



Casa Editrice
Leo S. Olschki

UN AMOUR DE NATALIA GINZBURG

Author(s): Fabio Vasarri

Source: *Francofonia*, Primavera 2013, No. 64, Du côté de chez Swann 1913-2013 (Primavera 2013), pp. 161-178

.Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43016652>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Francofonia*

UN AMOUR DE NATALIA GINZBURG

FABIO VASARRI

Il a fallu attendre la fin du fascisme et de la guerre pour que *Du côté de chez Swann* paraisse en Italie, mais à partir de là, les traductions ont proliféré. En 1946, deux versions distinctes voient le jour: *La strada di Swann* et *Casa Swann*, dues respectivement à Natalia Ginzburg et à Bruno Schacherl. Double parution aussi pour *Un amore di Swann*, signé par Armando Landini la même année et, deux ans plus tard, par le maître des études proustiennes transalpines, Giacomo Debenedetti. Après *La strada di Swann*, la maison Einaudi poursuit jusqu'à 1951 la publication intégrale d'*Alla ricerca del tempo perduto*, dont chaque volume a été confié à un traducteur différent. Natalia Ginzburg, qui devait à l'origine traduire tout le cycle, a probablement suivi de près cette entreprise, en tant que rédactrice chez Einaudi.¹ Entre-temps, le numéro spécial que la revue «Letteratura» consacre à Proust en 1947 vient couronner cette profusion éditoriale.

L'heure est donc à la liquidation de la méfiance du régime fasciste vis-à-vis d'un individu fort suspect. Mais les choses ne sont pas si simples. On sait qu'il a été beaucoup question de Proust en Italie bien avant qu'il ne soit traduit, et que de nombreux intellectuels ont lu et souvent commenté la *Recherche*. Une autre revue proche de l'hermétisme, «Solaria», a témoigné d'un véritable engouement. À côté des éloges, pourtant, des réserves se sont fait jour qui croisent les camps politiques: celle, bien connue, de Benedetto Croce, qui rattachait Proust à un esthétisme périmé et pernicieux; et celle des milieux antifascistes de gauche, se méfiant d'une écriture trop artiste et élitiste.²

¹ Cfr. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 291, n. 14.

² Sur le contexte de réception dans l'après-guerre, voir entre autres l'article

C'est dans ce contexte qu'il faut situer les scrupules de Natalia Ginzburg qui, en présentant sa traduction, précise que son but est de faire connaître aux lecteurs italiens un auteur

jugé d'habitude difficile et ennuyeux à lire, patrimoine exclusif de quelques intellectuels qui l'enferment dans une sorte de cercle magique et qui vont sans doute aborder notre tentative avec hostilité et méfiance, en poussant des cris de protestation comme devant la profanation d'un sol sacré. Nous voudrions donc que [...] certains préjugés qui entourent [l'œuvre de Proust] soient enfin brisés.³

Autrement dit, il faut débarrasser Proust à la fois des lectures esthétisante et hermétique et de l'objection populiste qui marque l'ambiance néoréaliste de l'époque. Autre précaution à adopter, que la traductrice précise dans la suite de sa préface et qu'elle va reprendre plus tard: il ne faut pas lire Proust avant (au moins!) vingt ans, car la *Recherche* est l'ouvrage de la prise de conscience adulte par excellence.⁴ On notera au passage que Proust s'oppose en ce sens aux écrivains italiens du XX^e siècle, marqués, aux yeux de Natalia Ginzburg, par un côté adolescent persistant.⁵

de S. SOLMI, *Proust e l'esperienza dei limiti*, publié dans le numéro spécial de «Letteratura» et repris dans P. PINTO, G. GRASSO (dir.), *Proust e la critica italiana*, Roma, Newton Compton, 1990, pp. 138-144. Outre les recensements de G. GIORGI et de D. DE AGOSTINI, on retiendra, parmi les contributions récentes portant sur l'ensemble de la question, G. BOSETTI, *Le proustisme en Italie*, «Novecento», n. 9, 1988, pp. 29-100, V. AGOSTINI-OUAFI (dir.), *Proust en Italie. Lectures et influences littéraires*, Caen, PUC, 2004 et l'article correspondant d'A. BERETTA ANGISSOLA dans *Dictionnaire de Proust*, Paris, Champion, 2004.

³ «[un autore] ritenuto per solito di difficile e tediosa lettura, patrimonio esclusivo di pochi intellettuali, che lo chiudono come in un cerchio magico e forse accoglieranno con ostilità e diffidenza il nostro tentativo, levando voci di protesta come alla profanazione d'un suolo sacro. Noi vorremmo dunque che [...] certi pregiudizi che la [l'opera di Proust] circondano venissero finalmente spezzati», N. GINZBURG, *Prefazione*, dans M. PROUST, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1946, p. vii (sauf indication contraire, les traductions sont de moi). Ces remarques visent vraisemblablement les milieux de «Solaria» et de «Letteratura», revues dans lesquelles Natalia Ginzburg a publié des nouvelles au cours des années trente. On trouve des allusions analogues au début d'un article inédit de G. DEBENEDETTI, *Proust in Italia I (1946-1947)*, dans ID., *Proust*, introduzione di M. Lavagetto, a cura di V. Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 188-198.

⁴ Cfr. l'essai *Marcel Proust poeta della memoria*, dans G. FERRATA, N. GINZBURG, *Romanzi del 900*, vol. 1 [Hemingway-Proust], «Classe Unica», 44, Torino, ERI, 1956, pp. 55-79 (p. 77) et l'anthologie scolaire réalisée avec C. GALLO, *La vita*, Novara, De Agostini, 1981, t. I, p. 6.

