

Observations sur les fins discontinues dans *Giovani* de Federigo Tozzi

Edwige Comoy Fusaro

1. Il est établi que seul le recueil *Giovani* paru chez Treves en 1920 fut avalisé par l'auteur et a donc «dignità di opus»¹ (même si Tozzi aurait souhaité y inclure également *Due famiglie*, *La cognata* et *Gli orologi*). «[P]unta di diamante» de l'œuvre tozzien, selon l'expression de Luigi Baldacci², il constitue en outre un excellent échantillon de l'art de Tozzi novelliste³, c'est pourquoi cette étude se limitera à ce recueil.

Les 'hallucinations' ou 'distractions' tozziennes⁴, l'abolition des liens causaux et hiérarchiques par le biais de la parataxe et de l'ellipse, la 'logique onirique' qui se substitue à la 'logique du sens'⁵, ou encore l'opacité sémantique⁶ sont des caractéristiques de discontinuité bien connues de l'écriture tozzienne⁷.

¹ R. LUPERINI, *Il "solco aperto" di Tozzi. Strategie di scrittura e di lettura nelle novelle*, introduzione a F. TOZZI, *Giovani e altre novelle*, a cura di R. Luperini, Milano, Rizzoli, 1994, p. 12. Pour l'ensemble des nouvelles de l'auteur, on se réfère à F. TOZZI, *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, Milano, RCS Libri, BUR, 2003, 2 voll. En revanche, notre édition de référence pour les textes de *Giovani* est F. TOZZI, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1993³, pp. 771-933.

² L. BALDACCI, *Movimenti determinati da cause ignote*, Introduzione a F. TOZZI, *Le novelle* cit., p. XLVI.

³ Il existe néanmoins quelques exceptions à la représentativité du recueil: la nouvelle *Il poeta* présente notamment un cas de détail final non sémantiquement exploitable, purement décoratif et gratuit, que l'on ne trouve pas dans *Giovani*: «Sopra i libri, c'era una piccola tazza sbocconcellata; e, nel fondo, un poco di veleno già asciutto; del colore del caffè». (F. TOZZI, *Opere* cit., p. 1174).

⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, tomo 1, 1985², spec. pp. 286-300.

⁵ Cfr. F. PETRONI, *La narrativa del primo Novecento e il canone della Neoavanguardia*, <http://www.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/petroni1.htm>.

⁶ Cfr. M. FRATNIK, *Les résidus opaques des descriptions de Federigo Tozzi*, «Revue des études italiennes», n. 1-2, 1998, pp. 23-73.

⁷ «Ciò che accomuna i personaggi di Tozzi a quelli di Pirandello e di Svevo è appunto la loro provvisorietà, la loro discontinuità. Il reale è continuità, ma questi personaggi non lo controllano più: diciamo che il reale non controlla più questi personaggi» (L. BALDACCI, *Movimenti determinati da cause ignote* cit., p. XLX).

Les fins des nouvelles sont un lieu particulièrement privilégié de discontinuité: sur les vingt et une nouvelles de *Giovani*, seules cinq présentent une continuité narrative finale⁸. Qu'entend-on cependant par 'discontinuité' et qu'entend-on exactement par 'fin'?

Le repérage des parties de texte dont il est question ici est quelque peu flottant car, selon le cas, il convient de s'intéresser soit aux dernières lignes de la nouvelle, soit à la toute dernière phrase, soit au dernier segment de celle-ci. Plusieurs termes s'offrent à nous pour désigner ces différentes zones de texte. D'aucuns ont utilisé l'expression 'clôture narrative' mais, à proprement parler, la 'clôture' est l'action de terminer: elle peut donc difficilement désigner un lieu textuel; par ailleurs, parce qu'il renvoie à l'idée de fermeture, ce terme s'applique mal aux nouvelles qui se distinguent par une fin ouverte. On rejette également l'*explicit*, qui n'est pas recensé dans le *Petit Robert*⁹ et qui présente de surcroît plusieurs inconvénients: d'une part, la définition italienne¹⁰ cible une partie de texte très peu modulable, ce qui ne sied pas à notre objet (et le même grief peut être fait à 'clausule' et à 'chute')¹¹; d'autre part l'origine du terme (de *explicare*) le rapproche de la notion de dénouement. Or le 'dénouement' ne convient pas mieux à notre propos puisqu'il indique une (ré)solution et suppose donc un nœud, une intrigue ainsi qu'une véritable histoire, autant d'éléments que l'on ne rencontre pas systématiquement dans les nouvelles tozziennes. Le terme de 'fin' s'est donc imposé de lui-même, étant entendu qu'à certaines occasions, la fin se rapproche de la 'conclusion' (qui contient une notion déductive et dont l'étymologie renvoie fortement à la clôture) ou de l'«épilogue» (qui suppose une récapitulation et un dénouement).

⁸ Il s'agit de *Una recita cinematografica*, *Un amico*, *Creature vili*, *Un'amante* et *I butteri di Maccarese*, qui sont donc exclues de la présente étude.

⁹ Cfr. *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, SNL Le Robert, 2000.

¹⁰ «[F]ormula o frase conclusiva di un testo» (T. DE MAURO, *Il dizionario della lingua italiana*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000, *ad vocem* «Explicit»).

¹¹ Le sens dérivé de 'clausule' indique la séquence finale d'un texte, d'étendue variable, mais le sens étymologique (< *clausula*) se borne à la dernière proposition d'une période, au dernier membre d'un vers ou d'une strophe (cfr. B. DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, *ad vocem* «Période», et *Le Nouveau Petit Robert* cit, *ad vocem* «Clausule»). Quant à 'chute', il s'agit encore une fois de la dernière partie d'une phrase ou d'un alinéa selon le *Gradus* et le *Robert*.

La fin est un lieu stratégique du texte, un lieu de rupture – cessation de l'écriture en amont, de la lecture en aval –, c'est-à-dire un lieu structurellement 'discontinu'. Néanmoins, nous envisagerons prioritairement la discontinuité de la fin sous l'angle du régime interne, c'est-à-dire par rapport au récit du corps textuel qui la précède, que ce rapport soit explicite ou tacite. Se dégageront alors deux modalités principales de discontinuité: narrative et stylistique. Il y a discontinuité narrative soit lorsque la fin du texte ne fournit pas une sensation d'évolution ni d'achèvement¹², soit lorsque le sujet du récit change inopinément: ce qui se produit tantôt sur le mode de la synecdoque¹³ (par un resserrement du sujet sur un détail), tantôt sur le mode de la métonymie (par l'introduction ou l'émergence d'un sujet mineur qui entretient un rapport analogique ou logique avec le sujet principal). Nous observerons d'abord (au point 2) les fins non clôturantes; puis (aux points 3 et 4) les fins-métonymies et les fins-synecdoques. La discontinuité stylistique, qui fait intervenir un brusque changement de style, de registre, de temps ou de voix narrative¹⁴, est 'trans-catégorielle'.

Les classifications existantes des fins narratives ne sont pas systématiquement applicables aux fins tozziennes qui, hormis quelques cas ponctuels, ne se plient pas aisément aux oppositions binaires (par exemple entre «clausules» ouvertes ou fermées, accentuées ou inaccentuées). On retiendra néanmoins de la taxinomie de Philippe Hamon – qui fait date – et des autres recherches sur le sujet¹⁵, d'une part, la définition du sentiment d'achèvement

¹² Cfr. l'éloge de l'inachèvement dans *Le cose cominciate et Le cose non nate* (*Barche capovolte*, in F. TOZZI, *Opere cit.*, pp. 724-725 et 727).

