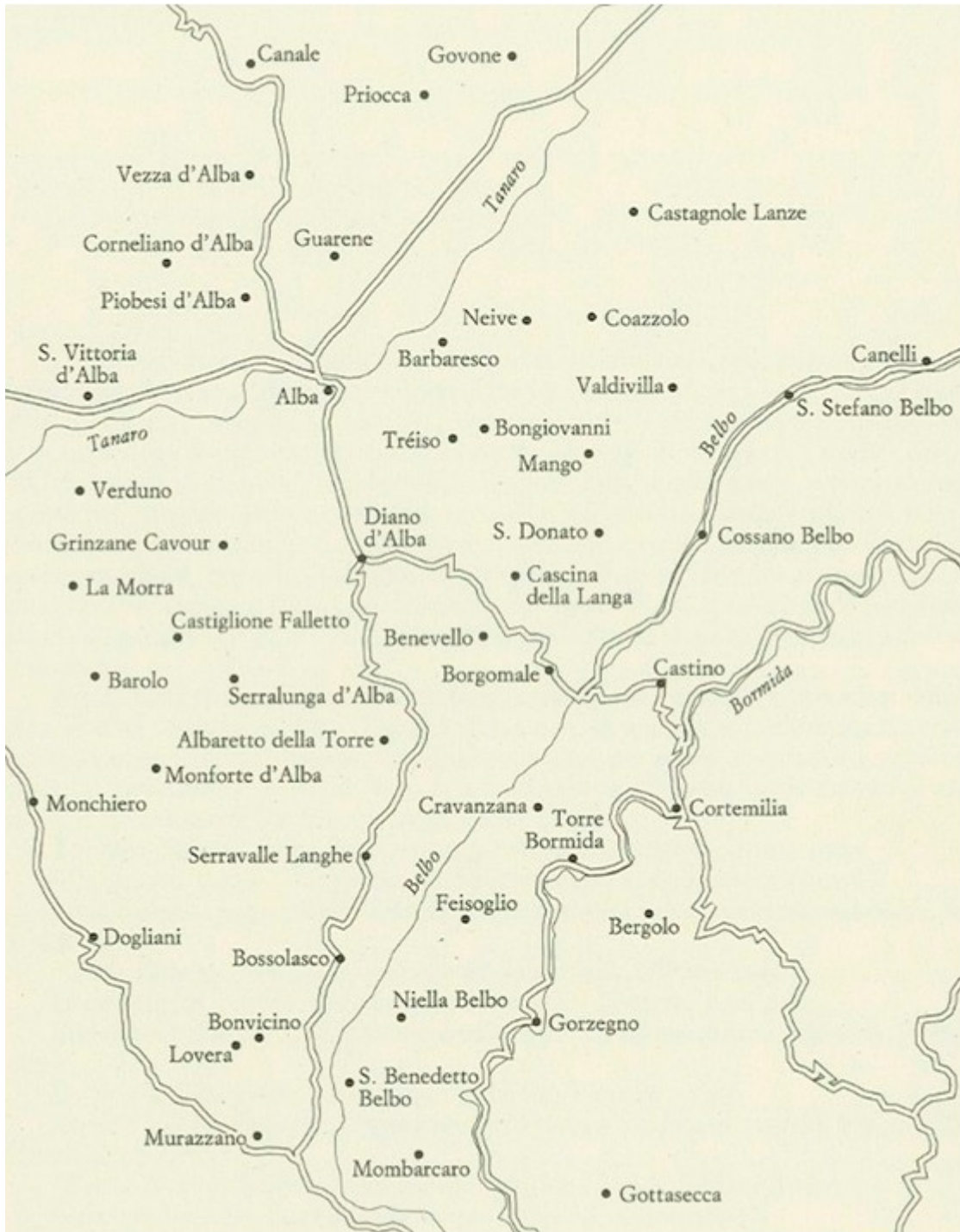
Id., *Hamlet*, 1600-1601.

WEBER Max, *Wissenschaft als Beruf ; Politik als Beruf* (1919). Edition française sous la direction de Julien Freund : *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.

WORDSWORTH William, COLERIDGE Samuel Taylor, *Lyrical Ballads*, 1802.