⁵ Cfr. N. GINZBURG, *Prefazione*, dans M. SOLDATI, *La finestra*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 10-12 (*La fenêtre*, trad. C. Paoloni, Paris, le Promeneur, 1995, pp. 13-

Ce protocole de lecture trahit un malaise face à l'importation de Proust, malaise à coup sûr aggravé par le travail même de la traduction, avec sa dialectique de proximité et de recul.⁶ Toujours est-il que cette introduction va disparaître dès 1949 des nombreuses réimpressions de *La strada di Swann*. Lorsque, à un demi-siècle de distance, la romancière reprend sa traduction, elle écrit une postface totalement différente, où il est moins question du texte-source que de la genèse et du devenir du texte-cible, traversé par la guerre et par la mort en prison de son mari Leone, et revu par la suite à son insu. Cette traduction de *Du côté de chez Swann* a été l'objet de plusieurs commentaires, parfois très divergents, à partir de Debenedetti et jusqu'à des confrontations plus récentes avec les versions de ce dernier ou de Giovanni Raboni.⁷ Je voudrais me concentrer ici sur la relation assez méconnue de la romancière au maître français, m'appuyant sur les commentaires directs (outre la préface mentionnée, un essai de 1956 et un article de 1963)⁸ et sur les échos dans l'œuvre narrative. Aucun des trois textes n'a été réédité en volume. On vise de la sorte à éclairer un épisode négligé de la réception italienne de Proust, à une époque qui n'est plus celle de l'hermétisme et qui n'est pas encore celle de la Nouvelle Critique. Loin d'aborder la *Recherche* avec les œillères d'un néoréalisme plat et réducteur, Natalia Ginzburg l'a lue d'une manière stimulante et très personnelle, en anticipant parfois des approches postérieures.

14). Parmi les exemples mentionnés, on trouve les poètes crépusculaires mais aussi Pavese ou Moravia.

⁶ Cfr. M. RIZZARELLI, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole «querelles» nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, pp. 189-190.

⁷ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Proust in Italia II* (inédit, 1946-1947), dans ID., *Proust*, cit., pp. 199-220; L. DE CARLI, *Proust: dall'avantesto alla traduzione*, Milano, Guerini & Associati, 1992; les nombreux travaux de V. AGOSTINI-OUAFI, notamment le volume *Giacomo Debenedetti traduttore de Proust*, Caen, PUC, 2003; F. VASARRI, *Le strade di Swann*, dans R. PUGGIONI (dir.), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 89-109; A. BERETTA ANGUSSOLA, *A proposito di alcuni errori dolosi o colposi nelle traduzioni di Proust*, «Quaderni proustiani», n. 4, 2007, pp. 109-121.

⁸ N. GINZBURG, *Marcel Proust poeta della memoria*, cit. et *Come ho tradotto Proust*, «La Stampa», 11 décembre 1963, p. 7, article repris partiellement dans la postface tardive de *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 559-564.

Investigations

La préface de 1946 ne se borne pas aux problèmes de réception qu'on a évoqués. Le caractère daté de cet incipit a dû être la raison principale de l'éclipse d'un texte qui est par ailleurs d'un intérêt considérable, d'autant plus en ce qui concerne spécifiquement *Du côté de chez Swann*. Celui-ci est le volume le plus joyeux («lieto») de la *Recherche*, car tout ce qui «fiorisce e risplende» ici, nous ne le verrons se flétrir que dans les sections suivantes. Mais cette «ouverture» contient déjà les grands thèmes du cycle. Le temps transforme les personnages. Les opinions d'autrui les transforment aussi, les montrant sous des éclairages opposés. Constatons au passage que tous les thèmes proustiens indiqués ici par Natalia Ginzburg se retrouvent, traités d'une manière bien différente, dans ses propres romans passés et à venir: la transformation des personnages (*La strada che va in città*), l'amour et la jalousie (*È stato così*), l'homosexualité (*Valentino*) et le snobisme (*Sagittario*). Elle a même pratiqué à sa manière une écriture touffue, toute en longs alinéas (*Tutti i nostri ieri*). Cependant, on le verra, ce n'est pas dans ces variations thématiques que réside la partie la plus consistante de l'héritage.

La traductrice souligne en outre un aspect qui lie l'auteur, le «je» adulte, le «je» enfant et Swann, et qui fait songer au Proust sémiologue de Gilles Deleuze voire au paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg. Il s'agit du «spirito investigativo», une attitude de chercheur et un élan gnoséologique qui peuvent prendre des formes différentes, mais qui n'en constituent pas moins un élément fondateur. Natalia Ginzburg utilise cette formule dans la courte notice biographique qui suit la préface, à propos du côté mondain de l'auteur: «une enquête méticuleuse et avide» qui va nourrir l'œuvre à venir. De son côté, Swann interroge Odette avec «la lucidité d'un inspecteur et la pénétration d'un historien». Sa souffrance, tout comme celle de l'enfant qui attend le baiser de sa mère, est une passion «ardente et créatrice», que sous-tend un désir profond de comprendre jusqu'aux coins obscurs de la vie. On voit que ces instances différentes ont toutes en commun une «soif de connaissance». Et c'est cette ferveur qui peut expliquer, au niveau formel, les singularités et l'allure accidentée de la narration.⁹ Il est troublant de comparer

⁹ «un'avida e meticolosa indagine»; «lucidità poliziesca e acume storico»; «passione ardente e creativa»; «sete di conoscenza», *Prefazione*, dans *La strada di Swann*, 1946, cit., pp. viii-x.