¹³ Nous adoptons l'acception de la synecdoque de Angelo Marchese: «come la metonimia, è una figura semantica che verte sul trasferimento di significato da una parola a un'altra, in base a una relazione di contiguità. Mentre nella metonimia la contiguità è di tipo spaziale, temporale o causale, nella sinecdoche la relazione è di maggiore o minore estensione» (A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica. Arte e artificio nell'uso delle parole. Retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*, Milano, Mondadori, 1991, p. 297).

¹⁴ C'est ce qu'Alain Tassel appelle «disjonction de l'énoncé conclusif» (A. TASSEL, *La clôture narrative. Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac*, «Cahiers de narratologie», n. 7, 1996, pp. 85-99).

¹⁵ Cfr. P. HAMON, *Clausules*, «Poétique», n. 24, 1975, pp. 495-526. Citons aussi, à titre indicatif, les travaux de Guy Larroux (G. LARROUX, *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995), de Bruno Traversetti (B. TRAVERSETTI, *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004) et de Pietro Benzoni (P. BENZONI, *Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia*, "Quaderns d'Italia", 8/9, 2003/2004, pp. 223-248). On peut également consulter la Bibliographie sélective élaborée par Alain Tassel pour le numéro 2 de «Narratologie» (1999, pp. 267-271).

comme une interaction entre fin (extrémité matérielle du texte), finition (clôture) et finalité (dessein) – ce que Pietro Benzoni appelle le «senso della fine» –, d’autre part la distinction entre fins prévisibles et fins imprévisibles; on peut ainsi affirmer d’une manière générale que l’imprévisibilité déceptive est un point commun à toutes les fins tozziennes discontinues. Sur le plan formel, les éléments stylistico-typographiques qui contribuent à l’effet de clôture ne sont guère plus pertinents car ils participent du style spécifique de l’écriture tozzienne elle-même («tag line»¹⁶, concision, parataxe, rythme haché): de fait, toutes les nouvelles de *Giovani* (y compris celles ‘à fin continue’) présentent au moins l’un de ces éléments.

Une dernière remarque préliminaire s’impose enfin. Les chercheurs qui se sont penchés sur les fins chez Tozzi sont assez rares mais deux d’entre eux – dont, par ailleurs, l’interprétation s’oppose – partagent le même travers consistant à négliger ou à occulter tout bonnement la fin. Luigi Baldacci, pour qui le Tozzi authentique est le nouvelliste amoral et non idéologique, estime que *In campagna*, comme les autres nouvelles «del disamore»,

non debba esser letta in funzione dei due o tre righe dell’ultimo paragrafo, in cui il disgusto e l’odio per la moglie sembrano estinguersi di fronte al riconoscimento che "la fecondazione è il compimento della voluttà"¹⁷.

De façon semblable, Maryse Jeuland-Meynaud, qui prône au contraire une interprétation de l’œuvre à l’enseigne de la foi chrétienne de l’auteur, fait fi de la dernière phrase de la nouvelle *L’amore* pour ne retenir que l’avant-dernière: «Ma pensando che ormai le avrei dovuto parlare, mi sgomentò il presentimento voluttuoso; e caddi in ginocchio», ajoutant aussitôt: «Sipario»¹⁸, comme pour souligner que «e caddi in ginocchio» est le mot de la fin. Cependant la nouvelle s’achève sur la phrase suivante: «Il Secci mi sorresse, e poi mi dette un bicchiere

¹⁶ «Nous appelons ‘tag line’ une seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale» (A. KOTIN MORTIMER, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 21).

¹⁷ L. BALDACCI, “*Movimenti determinati da cause ignote*” cit., p. XXXI. Baldacci écrit encore quelques pages plus loin: «Nella *Scuola d’anatomia* quel che conta non è il finale a sensazione, ma la condotta del protagonista che vive e ci racconta la sua nevrosi» (Ivi, p. XL).

¹⁸ M. JEULAND-MEYNAUD, *La parola: cosa o segno nell’opera narrativa di Federigo Tozzi*, in *Per Tozzi*, a cura di Carlo Fini, Atti del Convegno di Siena, 24-26 novembre 1983, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 59.

di acqua»¹⁹. Or cette fin, clairement digressive de par l'ajout d'un détail apparemment superflu et anodin, mérite toute notre attention et notre intérêt²⁰, tout comme le geste d'amour qui clôt inopinément *In campagna*²¹. A défaut de pouvoir l'expliquer, il nous semble qu'une telle pratique montre bien – en creux – le caractère embarrassant des fins tozziennes. Loin de prétendre échapper à cet embarras, nous tenterons néanmoins de mettre en lumière les spécificités de la discontinuité finale à laquelle la tentation de l'occultation est probablement intrinsèquement liée.

2. La nouvelle *Un giovane* ne présente pas une succession d'événements au sens d'une évolution, d'un parcours. A la fin, le jeune Alfonso n'a pas changé, il reste comme rivé à un état d'incompréhension douloureuse qui semble sans issue²². La nouvelle se présente alors comme un instantané statique. Elle nie ainsi la dynamique vitale de la continuité: de fait, l'état d'Alfonso est proche d'une petite mort²³.

Quelques autres nouvelles du recueil se rapprochent de ce type de discontinuité en raison du faible effet clôturant de leur fin, mais présentent néanmoins une histoire qui s'inscrit dans une durée, avec un début et une fin identifiables: *Una figliola*, *L'ombra della giovinezza*, *I nemici*. La première narre l'histoire de Fiammetta, victime de la volonté tyrannique de son père. La fin sanctionne son échec et met en relief sa résignation suicidaire, mais elle laisse également un sentiment d'inachèvement et de frustration car elle suggère une évolution ultérieure – la mort par dépérissement – qui est passée sous silence. La nouvelle se clôt en effet sur cette phrase: «Ella gli sorrideva, ed ogni giorno peggiorava»²⁴. Le récit reste ainsi comme suspendu à un dénouement qui n'est pas révélé, laissant le lecteur dans une impasse qui reflète l'état d'âme de la jeune femme, dont la souffrance est soulignée par l'usage adversatif de la conjonction

¹⁹ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 956.

²⁰ Cfr. *infra* les observations sur *Un'osteria* et la note 45.

²¹ «E quando sua moglie entrò nella sua stanza per cercare un oggetto, egli la baciò lungamente» (F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 1079).

²² «E, ad ogni persona che incontrava, sperava di non essere veduto; perché soffriva troppo» (F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 824).

²³ Romano Luperini parle d'une «continua frustrazione e scompaginazione delle attese del lettore» et ajoute au sujet de *Un giovane*: «Il lettore è posto di fronte a una scrittura policentrica e puntiforme, perennemente centrifuga» (R. LUPERINI, *Il "solco aperto" di Tozzi cit.*, pp. 42 et 44).