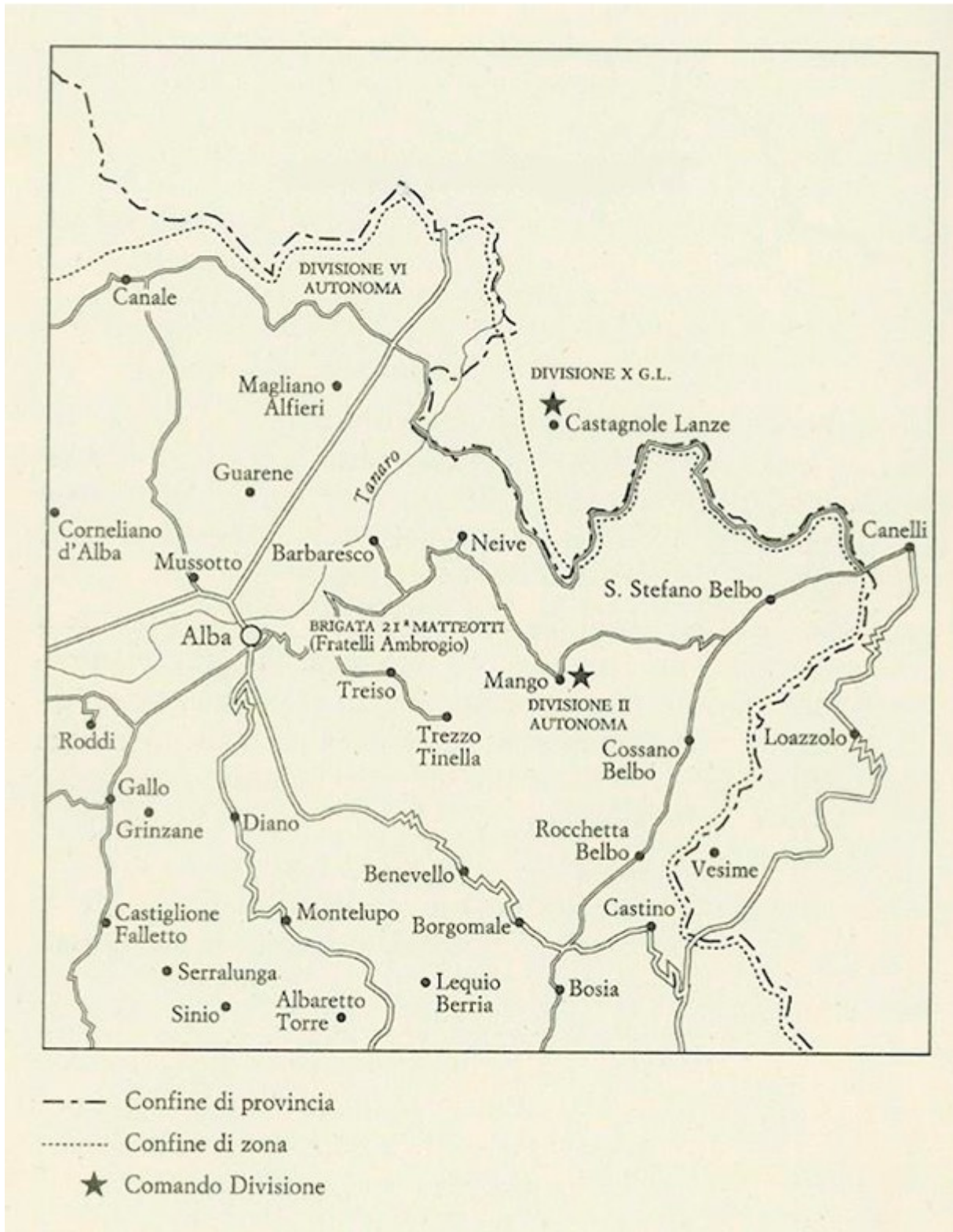
# Cartes géographiques des Langhe

Carte des Langhe



Source : Piero Negri Scaglione, *Questioni private*, Torino, Einaudi, 2006, p. 269.

Carte des zones militaires des Langhe (1943-1945)



Source : Beppe Fenoglio, *Una questione privata* (a c. di Gabriele Pedullà), Torino, Einaudi, 2006, p. 2.