ces notations avec un essai postérieur où Debenedetti, d'une manière plus articulée, développe l'idée que «l'interrogatoire de la jalousie» est, bien plus que la réminiscence, la clé de lecture de toute la *Recherche* et même sa mise en abyme.¹⁰

Dix ans après la préface, Natalia Ginzburg reprend la réflexion sur la *Recherche* dans un texte destiné à une émission radiophonique: *Marcel Proust poeta della memoria*. Elle a vraisemblablement lu cette épithète dans le premier essai de Debenedetti. Elle reprend et s'approprie donc une formule du critique, tout en s'en démarquant. Debenedetti émet en effet des réserves sur l'étiquette de la mémoire appliquée à Proust, qui lui semble réductrice, puisqu'il ne s'agit pas tout bonnement chez lui de reconstruire le passé.¹¹

Quoi qu'il en soit, Natalia Ginzburg ne s'attarde pas beaucoup sur la mémoire. La préface de 1946 avait à peine fait allusion à «l'eterno raccostamento del passato al presente». Dix ans plus tard, la place de ce thème majeur reste relativement effacée. Cette mise à l'écart est certainement marquée par l'esthétique néoréaliste, prônant une littérature engagée et objective et une écriture blanche à l'américaine. Pour des raisons sans doute analogues, elle glisse sur le rôle rédempteur de l'art.

Une raison concomitante renforce le soupçon vis-à-vis de la mémoire individuelle et privée. Comme elle l'a expliqué dans un commentaire rétrospectif sur ses premiers romans, Natalia Ginzburg voulait à tout prix éviter les pièges de l'écriture féminine conventionnelle, dont le ton sentimental, un certain passéisme et, justement, l'autobiographisme.¹² Cet ostracisme a duré jusqu'à la fin des années cinquante, donc même après l'essai en question.

Dans celui-ci, la mémoire est donc envisagée surtout en tant que complément de la poésie. Il convient de préciser que lorsque Natalia Ginzburg définit Proust comme un poète, ce n'est pas dans une acception proche du lyrisme ou du poème en prose, mais dans celle de la création littéraire tout court. Pour elle, Kafka et Beckett relèvent aussi de la poésie, dont le but est d'atteindre la vraie réa-

¹⁰ G. DEBENEDETTI, *L'interrogatorio della gelosia e le intermittenze del cuore* (inédit, 1952), dans ID., *Proust*, cit., pp. 257-270.

¹¹ ID., *Proust 1925*, dans *ibid.*, pp. 5-18 (pp. 12-13). Dans cet essai, Debenedetti se réfère surtout aux textes recueillis dans *L'Hommage à Proust* de 1923 («Nouvelle Revue française», n. 112).

¹² *Prefazione*, dans *Cinque romanzi brevi e altri racconti* (1964), Torino, Einaudi, 1993, p. 8; *Petit précis autobiographique*, dans *La route qui mène à la ville. Quatre romans courts*, trad. G. Piroué, Paris, Denoël, 1983, p. 14.

lité, c'est-à-dire la coïncidence des contraires. Le mécanisme de la mémoire involontaire produit un «baleno subitaneo», un éclair imprévu qui ressemble à l'effet produit par la poésie.¹³

Ce texte vise à une présentation générale de l'auteur et du cycle romanesque, articulée en cinq sections: vie et fortune (I-II), résumé de la *Recherche* (III-IV), rôle du temps (V). L'auteur a pensé d'abord l'insérer dans le premier recueil de ses essais, *Le piccole virtù* (1962), mais elle s'est vite ravisée en estimant que ses écrits de critique littéraire «ne tenaient pas debout». Elle a aussi demandé l'avis d'Italo Calvino sur ce point, qui a remarqué que ce texte était «trop différent du reste».¹⁴ En effet, le recueil comprend pour l'essentiel des souvenirs des années quarante et des réflexions morales.

L'esquisse biographique se fonde, comme il était coutume en ce temps-là, sur l'identification de l'écrivain et du narrateur. Mais au lieu d'énumérer des dates et des faits voire de montrer les clefs de la fiction, Natalia Ginzburg a tendance à raconter en romancière les événements biographiques principaux. Elle évoque l'enfance, les contradictions du caractère et surtout la paresse de l'auteur. Ce penchant à la dispersion du talent dans la vie mondaine et dans le dilettantisme en vient à former une véritable image archétype pour elle. Son œuvre pullule de jeunes gens incapables, des sortes de négatifs de Proust. Dans une pièce de 1968, elle va jusqu'à expliciter la référence, à propos d'un personnage dont on attend une réussite littéraire.¹⁵ C'est un thème central de l'œuvre de Natalia Ginzburg, où viennent se mêler le fantasme de l'échec littéraire, la précarité des conditions juive et homosexuelle et la crise du rôle masculin dans l'après-guerre. Proust fonctionne à la fois comme emblème de ces impasses et surtout, bien entendu, comme dépassement dans la vocation réalisée.

La section biographique de l'essai se termine par une notation qui débouche sur le plan littéraire: «son œuvre, comme toute sa vie, était gouvernée par des lois absurdes en apparence, des lois qui ne s'appuyaient sur aucune tradition littéraire, qui reniaient toute

¹³ Cfr. N. GINZBURG, *Marcel Proust poeta della memoria*, cit., p. 79 et, sur la définition de la poésie, *Appunti sulla «Storia»* [d'Elsa Morante] et *La poesia*, dans *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 100, 191 et 197 («un punto dove tutti i contrari s'incontrano e si congiungono»).