«e» (comme plus haut: «Ella aveva voglia di piangere, e rideva»²⁵). Tel est bien le propos de l'auteur dans cette nouvelle: pointer le tiraillement psychologique d'une créature qui ne peut s'opposer à la volonté d'autrui (paternelle) sans néanmoins étouffer ses désirs propres. L'occultation du dénouement de ce conflit autodestructeur inhibe la dimension temporelle de l'histoire et réduit le noyau narratif à une lutte statique: dans la psychologie de Fiammetta, il n'y a pas d'évolution possible (elle ne peut se marier sans le consentement de son père). Malgré l'existence d'une succession d'événements inscrits dans une temporalité continue, la fin place ainsi le récit sous le signe de l'attente sans issue, de la stagnation mortifère. Le sentiment d'inachèvement qui en résulte artificiellement permet à Tozzi d'orienter l'attention du lecteur non pas sur une 'histoire' mais sur un 'fait'.

Il en va de même dans *L'ombra della giovinezza*, qui campe le même type de relations interpersonnelles et de mécanismes psychologiques. Le conflit oppose ici le désir d'Orazio d'épouser Marsilia et la volonté contraire de son frère Livio. Orazio, faible de caractère, est incapable de faire valoir ses raisons sur celles de son frère et, à contrecœur, se plie à sa volonté. La nouvelle s'achève sur une interrogation anxieuse du personnage à lui-même: «Perché, dunque, non l'aveva sposata?»²⁶. Naturellement, la question reste sans réponse. Une fois encore, il n'y a donc pas d'évolution: comme Alfonso dans *Un giovane*, Orazio n'apprend rien et ne change en rien; comme dans *Una figliola*, la continuité temporelle est enrayée par le blocage mental du personnage incapable de faire prévaloir ses désirs sur ceux d'autrui pour résoudre son conflit mental et renouer avec le flux vital. Ces trois nouvelles – auxquelles il faudrait ajouter *I nemici*²⁷ – ont en commun un même type de personnage qui subit et se soumet à l'ascendance d'un autre. La forte teneur autobiographique de ces textes nous replace au cœur du «mondo chiuso e immoto»²⁸ écrasé par la figure du «padre-Dio»²⁹ de *Il podere*, ce monde cauchemardesque, régressif, sadique ou masochiste qui ne connaît pas de solution finale.

²⁴ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 845.

²⁵ *Ivi*, p. 841.

²⁶ *Ivi*, p. 926.

²⁷ *I nemici* est également centré sur la psychologie velléitaire du narrateur, incapable de mettre ses actes en conformité avec ses désirs.

²⁸ M. JEULAND-MEYNAUD, *La parola: cosa o segno nell'opera narrativa di Federico Tozzi cit.*, p. 31.

²⁹ L. BALDACCI, "Movimenti determinati da cause ignote" cit., p. 33.

3. Dans une autre série de nouvelles, la 'fin-métonymie' fait surgir un détail pathétique apparemment étranger au noyau narratif. Cependant cette discontinuité est formelle: la fin apporte en réalité un éclairage révélateur sur les événements narrés; elle est donc un instrument de continuité gnoséologique: «i fatti apparentemente più inessenziali e gratuiti – écrit à juste titre Franco Petroni – sono quelli potenzialmente più gravidi di significato»³⁰. Le caractère fortement pathétique de ces fins semble renouer avec la tradition rhétorique classique³¹ même si, pour Tozzi, il est moins question de démontrer, de convaincre, d'expliquer que d'émouvoir et de 'représenter' (ce en quoi, selon la célèbre critique de Giacomo Debenedetti, il tourne résolument le dos au Naturalisme)³². Néanmoins le pathos et la charge vraisemblablement symbolique de ces détails induisent à croire que l'auteur adopte une attitude subtilement interprétative et distanciée.

Des quatre nouvelles concernées, *Marito e moglie*, *La casa venduta*³³, *Un'osteria* et *Il crocifisso*, le cas le plus flagrant est celui de *Marito e moglie*. La nouvelle est centrée sur l'étrange évolution des rapports de Vittorino et Enrica depuis le jour où, inexplicablement, Vittorino a su qu'il n'aimait plus Enrica et que celle-ci, après les pleurs, s'est résignée à vivre le reste de ses jours sans amour. Le dernier paragraphe introduit une figure étrangère au couple:

Gli eucalipti si spengono, le campane di San Giovanni suonano; e il giorno sparisce come quel suono. Essi sono tristi e dispersi; si sentono morire. Ma una donna che allatta il suo bambino si affaccia da un uscio; placida e dolce; e allora sentono il raccapriccio di se stessi³⁴.

³⁰ F. PETRONI, *La narrativa del primo Novecento e il canone della Neoavanguardia*, cit.

³¹ Cfr. A. IZZO, *Questione di passioni: la «peroratio» nella retorica classica e l'anti-modello romanzesco*, «Strumenti critici», XII, n. 3, settembre 2007, pp. 433-452.

³² «Il naturalismo rappresenta in quanto spiega, e viceversa; Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare» (G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 154).

³³ Nous éludons l'étude de *La casa venduta*, dont les caractéristiques sont moins saillantes que celles des autres nouvelles citées. Observons seulement que le détail discontinu, qui se trouve dans la clause «sempre qualche polca nuova») met l'accent sur le nécessaire renouvellement des choses, qui contraste avec l'enfermement du protagoniste, comme l'atteste la structure circulaire du récit et l'attention du personnage aux habitudes quotidiennes des locataires (F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 806).

³⁴ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 907.

L'apparition inopinée de la femme et de son nourrisson serait tout à fait incongrue si la clause («e allora sentono il raccapriccio di se stessi») ne la rattachait – quoique de façon absconse – aux personnages centraux qui, jusque-là, occupent à eux seuls tout l'espace fictionnel. Ce détail apparemment aberrant se dote ainsi d'une fonction révélatrice implicite, symbolique ou analogique, presque comme s'il s'agissait d'un *deus ex machina* apte à clarifier l'histoire de Vittorino et Enrica en y apportant une lumière nouvelle. La double conjonction à valeur conclusive «e allora», qui établit un lien entre la vue d'une femme allaitant et le violent dégoût de soi, signifie peut-être que l'absence d'un enfant est une cause déterminante de l'incapacité du vieux couple à entretenir l'amour; ou bien que la prise de conscience de l'amour dont les autres sont capables – car le couple adjectival «placida e dolce» laisse croire que cette femme est heureuse – produit la prise de conscience de leur propre incapacité à aimer, d'où découle le «raccapriccio». Les conclusions de Riccardo Castellana semblent autoriser cette hypothèse de lecture. Selon lui, les récits tozziens sont sous-tendus par une «estetica del montaggio» fondée

sulla costruzione del significato a partire dai singoli frammenti: non cioè sull'immagine della totalità (sia essa espressa nella forma istantanea del simbolo oppure in quella della narrazione realistica), ma sulla ricerca allegorica del senso. Il frammento esiste di per sé e al tempo stesso vive nella costruzione (arbitraria e soggettiva) nella quale è inserito³⁵.

Mais le 'fragment' – ou le détail – prend son sens à la lumière du contexte, ou de son interaction avec un autre fragment (et vice-versa)³⁶. Par ailleurs, en dépit de l'insistante impression de stagnation qui se dégage du corps du récit, Vittorino et Enrica éprouvent à la fin un sentiment nouveau, probablement issu d'une nouvelle compréhension d'eux-mêmes, et, après des années de lent, d'inexorable éloignement³⁷, se trouvent réunis dans cette même horreur de soi. Derrière son apparente discontinuité narrative, la fin de *Marito e*

³⁵ R. CASTELLANA, *Tozzi*, Palermo, Palumbo, 2002, p. 72.

³⁶ «Ciò che a Tozzi interessa sono le azioni e reazioni dei personaggi in rapporto agli altri o al contesto: non più le singole personalità, i quadri staccati dei racconti giovanili, ma la rappresentazione di una psicologia dinamica» (R. CASTELLANA, *Tozzi* cit., p. 84).

³⁷ «Ma mentre egli seguita ad avere un rammarico melanconico, di quel suo passato che non vive più senza dimenticarlo, ella diventa gaia e gioconda» (F. TOZZI, *Opere* cit., p. 904).

moglie s'avère porteuse d'une charge révélatrice imprévue³⁸. Contrairement à elle, le corps de la nouvelle est sémantiquement très discontinu et énigmatique, tel qu'on peut en juger à la présence de nombreuses conjonctions incongrues³⁹, au singulier traitement des valeurs temporelles⁴⁰, ou encore au mystère apparemment impénétrable des nouveaux sentiments qui, à l'improviste, viennent habiter le cœur de Vittorino⁴¹. Cependant, ce qui arrive aux personnages n'est pas sans avoir une exacte causalité, quoiqu'insoupçonnée, dans l'accumulation des événements passés:

perché essi non sanno che tutto quello che è passato nel loro animo, giorno per giorno, di buono e di cattivo, doveva avere una volta i suoi effetti⁴².

La fin de la nouvelle semble donc révéler une cause déterminante du malheur obscur dont ils prennent conscience accidentellement, à la faveur d'un événement anodin, mais qui ne les frappe pas accidentellement. On observe ainsi que la fin produit l'effet inverse de celle des nouvelles évoquées plus haut. Alfonso, Fiammetta et, dans une moindre mesure, Orazio (et Caperozzi), sont enfermés dans une impasse psychologique qui se traduit dans le texte par la discontinuité temporelle, notamment grâce aux fins abruptes ou prématurées. Dans *Marito e moglie*, au contraire, la fin amorce une évolution et rétablit une continuité qui ont été niées tout au long du texte.

³⁸ En cela la nouvelle est proche de *Verso la perfezione*: «Molte volte percepiamo quale dovrebbe essere la nostra vita; e vorremmo spingervi tutta l'anima. Ma, ad un tratto, essa si arresta; e non ci è possibile compiere questo atto. È come una promessa che ci venga a mancare a poco a poco. Non di meno noi possiamo dire che abbiamo quasi una rivelazione costante, poi che quello che abbiamo intraveduto ci modifierà alquanto» (F. TOZZI, *Barche capovolte* cit., p. 747)

³⁹ On trouve par exemple un «Ma» initial à valeur digressive dans le paragraphe qui décrit l'errance de Vittorino en quête d'une table où déjeuner: «Sotto uno degli archi, una mendicante è seduta per terra e mangia. Ma egli va in via Nazionale» (F. TOZZI, *Opere* cit., p. 904). Sur ce point cfr. E. ESPOSITO, *Moralità e stile nella scrittura tozziana*, in *Per Tozzi* cit., pp. 229-239.

⁴⁰ Une ellipse fait passer le récit de l'hiver au printemps, malgré l'usage persistant du présent. En outre la narration alterne de façon impromptue les durées brèves et les durées longues. Cfr. par exemple ce passage: «E quando a primavera l'aria si schiara, non c'è raggio di sole in Piazza della Pilotta che non entri anche dentro i suoi occhi. Non ha più bisogno né d'amare né d'essere amata. Ella vive e basta. / Vittorino in vece vorrebbe amarla, e è geloso della sua giocondità. / Una volta egli compra, in Piazza di Spagna, un fascio di rose e le porta a casa.» (F. TOZZI, *Opere* cit., p. 905).

⁴¹ «Com'egli all'improvviso si è attaccato a lei, così ora s'è staccato; e pare che soltanto pochi minuti siano bastati a cambiare i loro anni di matrimonio» (F. TOZZI, *Opere* cit., p. 903).

⁴² F. TOZZI, *Opere* cit., p. 903.

Dans *Un'osteria*, le pathos est concentré dans l'avant-dernière phrase et totalement évincé de la dernière phrase, ce qui crée une forte discontinuité stylistique. Le détail final se leste d'une valeur symbolique mais, contrairement à *Marito e moglie* (et à *La casa venduta*) où la fin est 'auto-réfléchie', le sens implicite qui en découle est projeté sur l'extérieur du récit; il a donc une fonction plus proprement 'gnoséologique' que 'révélatrice'. Le narrateur et son ami Giulio parcourent l'Emilie à bicyclette. Un soir ils font une halte dans l'auberge d'un village de mineurs. Ils y rencontrent la «maestrina», originaire de Faenza, dont les bonnes manières ne parviennent pas à dissimuler la souffrance quotidienne de n'être entourée que de rustres. Si l'avant-dernière phrase est relativement prévisible – «Dalle spaccature della porta, la vedemmo piangere sfogliando un libro, ma senza leggere»⁴³ – dans la mesure où, dans la solitude de sa chambre, l'institutrice peut laisser libre cours aux larmes qu'elle réprime en société, la dernière phrase, au contraire, déconcerte les attentes du lecteur de par sa faible charge conclusive: «Poi cominciò a spogliarsi, sbottonandosi dietro il collo»⁴⁴.

En apparence, cette donnée est insignifiante et superfétatoire. En apparence, tout a été dit dans l'avant-dernière phrase: après nous avoir montré un échantillon de ce que l'institutrice doit subir chaque jour en public, l'auteur nous dévoile ses réactions dans l'espace privé, sans l'inhibition des convenances sociales, à travers le regard quelque peu voyeuriste du narrateur et de son ami Giulio à qui l'on a donné la chambre voisine de la sienne. En revanche, le fait qu'elle commence à se déshabiller contredit la sensation de clôture induite par la situation temporelle (tout le monde s'apprête à dormir) et, en soi, n'a aucun intérêt vis-à-vis du sujet central, à savoir la position inconfortable de cette jeune femme cultivée et issue de la ville vue dans le regard de deux observateurs occasionnels, conduits dans cette auberge pour y souper et dormir par hasard, au gré de la distance parcourue dans la journée.

Pourtant ce détail, par ses caractéristiques d'incongruité, de superficialité, mais aussi parce que le ton purement objectif de la phrase tranche violemment avec le pathos de l'avant-dernière phrase, représente parfaitement l'isolement de la jeune femme, sa fragilité, son dénuement, son désœuvrement,

⁴³ *Ivi*, p. 786.

⁴⁴ *Ivi*, p. 786.

son non-aboutissement⁴⁵. Ce que l'auteur a seulement suggéré jusqu'ici dans un récit fortement théâtralisé, il l'exprime de façon éclatante, comme une douloureuse évidence, dans cette dernière phrase descriptive dissonante, inutile, comme esseulée, image fidèle du quotidien sordide de la «maestrina», mais aussi de l'affligeante insignifiance de sa mésaventure et de l'inexorable suprématie du cycle de la vie sur les larmes: c'est le soir et, quel que soit son état d'esprit, il faut se coucher et, pour ce faire, se déshabiller. Dans sa nudité et sa banalité, la fin dévoile un sens qui subsume le cas singulier dont il est question: la plate monotonie de la vie quotidienne prend nécessairement le dessus sur le drame individuel⁴⁶.