¹⁴ Voir les lettres écrites à G. Bollati et à I. Calvino pendant la préparation du recueil, citées par D. Scarpa dans sa belle édition des *Piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1998, pp. xxxvi-xxxix.

¹⁵ *La porta sbagliata*, acte I, dans *Teatro*, Torino, Einaudi, 1990, p. 144.

convention».¹⁶ Ce commentaire résume l'effet déconcertant de la lecture de la *Recherche*, cette sorte de *tabula rasa* de la tradition romanesque. La préface de 1946 faisait déjà mention de cette rupture, en distinguant la révolution proustienne vis-à-vis d'autres lectures fondamentales, à savoir *Guerre et paix*, *Les frères Karamazov* et *Madame Bovary*.

Décidément, le Proust qui se dessine ici s'est débarrassé de l'at-trail esthétisant à la D'Annunzio qui lui a été longtemps attribué en Italie. On dirait que la méfiance néoréaliste s'atténue à son tour, puisqu'à la fin de la deuxième section on souligne que la réputation de Proust auteur difficile est en train de s'éroder. Dans cette section, Natalia Ginzburg ne se borne pas à évoquer le refus de la «NRF» et les circonstances de la publication du cycle, elle poursuit aussi son esquisse biographique en évoquant les années de la Grande Guerre et la découverte du temps destructeur; mais le «freddo brivido», le frisson glacé qui saisit Proust face à ces ravages est aussi celui de la création littéraire.¹⁷ C'est l'annonce de la conclusion de l'essai, que nous retrouverons.

Le résumé de la *Recherche* est intéressant à plusieurs égards. On peut y retrouver des traits typiques de la romancière, tels que la mise en relief des objets et des détails physiques: fauteuils recouverts de dentelles, à Combray, ou taches de rousseur de Gilberte. Quelques formules justes constituent autant d'exercices de style, que ce soit l'«indifférence conjugale» de Swann vis-à-vis d'Odette, Françoise qui «désorienté» le narrateur en s'apitoyant «sur des naufrages éloignés», le vieux Charlus, «grand fantoche morne», ou le chagrin d'épouse délaissée qui «tremble» dans le rire de la duchesse de Guermantes.¹⁸

On renonce à l'exhaustivité, qui serait d'ailleurs bien difficile. La succession chronologique des événements serait aussi déplacée: la matinée Guermantes du *Temps retrouvé* est évoquée par allusion dans la section biographique, et le résumé se termine par la cita-

¹⁶ «la sua opera, come tutta la sua vita, era governata da leggi in apparenza assurde, leggi che non si appoggiavano su nessuna tradizione letteraria, che rinnegavano ogni convenzione», *Marcel Proust poeta della memoria*, cit., p. 59.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁸ «la serva Françoise [...] lo disorienta con i suoi singhiozzi impietositi su lontani naufragi»; «oggi, Swann vive accanto a Odette con maritale indifferenza»; «la sua fresca risata un po' stridula, dove trema forse un gemito di pena per le infedeltà del marito»; «grande e tetro fantoccio», *ibid.*, pp. 68, 69, 70 et 75.

tion de l'explicit de «Noms de pays: le nom» sur les lieux soumis à l'action du temps.

Qui plus est, ce résumé recommence au beau milieu: c'est d'abord une présentation de Combray et de ses personnages, qui correspond en gros à l'extrait du «drame du coucher» reproduit à la fin de l'essai (section III);¹⁹ suit l'épisode de la madeleine, à partir duquel on remonte aux images de la lanterne magique, donc à l'incipit, pour évoquer ensuite l'essentiel du cycle, jusqu'à la mort d'Albertine et au déclin de Charlus et d'Odette (section IV). On voit que cette structure mime la division entre les deux parties de «Combray» et, bien entendu, celle entre les différentes formes de la mémoire et de la connaissance.

Ce n'est pas un hasard si dans la troisième section on met l'accent sur les misères de l'existence dépourvue de la conscience de soi et des autres. L'ignorance et l'incompréhension dominent les rapports intersubjectifs: «Les êtres humains ne savent rien les uns des autres, et chacun vit dans le noir, coïncé dans les bornes de ses sensations paresseuses et fugitives».²⁰ Ainsi, les tantes Flora et Céline ignorent les relations mondaines de Swann, qui à son tour ignore la souffrance de l'enfant attendant sa mère et ne se doute pas que tel petit vieillard de Combray est de fait l'auteur de la sonate qui a été si importante pour lui. Le «spirito investigativo», en particulier celui du jaloux, s'avère être insuffisant et voué à l'échec. Impossible de capter la vérité sur Odette, sur Albertine. Dans la section finale, Natalia Ginzburg revient sur le rôle du temps:

Le temps peut faire d'une créature aimée jusqu'à l'obsession une passante grise à qui on fait une révérence distraite; et d'un nom balbutié dans le délire une froide série de syllabes. Entre la cendre de l'oubli et les tintements de la mémoire, l'homme voit se lever et décliner les jours de sa grandeur et de sa décadence.²¹

¹⁹ *Ibid*, pp. 81-109; le texte de la traduction est celui de de la réédition de 1949; cfr. *RTP* I, pp. 13-37.

²⁰ «Gli esseri umani non sanno nulla gli uni degli altri, e ciascuno vive al buio, stretto nei confini delle proprie sensazioni pigre e fuggevoli», *Marcel Proust poeta della memoria*, cit., p. 65.