Enfin les dernières lignes de *Il crocifisso* semblent confirmer le jugement de Luigi Baldacci selon lequel l'univers des nouvelles tozziennes «non è redento dall'amore cristiano»⁴⁷ mais infirmer aussi celui par lequel il affirme qu'il n'y a pas d'«idéologie» dans les nouvelles. Le *plot* repose sur deux axes narratifs, l'imagination d'un monde que Dieu n'aurait pas achevé de créer d'une part et, d'autre part, la sinistre existence d'une jeune misérable condamnée à se prostituer. La fin introduit un détail qui n'est vraisemblablement pas sans importance puisqu'il donne son titre à la nouvelle:

Ma, al muro della chiesa, il caldo fa schiantare il legno di un crocifisso; come se volesse schiodargli le gambe e le braccia. E la giovine si desta, come da dentro il mucchio della spazzatura⁴⁸.

La jeune prostituée ne revêt probablement que la fonction d'exemple paroxystique d'une condition humaine que le sacrifice du Fils de Dieu n'aurait

⁴⁵ La nouvelle éponyme du recueil *L'amore s'achève* également sur un détail objectif qui dévie du centre d'intérêt privilégié jusque-là et tranche avec l'avant-dernière phrase pathétique: «Ma pensando che ormai le avrei dovuto parlare, mi sgomentò il presentimento voluttuoso; e caddi in ginocchio. / Il Secci mi sorresse, e poi mi dette un bicchiere di acqua» (F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 956).

⁴⁶ Annalisa Izzo a relevé l'«istituzionalizzazione di battute finali *provocatoriamente* anodine» propre à «l'anti-modello proposto dal naturalismo di fine ottocento» en rupture vis-à-vis de la *peroratio* classique (A. IZZO, *La «peroratio» nella retorica classica e l'anti-modello romanzesco cit.*, p. 441), mais il convient surtout de préciser, au-delà des questions génériques, que cette marque 'anodine' du détail final est vecteur d'une forte charge gnoseologique.

⁴⁷ L. BALDACCI, «*Movimenti determinati da cause ignote*» cit., p. XXXII.

⁴⁸ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 811.

pas suffi à délivrer du mal⁴⁹. A cette portée symbolique du détail final s'ajoute l'impact existentiel de la banalité du réveil quotidien de la jeune miséreuse, ce en quoi la fin de *Il crocifisso* est très proche de celle de *Un'osteria*.

4. Un autre groupe de nouvelles, nettement plus nourri, présente une 'fin-synecdoque', qui se focalise sur un aspect déviant par rapport à la matière narrative dominante mais qui n'est pas parfaitement nouveau. Ainsi en est-il de *Pittori*, qui expose une tranche de vie du protagoniste, Benedetto Bichi, lorsqu'il fréquente régulièrement deux amis, Don Vincenzo et Materozzi. L'inimitié qui oppose ces deux derniers est au cœur du récit. Pourtant, la dernière phrase, séparée du reste par un alinéa – «Benedetto Bichi tornò dai suoi genitori; e, sposata una cugina, si dette all'agricoltura»⁵⁰ – renoue avec le début, lui-même relativement décentré vis-à-vis de l'intrigue principale: «A diciannove anni Benedetto Bichi fece stupire tutto il paese copiando a lapis alcuni alberi del suo orto»⁵¹. Le 'cadre' ainsi constitué propose un filon narratif axé sur le devenir professionnel (et familial) du personnage, filon qui apparaît purement marginal à l'échelle de l'ensemble de la nouvelle, centrée, au contraire, sur la dynamique psychologique des rapports de force et d'"affect" entre les trois personnages. L'effet cadre et, surtout, la fin semblent indiquer que c'est le corps de la nouvelle qui est digressif, ou occasionnel. Effectivement, l'expérience narrée, qui mêle amitié, jalousie, enthousiasme, insouciance, est propre à l'âge du protagoniste, à mi-chemin entre l'adolescence et l'âge adulte: une expérience nécessairement transitoire. Le filon narratif relégué aux seuils du texte, quant à lui, concerne une aventure qui n'a rien de périphérique, de transitoire ou d'accidentel, sur le plan non plus de la structure du récit mais sur celui de la vie du personnage: au sortir de l'adolescence, le jeune homme doit choisir un métier et fonder une famille. Aussi la discontinuité de la fin, qui se détache du reste de la nouvelle sur le plan

⁴⁹ Romano Luperini interprète différemment la fin de *Il crocifisso*. Observant que «l'elemento perturbante sta in questa rapidissima giustapposizione di un simbolo divino e di un'immagine di bassezza e di scarto (la spazzatura)», il affirme: «L'ideologia esplicita intende mostrare la vicinanza a Dio delle creature più vili e abbiette (la «giovine» del *Crocifisso*, le prostitute di *Creature vili*, la «matta» del racconto omonimo), la loro possibile redenzione» (R. LUPERINI, *Il "solco aperto" di Tozzi cit.*, pp. 29 et 27).

⁵⁰ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 798.

⁵¹ *Ivi*, p. 787.

aussi bien narratif que stylistique, indique-t-elle paradoxalement le caractère 'discontinu' de l'histoire elle-même.

Enfin, la richesse informative de la fin n'a d'égale que son extrême concision, renforcée par le rythme haché qu'imposent le point-virgule et l'incise; mais cette richesse ne concerne pas tant les éléments positivement nommés (retourner chez ses parents, épouser une cousine, se lancer dans l'agriculture) que ce qu'ils sous-entendent (le choix d'une vie raisonnable, à l'opposé de l'expérience juvénile menée à l'enseigne des rêves d'artiste et de l'amitié). La brièveté et la froide objectivité de cette dernière phrase semblent dénoncer le caractère purement velléitaire de la 'bohème' juvénile de Benedetto. Le retour chez les parents implique un consentement à leur volonté, ce que confirme le mariage avec une cousine (qui n'est pas sans rappeler le proverbe *moglie e buoi dei paesi tuoi*), mariage qui, en lui-même, suppose le conformisme d'une vie rangée parfaitement cohérent avec le choix du métier agricole, aux antipodes de la vie d'artiste. La fin est donc bien le lieu de la 'conservation', de la continuité vitale, tandis que l'histoire elle-même se présente comme une rupture momentanée, une brève échappatoire.

Cependant, l'extrême déséquilibre entre un récit de plusieurs pages et une phrase unique incite à penser que, bien que la continuité ait le mot de la fin, la 'victoire qualitative' revient à l'histoire *parentetica*. Il n'est effectivement pas anodin que la fin, qui couvre une étendue de temps considérable et évoque des événements déterminants dans la vie d'un homme, prenant ainsi des allures d'épilogue, soit expédiée en quelques mots, tandis que l'histoire des quelques mois de 'bohème' occupe tout le récit. Sans doute faut-il y voir une hiérarchie de valeurs (et, peut-être, l'indice d'une poétique)⁵².

⁵² Emanuela Casadei affirme que, dans les récits tozziens, «l'inessenziale' si dilata a scapito di un essenziale 'narrabile'» (E. CASADEI, *Contributi per una teoria del titolo. Le novelle di Federigo Tozzi*, «Lingua e stile», n. 1, marzo 1980, p. 11). Cependant chez Tozzi, la notion d'«essentiel' est toute *sui generis*: «Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro [...]. Io dichiaro d'ignorare le 'trame' di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche 'pezzo' dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà» (*Come leggo io*, in F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 1325). Nombreuses sont les nouvelles qui illustrent ce point. Citons, en guise d'exemple, *La prima fidanzata*, *La notte di Natale* ou *Il ciuchino*.

Pittori est néanmoins un cas exceptionnel⁵³. La discontinuité est moins forte dans les autres textes à déviation finale: *Una sbornia*, *Pigionali*, *Miseria* et *Vita*. Laissons de côté les deux dernières nouvelles⁵⁴ et observons les deux premières, qui ont en commun de présenter une fin ‘en deux temps’ fortement conclusive. Le dernier paragraphe de *Una sbornia* propose un micro-récit à part entière, centré sur l’ivresse qui donne son nom à la nouvelle:

Prima di risalire in treno, i miei compagni mi hanno portato a bere; e poi che io mi vergognavo di dir perché ero tornato, anzi avevo dato ad intendere ch’ero tornato soltanto per riveder loro, m’hanno fatto prendere, per festeggiarmi, una sbornia immensa, una sbornia che è diventata proverbiale. Non so come ho fatto: è la prima, e il vino m’andava giù a litri⁵⁵.

En revanche, le corps de la nouvelle s’intéresse à la prise de conscience, lente et tardive, du désir d’épouser Costanza de la part de Vincenzo et aux ridicules atermoiements auxquels le condamne sa faiblesse. La nouvelle aurait pu s’achever sur les deux phrases courtes qui précèdent le dernier paragraphe: «Costanza era morta; ma i suoi parenti hanno lasciato intatto quel salotto. Il piccione era zoppo: l’ho visto»⁵⁶. Une telle fin, dignement ‘tozzienne’, eût rejoint la catégorie des fins à détail; mais surtout, elle eût assuré une continuité narrative avec le reste de la nouvelle. Tozzi choisit en revanche d’ajouter le paragraphe reproduit plus haut, clairement divergent vis-à-vis du *plot*. Or, la toute dernière phrase met le doigt sur l’inconscience du personnage («Non so come ho fatto») tandis que le lecteur comprend bien le lien causal entre l’histoire sentimentale ratée de Vincenzo et l’épisode final, d’où sa charge subtilement comique. Cette phrase rétablit ainsi une continuité phénoménologique qui échappe au

⁵³ On relève cependant un procédé semblable en dehors du recueil *Giovani*, dans *La gallina disfattista*: la fin permet de réaliser le projet annoncé en ouverture (le banquet en l’honneur des soldats) et empêché par une série d’obstacles imprévus (la rage de dents de Demetrio Serti, la rupture des cordes de la guitare, la perte de la broche); surtout, elle rompt avec la discontinuité très marquée du corps de la nouvelle. La fin rétablit l’ordre dans une narration digressive, recentre le *plot* éparpillé.

⁵⁴ *Vita* est centrée sur le jeune Jacopo mais s’attache à la fin au personnage de son père Minello; *Miseria* est d’abord centrée sur Lorenzo puis, à la fin, sur son épouse Corrada. Dans la première le père trouve finalement le moyen de plier femme et enfant à sa merci et, dans la deuxième, mari et femme trouvent leur place respective.

⁵⁵ F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 933.

⁵⁶ *Ivi*, p. 933.

personnage fictionnel, inexorablement ignorant de la raison des choses qui lui arrivent. Il s'agit donc d'un paragraphe presque métanarratif où l'auteur (et le lecteur), fort de la distance avec laquelle il observe le cas de son personnage, distingue les liens qui déterminent les événements de sa vie, là où ce dernier reste au contraire plongé dans l'ignorance. La nouvelle fait donc figure de laboratoire de vie, une vie dont l'auteur, parce qu'il en maîtrise les données, parvient à comprendre les mécanismes (ce qui lui est inaccessible dans la vraie vie où il est lui-même condamné à la 'cécité'). L'écriture se présente alors comme un exercice de lucidité et de mise en ordre d'un réel magmatique: un exercice d'abstraction et de révélation du continuum de la vie au-delà de l'opacité des phénomènes quotidiens.

La nouvelle liminaire du recueil, *Pigionali*, propose un autre type de fin 'en deux temps'. Le récit s'emploie d'abord à décrire la vie des deux voisines de palier Marta et Gertrude, puis se focalise sur Marta après que l'autre a trépassé et, enfin, sur la chatte de Gertrude que Marta néglige sciemment de nourrir et finit par empoisonner, ce que la fin relate sèchement:

La gatta, afferrato il cibo e masticatolo rugliando, lo inghiottì quasi intero. / Lo spazzaturaio, trovatala stesa in fondo alle scale, la buttò dentro il suo carretto⁵⁷.

On retrouve la technique tozzienne du détail final déviant (l'éboueur), qui absorbe les événements narrés dans le flux vital des contingences et en dénonce l'inanité, mais vient alors la phrase de clôture: «E Marta visse ancora cinque anni»⁵⁸. La vertigineuse condensation temporelle de la dernière phrase, sa concision de conte ne sont pas sans rappeler la fin de *Pittori* mais cette dernière crée une discontinuité interne au récit tandis que la fin de *Pigionali* reste davantage dans la ligne du *plot* puisqu'elle découle naturellement des événements narrés. Effectivement, la longue vie de Marta semble bien liée à la mort de sa voisine et à la mort de sa chatte. L'agonie de Gertrude déclenche une sensation de bien-être due à la pensée non seulement d'être en vie et bien portante, mais d'être en vie et bien portante alors que les autres sont malades ou

⁵⁷ *Ivi*, p. 777.

⁵⁸ *Ivi*, p. 777.

morts. Le fait de survivre aux autres permet à Marta de mieux jouir des petits plaisirs de la vie quotidienne:

L'aria della primavera non le ricordava niente, ma si sentiva meglio; e ne provava tanto piacere, sapendo che Gertrude era malata e non vedeva quel che vedeva lei. Ora capiva, però, senza saperne la ragione, perché bisogna vivere: apriva la finestra e zuppava il pane nel latte bollente, tenendo la tazza senza il manico sopra il davanzale; per avere dinanzi agli occhi tutta quella serenità. Masticava piano piano, per non fare troppo presto; pensando con gioia che anche il marito era morto. E questa era una cosa inspiegabile, perché gli aveva voluto sempre bene⁵⁹.

L'anecdote de la chatte fait le jour sur ses véritables sentiments. Du vivant de Gertrude, Marta voulait que la chatte vînt chez elle chasser les souris mais Gertrude s'y refusait. Après la mort de celle-ci, Marta ne recueille pas la chatte pour chasser les souris mais pour se sentir maître de l'animal; comme elle échoue (la chatte «era sempre di Gertrude»⁶⁰), elle finit par lui interdire l'accès de son appartement et par ne plus la nourrir. L'animal n'est qu'un prétexte: aux yeux de Marta, c'est une sorte d'excroissance de feu Gertrude qu'il convient de supprimer pour jouir enfin pleinement de lui avoir survécu. La dernière phrase de la nouvelle, qui s'ouvre significativement sur la conjonction copulative «E», est donc l'aboutissement naturel des événements narrés précédemment.