²¹ «Il tempo può fare d'una creatura amata fino all'ossessione una grigia passante che si saluta con un inchino distratto; e d'un nome balbettato in delirio una fredda serie di sillabe. Tra la cenere dell'oblio e i rintocchi della memoria, l'uomo vede sorgere e tramontare i giorni della sua grandezza e della sua decadenza», *ibid.*, p. 78.

Palinodie de la préface de 1946? Non, parce que la «soif de connaissance» revient dans l'analyse et c'est elle qui a le dernier mot. Chez Proust, le sentiment du temps engendre une «tristesse» particulière, celle du transitoire justement. Mais cette tristesse se double de conscience et de joie adultes. La *Recherche* est donc la découverte de «la douleur et du grand bonheur que recèle la transformation continuelle des choses [...]». Proust enseigne aux hommes la contemplation de ce miracle, il enseigne à en souffrir et à en jouir». Par conséquent, l'ouvrage a «une signification positive, constructive, vivifiante et fortifiante».²²

Ce Proust résolument constructeur et positif, mais englobant le négatif, a aux yeux de Natalia Ginzburg une parenté littéraire précise. Dans l'article *Come ho tradotto Proust*, publié lors du cinquantième de *Du côté de chez Swann*, elle pose un parallèle Proust-Tolstoï qu'il faut situer sur le plan de la célébration de la vie et du rythme solennel du temps. Elle confirme les différences formelles entre les deux écrivains qu'elle avait déjà signalées et souligne qu'il s'agit d'une approche datant de l'époque de la traduction, mais elle ne la désavoue pas. Dans ce parallèle assez audacieux percent un reste de néoréalisme conciliateur et surtout la recherche d'un salut par la littérature. Internée de guerre bientôt frappée par la mort tragique de Leone Ginzburg, elle cherchait chez Proust une permanence et un sens qui faisaient cruellement défaut à son vécu.²³

L'usage de la parole

Si l'on se tourne vers l'œuvre de la romancière pour y relever les traces d'un héritage si lourd, il faut s'arrêter surtout sur *Lessico familiare* de 1963, parce que ce texte à mi-chemin entre autobiographie et roman s'éloigne du néoréalisme (relatif) des romans précédents, et que l'ancienne traductrice y règle en quelque sorte ses comptes avec son maître. Un quart de siècle sépare les débuts hési-

²² «la scoperta del dolore e della grande felicità che si celano nella continua trasformazione delle cose [...]. Proust insegna agli uomini la contemplazione di questo miracolo, insegna a soffrirne e a goderne»; «un significato positivo, costruttivo, vivificatore e corroborante», *ibid.*, pp. 77-78.

²³ «io cercavo in Proust quello che amavo in Tolstoj, cioè l'essenza stessa della vita ed era giusto cercarlo», *Come ho tradotto Proust*, cit; cfr. F. VASARRI, *Le strade di Swann*, op. cit., pp. 99 et 109. Pour une bonne synthèse sur l'influence du romancier russe, voir Ph. CHARDIN, «Tolstoï», dans *Dictionnaire de Proust*, cit.

tants de *La strada di Swann* (1937) de la rédaction assez rapide de *Lessico familiare* (automne 1962). Celle-ci, comme l'affirme l'auteur, a été marquée par un sentiment nouveau de liberté et d'assurance. La fiction romanesque est abandonnée au profit d'une écriture fondée sur la mémoire.²⁴ Ce n'est donc pas un hasard si elle se met à parler de Proust, sans crainte d'exhiber ses propres filiations littéraires. Mais elle le fait d'une manière singulière et presque trompeuse.

Dans *Lessico familiare*, la *Recherche* est une référence fréquente et Proust en devient même une sorte de personnage tutélaire, l'idole d'un groupe défini. Dans la bourgeoisie antifasciste du Turin de l'entre-deux-guerres, milieu auquel appartient la famille de la romancière, on lit la *Recherche* et on en parle. Mario et Paola Levi, frère et sœur de Natalia, leur mère Lidia Tanzi, leurs amis Giacomo Debenedetti et le biologiste Terni: ces gens ne se bornent pas à lire Proust, ils lui vouent presque tous une sorte de culte crépusculaire et esthétisant, que Natalia évoque avec humour.²⁵ Fait exception à ce consensus le père de famille, le biologiste Giuseppe Levi, qui apprécie Zola et se méfie de Proust. C'est donc l'opposition de la science et de la littérature, du positivisme et de la poésie. Quant à la petite Natalia, beaucoup plus jeune que tous les autres, elle hésite, comme sa mère, entre ces deux univers.

Si Paola Levi, Terni et Debenedetti lui-même s'inspirent de la *Recherche* dans leur style de vie (lumières tamisées, conversations chuchotées, murmures extatiques, promenades mélancoliques...), la mère retrouve chez Mme Verdurin des traits de sa sœur Drusilla. Le jeu des ressemblances est d'ailleurs dans la source, comme le rappelle la narratrice en reconnaissant dans Swann le modèle de Terni comparant tout le monde avec des personnages de tableaux. On peut même prolonger ce jeu: aux erreurs de Françoise ou d'Eulalie répondent les pronoms inversés d'une domestique, Natalina;²⁶ si le père du narrateur proustien traite Bloch d'imbécile (*RTP* I, p. 91), le professeur Levi crie sans cesse ses invectives contre les amis de ses enfants ou de son épouse; et surtout, on notera que Natalia Ginzburg

²⁴ *Cinque romanzi brevi*, cit., pp. 17-18 (*La route qui mène...*, cit., pp. 27-28).