Toutefois, les motivations psychologiques profondes qui sous-tendent cet enchaînement de faits échappent au personnage, comme cela apparaît clairement dans le passage reporté plus haut («Ora capiva, però, senza saperne la ragione, perché bisogna vivere»; «E questa era una cosa inspiegabile»), exactement comme dans *Una sbornia*. L'auteur ne montre pas d'en rien savoir et se borne à 'représenter' mais le lecteur, quant à lui, se garde difficilement de soupçonner que les mécanismes psychiques les plus primitifs sont à l'œuvre⁶¹. *Una sbornia* et

⁵⁹ *Ivi*, p. 775.

⁶⁰ *Ivi*, p. 777.

⁶¹ «Tozzi non ci descrive storie naturalistiche di degradazione dell'uomo al livello della bestia; ci presenta bensì storie cristiane dell'impotenza dell'uomo a riemergere dal peccato originale» (L. BALDACCI, *Le illuminazioni di Tozzi*, in F. TOZZI, *I romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. LI-LII). Ailleurs Baldacci parle du 'primitivisme' tozzien et de sa quête d'un «magma profondo» (L. BALDACCI, «*Movimenti determinati da cause ignote*» cit., p. XXVI).

Pigionali s'ouvrent donc implicitement sur des considérations d'ordre existentiel, relatives aux *misteriosi atti nostri*, et, peut-être, d'ordre métalittéraire.

Deux autres nouvelles du recueil présentent une fin déviante à forte charge conclusive mais se distinguent de *Pigionali* et de *Una sbornia* par le cynisme d'un dénouement tragique et ridicule. Il s'agit de *Il morto in forno* et de *Mia madre*. *Il morto in forno* décrit d'abord la déchéance progressive du personnage de Cecco, puis fait intervenir sa sœur, qu'il n'a pas vue depuis des années. Celle-ci, ayant entendu dire que Cecco était mort, arrive au village de son frère: elle se renseigne, apprend la triste vérité (Cecco est en vie mais est devenu un mendiant doublé d'un ivrogne) et, rouge de honte, s'en retourne chez elle sans l'avoir vu. Ce soir-là Cecco, qu'on a informé entre-temps du rendez-vous manqué, s'endort plus ivre que d'habitude dans le four dont il a fait son repaire nocturne: «La mattina dopo, lo trovarono morto, quasi cotto; perché la sera avevano fatto il pane e il forno era restato caldo»⁶². La fin est particulièrement crue, en premier lieu parce qu'elle est dépourvue de pathos et relate l'information dans un style presque télégraphique qui n'est pas sans rappeler la fin du premier roman svevien, avec la précision «quasi cotto» qui ajoute au cynisme de la mort par erreur; en second lieu parce que le deuxième segment de la phrase s'attache à la cause pour ainsi dire 'technique' de la mort, tandis que le facteur déterminant en est l'ivresse qui a empêché Cecco de s'apercevoir que le four était chaud quand il s'y est glissé pour dormir (mais cette ivresse est elle-même liée à la venue de sa sœur, laquelle est due au raconter dont elle a eu vent). A l'instar de *Una sbornia*, la fin 'anti-sentimentale' fait écho au titre de la nouvelle, dont l'article indéfini accorde à l'histoire une valeur anecdotique. Une nouvelle fois, Tozzi suggère l'inanité des drames humains et préfère s'attacher aux petits faits: là les tergiversations de Vincenzo, ici la dépendance alcoolique de Cecco.

La fin de *Mia madre* fait également état de conséquences tragiques⁶³ bien éloignées des réelles intentions du personnage qui en est la cause. Ici aussi ce

⁶² F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 859.

⁶³ Ce motif est présent dans plusieurs nouvelles de l'auteur, comme *Le parole*, de façon très explicite (tout le récit est centré sur les effets tragiques d'une phrase malheureuse prononcée par un maître à l'adresse d'un élève), mais aussi dans *Gli orologi*, de façon plus subtile puisque la fin s'intéresse brusquement à un personnage tout à fait mineur: «Il limonaio non escì più dal manicomio.» (F. TOZZI, *Opere cit.*, p. 1110) Jusqu'ici, le récit était centré sur Bernardo Lotti et le vendeur de citrons n'était apparu qu'une fois et de façon tout à fait incidente. On peut lire

n'est que dans les dernières lignes⁶⁴ – avec l'annonce de la mort prématurée de la mère – qu'éclatent la cruauté et le cynisme du destin, à travers l'énonciation d'une donnée à fort potentiel pathétique avec la plus grande aridité formelle, grâce à la distance temporelle que le narrateur établit vis-à-vis du présent des faits narrés, selon un procédé déjà utilisé dans *Pigionali*.

Enfin *La matta* s'intéresse également aux infortunes d'un personnage et la fin de la nouvelle opère à nouveau une mise à distance des événements narrés: «A venti anni, Anna Franchi era stata sposa»⁶⁵. Cependant, contrairement aux fins de *Il morto in forno* et de *Mia madre*, celle-ci n'apporte aucun nouvel élément narratif et se contente de répéter une donnée fournie précédemment. De ce fait, elle a pour effet de privilégier un éclairage bien particulier – pathétique – de l'histoire de Anna Franchi, un effet antithétique à celui que produisent les fins de *Il morto in forno* et *Mia madre*. L'auteur semble vouloir orienter *a posteriori* la lecture de l'histoire en imposant la figure de la folle comme une victime, cédant au sentimentalisme: un cas presque unique⁶⁶, compte tenu du registre essentiellement 'anti-sentimental' des nouvelles tozziennes, selon l'expression de Luigi Baldacci. Si les «pulsioni di oscura motivazione»⁶⁷ dominant indéniablement la dimension fictionnelle, la phrase finale de *La matta*, où la voix du narrateur revient au premier plan, fait au contraire du 'sentiment' la clef d'interprétation de l'histoire. Par la bouche du narrateur (qui reste significativement indéterminé dans la dernière phrase alors qu'il est parfaitement identifié au début de la nouvelle), Tozzi semble vouloir quitter la pure représentation pour exprimer son affliction face à un monde en détresse, à des hommes gouvernés par les instincts de la bête et condamnés à la cécité.

également dans *Il passato dinanzi al presente*: «Molte volte ci meravigliamo di quel che troviamo in noi, perché non avevamo prestato attenzione al suo prepararsi, oppure avevamo creduto che riuscissimo quasi dalla parte opposta al punto ove ci troviamo» (*Barche capovolte* cit., p. 765).

⁶⁴ «- Ne ho buscate dal Mutti, perché dianzi rideva di te! / E la guardai, mi ricordo bene, come se fossi stato capace di ammazzarla; tutto contento di vedere sul suo viso una disperazione indimenticabile. Non indovinavo che, a motivo dei dispiaceri, dopo un altro mese, doveva morire» (F. TOZZI, *Opere* cit., p. 886). La dernière phrase contraste fortement avec l'intensité émotionnelle de l'avant-dernière phrase (le désir de tuer, la joie sadique, le désespoir de la mère), qui renvoie encore aux événements passés.

⁶⁵ F. TOZZI, *Opere* cit., p. 838.

⁶⁶ La fin de *Un ragazzo* est cependant similaire. Le je narrateur y impose une prise de position en faveur du garçon (contre le père et la belle-mère).