²⁵ *Lessico familiare* (1963), Torino, Einaudi, 1999, pp. 53-54. Voir sur ce point l'essai remarquable de G. MAGRINI, «*Lessico familiare*» di Natalia Ginzburg, dans A. ASOR ROSA (dir.), *Letteratura Italiana. Le Opere*, vol. IV, t. II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 771-810.

²⁶ *Lessico familiare*, cit., pp. 15, 35, 60-61 et 208.

peint sa mère d'une façon qui n'est pas sans évoquer «la silhouette mince aux mèches grises»²⁷ de la grand-mère du narrateur, avec ses promenades dans le jardin et son tempérament fantaisiste.

Lorsque Lidia présente à son mari le cycle proustien, en essayant en vain de le «faire passer», elle s'en tient à la vulgate biographique (l'asthme, l'insomnie, la chambre tapissée de liège).²⁸ Dans son article de 1963, Natalia Ginzburg elle-même rappellera ce qu'on lui avait raconté pendant son enfance: c'était l'histoire d'un petit garçon qui aimait les aubépines, et qu'on emmenait se promener loin de la petite fille qu'il voulait voir... Plus tard, dans *Caro Michele*, roman des années de plomb, on passera même indifféremment, par une sorte de nivellement postmoderne, de Proust à Walt Disney.²⁹

Comment concilier les différents malentendus des lectures esthétisante, puérile ou postmoderne avec l'approche critique de *Proust poeta della memoria*? Tout dépend de la posture énonciative, évidemment: personnage réel ou fictif, moi autobiographique ou essayiste. Et surtout, Natalia Ginzburg en use avec Proust comme avec n'importe lequel des individus, des objets et des anecdotes qui forment le bric-à-brac de sa mémoire familiale. Elle en parle en se servant du registre dominant de son écriture, l'*understatement*, dans un style familier et oral quoique très maîtrisé. On va voir que cette présence macroscopique au niveau du récit et des personnages n'est ni naïve ni anodine.

Sur le plan structurel, on observe des convergences en ce qui concerne en particulier *Du côté de chez Swann*. *Lessico familiare* s'ouvre aussi sur l'évocation des promenades et des villégiatures de la famille, en l'occurrence à la montagne, évocation qui forme un bloc thématique initial. Un épisode de «Combray II», le déjeuner du samedi, est sans doute à l'origine des scènes de table chez les Levi (RTP I, pp. 108-110).³⁰ Et *Le voci della sera* de 1961 juxtapose au récit principal une séquence rétrospective, inspirée par la

²⁷ Marcel Proust *poeta della memoria*, cit., p. 72 («l'esile figura dalle ciocche grige»); cfr. par exemple RTP I, p. 11 et *Lessico familiare*, cit., p. 33.

²⁸ *Lessico familiare*, cit., pp. 53-54.

²⁹ «[Osvaldo gioca] a ping-pong con le gemelle e [legge] Proust ad alta voce a Matilde e a me. Quando non viene qui, va invece da Angelica e Oreste, *dove fa cose simili ma lievemente diverse*, per esempio legge Paperino alla bambina e gioca a tombola con Oreste e i Bettoia», *Caro Michele* (1973), Milano, Mondadori, 1986, p. 154 (ch. 32, lettre d'Adriana à Michele; je souligne); *Je t'écris pour te dire*, trad. A. Lévi, Paris, Flammarion, 1974, p. 150.

³⁰ Je dois cette suggestion à Mariolina Bertini.

famille Olivetti, qui occupe la moitié du total. Les liens de cet excursus avec l'histoire postérieure sont nombreux, notamment en ce qui concerne les malheurs de l'amour, ce qui peut rappeler vaguement «Un amour de Swann».

Quant à l'influence de la mémoire proustienne, elle est bien sûr primordiale, comme il arrive chez la plupart des écrivains italiens de l'époque. Mais Natalia Ginzburg n'a pas de projet totalisant. Comme elle le dit dans l'avertissement de *Lessico familiare*, elle conçoit ses souvenirs comme des «éclairs» et des «éclats» d'une époque révolue.³¹ Son art est un art du détail et de la miniature. C'est plutôt au croisement de la mémoire et du langage qu'il faut situer la dette la plus consistante. On a souvent souligné que la traductrice de *Du côté de chez Swann* a très bien perçu la dimension orale et familière du style proustien. En général, les idiolectes des personnages et les anacoluthes de la narration passent bien sous la plume de Natalia Ginzburg, qui a le mérite de respecter le «sliricamento» («délyricisation») du texte, son ton prosaïque et confidentiel.³²

Il s'agit moins d'une influence stylistique directe à proprement parler que d'une leçon incontournable touchant au rôle même du langage oral. On pourrait étudier des stylèmes d'origine proustienne chez Natalia Ginzburg, tels que les incises et leur effet retardant, ou les groupes de quatre adjectifs, qui deviennent chez elle «les quatre murs d'une maison».³³ Mais là n'est pas l'essentiel: ce sont deux auteurs trop distants et même incommensurables pour qu'une enquête de ce genre se révèle fructueuse. En revanche, on peut soutenir que le principe même de *Lessico familiare*, c'est-à-dire l'idée que les souvenirs sont d'abord et surtout des phrases, vient de l'évocation de Combray. Vers 1962, cette idée ne dérive pas de la linguistique structurale ou de la Nouvelle Critique formaliste, mais bien du corps-à-corps avec *Du côté de chez Swann*.