⁶⁷ L. BALDACCI, «*Movimenti determinati da cause ignote*» cit., p. XXIV.

5. Romano Luperini soutient que dans les romans *Tre croci*, *Il podere* et, en partie, *Con gli occhi chiusi*, Tozzi parvient «a saldare insieme misura romanzesca e visione espressionista della realtà, ordine narrativo e tendenza sperimentale alla rottura»⁶⁸. Il serait tentant d'appliquer ce jugement aux nouvelles s'il n'était en soi discutable. En effet, les couples que Luperini oppose («misura romanzesca» vs «visione espressionistica», «ordine narrativo» vs «rottura») entretiennent un rapport d'inclusion dynamique: la discontinuité non seulement ne relève pas de l'expérimentalisme mais de la stratégie narrative de l'auteur, mais en outre elle participe – paradoxalement, certes – de la mise en ordre (pensons à *Marito e moglie*).

La discontinuité est incontestablement le reflet d'un sujet divisé⁶⁹, mouvant et labyrinthique⁷⁰ face à un réel perçu comme étant abstrus et cruel. Pourtant, les fins déconcertantes, absconses ou abruptes, sont tout de même porteuses d'un sens qui tend à faire le jour sur l'impénétrabilité du réel, ses énigmes, ses contradictions et ses horreurs. A l'évidence, cet aspect des nouvelles de Tozzi a été négligé par la critique. Voici par exemple un jugement de Carlo Cassola:

Tozzi scrive solo se ha qualcosa da dire; altrimenti taglia corto. Sono indicative, a questo proposito, le brusche conclusioni dei suoi racconti e dei capitoli dei suoi romanzi, così come sono indicativi gli attacchi, ugualmente bruschi.⁷¹

Bien au contraire, l'extrême concision d'une fin est prégnante en soi (pensons à *Pittori*). Marina Fratnik estime pour sa part que la discontinuité induite par une description finale incongrue crée «le sentiment d'une 'distraction' du narrateur qui, plutôt que de conclure une scène, semble l'abandonner»⁷². Mais l'absence de 'conclusion' – qui est une sorte particulière de fin – n'implique pas une démission de l'auteur. De fait Tozzi, loin d'abandonner

⁶⁸ R. LUPERINI, *Il Novecento* cit., p. 300.

⁶⁹ Cfr. E. SACCONI, *Il non-libro di Tozzi e la realtà separata*, «Modern Language Notes», n. 100, 1985, pp. 111-131.

⁷⁰ Cfr. M. MARCHI, *Vita scritta di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 15.

⁷¹ C. CASSOLA, *Alla ricerca di Federigo Tozzi*, in F. TOZZI, *I romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. XLI.

⁷² M. FRATNIK, *Les résidus opaques des descriptions de Federigo Tozzi* cit., p. 43.

ses textes, renforce ainsi une configuration énigmatique qui est éminemment poétique («Gli 'effetti sicuri' sono l'opposto della forza lirica», écrit-il dans le célèbre *Come leggo io*)⁷³ et qui reflète son attitude face au monde (pensons à *L'ombra della giovinezza*).

Si les textes à forte teneur autobiographique sont dans la pure 'représentation', donc dans la pure énigme sémantique, les autres – très majoritaires – ébauchent plus ou moins implicitement une tentative d'élucidation des liens qui relient les choses entre elles mais échappent à une pleine appréhension. Les signes de continuité qui émaillent les fins sémantiquement signifiantes témoignent du souci de proposer une autre approche du réel qui, sans céder à la vaine ambition de prétendre le 'comprendre' ou l'"expliquer" de manière exhaustive, l'éclaire malgré tout. Nombre de fins tozziennes frôlent ainsi le sens d'*explicit*, de dénouement, de révélation, voire d'épilogue ou de conclusion (pensons à *Una sbornia*). Par ailleurs, rares sont les nouvelles tozziennes où prévaut un sentiment d'inachèvement complet. Rares sont également celles qui ne racontent pas une histoire, même lorsque, comme cela se produit fréquemment, l'évolution narrative dessine davantage un cercle qu'une ligne. En somme, les fins discontinues indiquent une continuité gnoséologique ou existentielle qui dépasse la seule dimension fictionnelle.

Certes, le monde tozzien est celui du «disastro dei sentimenti» et de l'opacité des choses et des personnes⁷⁴, toutefois l'étude des fins montre que, par l'acte d'écriture, l'auteur s'efforce de mettre un ordre dans le chaos, de donner un sens au marasme, une lisibilité au réel 'obscur'. Annamaria Cavalli Pasini évoque ainsi très justement un

rinnovamento di una parola mitopoietica, colma della vitalità originaria in grado di riprodurre l'unità panica delle cose e di offrire una soluzione al "mistero" del reale⁷⁵.

⁷³ F. TOZZI, *Come leggo io* cit., p. 1325.

⁷⁴ «I comportamenti dei personaggi tozziani sono insindacabili perché non hanno nessuna motivazione di superficie» (L. BALDACCI, «*Movimenti determinati da cause ignote*» cit., p. XXXVII). Baldacci reprend ici à son compte l'adjectif que Debenedetti avait préalablement utilisé dans *Il personaggio uomo*, non sans rendre hommage à son prédécesseur – qu'il cite nommément.

⁷⁵ A. CAVALLI PASINI, *Il "mistero" retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Pàtron, 1984, p. 20.

Cette tension 'éclairante' de l'écriture rappelle inmanquablement l'entreprise de Manzoni auteur des *Promessi sposi*, pour qui il s'agissait de tirer une histoire filée d'un *groviglio* (et la nature artificielle de cette opération n'était pas sans embarrasser l'auteur, comme l'atteste notamment l'ironie démythifiante de la fin du roman)⁷⁶. Chez Tozzi, la mise en récit restitue pleinement la nature chaotique de la matière narrative et les signes timides d'harmonisation sont relégués aux marges. La fin discontinue reflète alors la vertu ordinatrice intrinsèque à l'acte d'écriture. En ce sens, les fins tozziennes illustrent *ante litteram* les considérations du narrateur de *La nausée* sur le rapport problématique du 'vivre' et du 'raconter'. Partant du principe qu'«il faut choisir: vivre ou raconter», le personnage sartrien observe que «pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter». Il en arrive à identifier dans la fin la responsabilité du sens de l'histoire mais aussi la cause de la nécessaire infidélité de l'histoire: «Mais la fin est là, qui transforme tout»⁷⁷. Cet effet inévitable est atténué chez Tozzi par la discontinuité qui met en évidence le clivage entre le réel magmatique et l'ordre narratif (pensons à *La matta*). La fin discontinue révèle donc à la fois l'artifice et la nature.

⁷⁶ Cfr. P. FASANO, *Il disincanto della fine*, in *I finali. Letteratura e teatro*, a cura di B. Alfonzetti e G. Ferroni, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 123-148.

⁷⁷ J.-P. SARTRE, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 61-63. Dans le même esprit, on peut se reporter aux considérations de Frank Kermode dans *The Sens of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*: «la création du monde clos de la fiction est vue comme l'imposition d'un ordre sur le chaos, d'un temps plein ou organique (*kairos*) sur un temps sans limites (*chronos*)» (A. KOTIN MORTIMER, *La clôture narrative* cit., p. 27).