Lorsque Lidia Tanzi célèbre la petite phrase de Vinteuil, il est tentant de prêter une valeur métalittéraire à cette référence elle aussi rapide et ostensiblement anodine.³⁴ Bien sûr, les mots et les phrases n'ont pas le rôle qu'ont des sensations plus immatérielles dans la ré-

³¹ *Lessico familiare*, cit., p. xxii («esili barlumi e schegge»).

³² G. DEBENEDETTI, *op. cit.*, pp. 217-218. Cfr. L. DE CARLI, *op. cit.*, et M. BERTINI, A. CILENTO, *Memoria – tra Marcel e Natalia*, «Quaderni proustiani», n. 5, 2011, pp. 25-34.

³³ D. SCARPA, *Postfazione*, dans N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 205-207.

³⁴ *Lessico familiare*, cit., p. 60.

miniscence proustienne. Mais c'est justement que Natalia Ginzburg s'approprie sa source en la prenant du côté concret et poétique à la fois qui lui convient mieux, celui des noms, des mots et de la parole individuelle.

Voici ce qu'elle écrit sur son recours au jargon de sa famille dans le texte même:

Un de ces mots ou de ces phrases nous permettrait de nous reconnaître, mes frères et moi, dans l'obscurité d'une grotte, parmi des milliers de personnes. Ces phrases sont notre latin, le vocabulaire de nos jours passés, elles sont comme les hiéroglyphes des Égyptiens ou des Assyriens-Babyloniens, le témoignage d'un noyau vital qui a cessé d'exister, mais qui survit dans ses textes, sauvés [...] de la corrosion du temps. Ces phrases sont le fondement de notre unité familiale, qui subsistera tant que nous serons au monde [...].³⁵

En admettant que cette grotte soit une référence à la caverne de Platon, l'accent est mis sur le monde sensible. On vit dans le noir, comme les personnages proustiens, en essayant tout au plus de reconstituer le clan. Mais on reconnaît tout de même une transcendance de l'écriture. Et les comparants (hiéroglyphes, textes) rappellent avec insistance le chercheur de signes mis en évidence dans les essais, qui va devenir l'objet de Barthes et surtout de Deleuze.

Tout à la fin de *Caro Michele*, la romancière confie à un personnage, lecteur de Proust, un credo de la mémoire qui est aussi, je crois, le sien propre: contrairement aux plus jeunes, Osvoldo cultive ses souvenirs. «Cultiver»: on reste dans la mémoire volontaire. Pourtant, l'écho de la réminiscence proustienne devient audible lorsque Natalia Ginzburg évoque la genèse de ses premières œuvres, qu'elle réunit en un seul volume un an après *Lessico famigliare*. Dans sa préface, elle montre comment elle s'est débarrassée peu à peu de sa méfiance vis-à-vis de la mémoire et de l'autobiographie. Le cas des *Voci della sera*, écrit à Londres en 1961 pendant un séjour de deux ans dans la capitale anglaise, est le plus éloquent à cet égard. Non seulement ce qui ne devait être à l'origine qu'une

³⁵ «Una di quelle frasi o parole ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati [...] dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo [...]», *ibid.*, p. 22 (cfr. *Les Mots de la tribu*, trad. M. Causse, préface de D. Fernandez, Paris, Grasset, 1966, réimpr. 1992, pp. 36-37).

nouvelle de quelques pages finit par se déployer, mais c'est tout le Piémont de son enfance qui jaillit sous la plume: «J'y vis soudain surgir [...], ni appelés ni sollicités, les lieux de mon enfance [...], mélancoliques parce que lointains mais en même temps si joyeux, cristallins et limpides!».³⁶ Cette mélancolie vitale rappelle ses remarques sur la tristesse proustienne.

Un peu plus tard, c'est à nouveau au croisement du langage, du souvenir et de la musique qu'une influence évidente se fait sentir:

[...] Les mots «Ne demande jamais» [dans *Lohengrin*] que ma mère chantait en buvant son café le matin et que j'avais l'habitude de hurler moi aussi, ignorant que j'avais la voix fausse et pensant pouvoir devenir une cantatrice célèbre, ces mots ont le pouvoir magique de me reporter aux matins heureux de mon enfance et à ma mère.

[...] J'aime cet air «Ella giammai m'amò», *Don Carlos*] au point qu'un jour, comme j'achetais du dentifrice, j'eus un frisson d'émotion et ce n'est qu'au bout d'un instant que je compris que la marque de ce dentifrice, *Arobal*, m'avait évoqué «l'Escurial» et «la voûte noire».

[...] dans les *Noces de Figaro*, «lei resti servita, madama brillante» [est un] air que j'aime, que je ramène chez moi et que je répète à l'infini, et qui, lorsque je bois de l'eau gazeuse, s'exhale dans ma mémoire et me donne le frisson, un frisson de gaieté et de froid qui est peut-être l'amour de la musique en moi.

La phrase de Wagner a donné le titre à l'article de 1969 d'où sont tirées ces citations et à un recueil publié l'année suivante.³⁷ On pourrait multiplier les exemples de ces événements fortuits qui ouvrent l'espace du souvenir à partir d'une «petite phrase» voire d'un syntagme. Observons aussi que, dans le troisième extrait, c'est

³⁶ *La route qui mène...*, cit., pp. 26-27 («Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia [...], malinconici perché lontani ma insieme così festosi, così cristallini e limpidi!», *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 17).

³⁷ *Ne me demande jamais*, trad. G. Piroué, Paris, Denoël, 1985, pp. 74-76 (je modifie légèrement la traduction); «Le parole “Mai devi domandarmi” che mia madre cantava bevendo il caffè al mattino e che io stessa usavo gridare ignorando di essere stonata e pensando di poter diventare una famosa cantante, hanno il magico potere di riportarmi ai felici mattini della mia infanzia e a mia madre. /[...] amo quest'aria a tal punto che un giorno, comprando del dentifricio, sentii un brivido d'emozione e solo dopo qualche istante capii che la marca di quel dentifricio, *arobal*, m'aveva evocato “l'Escurial” e “la volta nera”. / [...] nelle *Nozze di Figaro*, “lei resti servita, madama brillante” [è un'] aria che amo, che porto con me a casa e che ripeto all'infinito, e che quando bevo l'acqua brillante spira nella mia memoria e mi dà un brivido, un brivido di allegria e di freddo che è, forse, l'amore della musica in me», *Mai devi domandarmi* (1970), Torino, Einaudi, 1989, pp. 61-62.

l'expression «acqua brillante» (eau gazeuse) qui évoque la «dama brillante» de Mozart, à la faveur d'une amphibologie. Et le frisson du souvenir se double de la sensation de la boisson froide. Natalia Ginzburg est tout entière dans ce court-circuit de l'esthétique et du physique. D'ailleurs, ces formules rappellent les tressaillements et les éclairs qu'on a rencontrés.

Dans cette perspective, des passages de *Du côté de chez Swann* ont dû résonner haut à l'oreille de la romancière en train d'écrire ses souvenirs. On a mentionné le déjeuner («c'est samedi!»). Il y a sans doute aussi un écho des interrogatoires de tante Léonie sur les nouvelles du village dans les monologues cadencés de la mère de l'héroïne, dans *Le voci della sera*. Mais dès le début de «Combray I», on répète des phrases comme dans la parlerie de *Lessico familiare*. «Souvent, mais peu à la fois», syntagme associé à Swann le père, devient la devise du grand-père du narrateur. Sans compter, dans d'autres registres, le pouvoir enchanteur ou obsédant du langage, tel qu'il se manifeste dans les noms propres, ou dans des bribes de phrases («deux ou trois fois»...) qui deviennent des refrains de la jalousie dans «Un amour de Swann».³⁸

Lui et moi

On a insisté sur cet aspect parce que c'est un cas assez isolé dans un pays qui a eu tendance à ignorer le côté oral de Proust. Cette mise en relief du signe linguistique est omniprésente chez Natalia Ginzburg. Par ailleurs, la dimension métalittéraire de la *Recherche*, sa conception de l'écriture en tant que vocation et métier ont dû avoir une importance majeure pour une jeune romancière qui cherchait sa voix.³⁹ En particulier, il est aisé d'imaginer le bouleversement produit par les pages sur Bergotte de «Combray II», véritable miroir de la relation Ginzburg/Proust et catalyseur pour l'écriture. On se souvient que l'argumentation inclut même la question du style oral, lorsque le narrateur découvre avec jubilation que son maître

³⁸ Cfr. RTP I, pp. 15 et 357-361; voir aussi pp. 11-12 («Bathilde! viens donc empêcher ton mari de boire du cognac»).

³⁹ Cfr. C. GARBOLI, *Introduzione*, dans *Lessico familiare*, cit., p. xvii; Garboli parle même d'«un dieu [...] omniprésent [...], qui a présidé à une vocation»; cfr. aussi M. RIZZARELLI, *op. cit.*, pp. 190-191.

n'hésite pas à se servir des expressions familières qu'il utilise lui-même, à propos de Françoise ou de Legrandin (*RTP* I, p. 95).

Peu après la parution de *Lessico familiare* (mars 1963), l'article *Come ho tradotto Proust*, rédigé dans un style analogue, au moins dans sa partie de souvenirs, se termine en avouant un rapport affectif au modèle, que l'on peut déceler aussi dans la postface de 1990: à la lettre, l'attitude d'une lectrice amoureuse de la *Recherche* et attristée par la mort de son auteur. Ces aveux peuvent confirmer *a contrario* les stratégies de retenue et de litote mises en place par la romancière. Natalia Ginzburg ne parlera plus longuement de Proust, mais quelques commentaires tardifs vont renforcer son rôle. Il se précise comme un de ces écrivains, tels Tchekhov ou Elsa Morante, qui atteignent la maîtrise et le détachement absolus vis-à-vis de leur matière narrative. Or, Natalia Ginzburg affirme n'avoir jamais pu en arriver là, ne fût-ce que pour bien utiliser la troisième personne dans ses récits: elle ne peut se passer d'un point de vue individuel. La *Recherche* offre le prodige d'un «je» qui est en même temps un «il». ⁴⁰ «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» est «une phrase strictement privée» ouvrant un texte universel. ⁴¹ Proust, en somme, en tant que poète de la *coincidentia oppositorum*. Lorsque, un an avant sa propre mort, on interroge la romancière sur ses auteurs préférés du XX^e siècle, elle hésite à le situer dans ces limites chronologiques. C'est le problème de l'«entre-deux-siècles», mais porté sur un plan plus général: «Proust è tutto, quindi è una cosa ed è l'altra». ⁴²

Cette relation se poursuit donc tout au long de la carrière de Natalia Ginzburg. Il est vrai qu'en tant qu'influence directe et vérifiable, Proust s'éclipse dans les premières œuvres, les plus proches

⁴⁰ «C'è una terza persona che in realtà è una prima; come c'è anche un modo di dire "io" che in realtà è terza persona. Proust, per esempio, è anche "terza persona". Quella, è la grandezza», *Ultime lettere di gente comune*, interview de S. Cesari à N. Ginzburg, «il manifesto», 18 décembre 1984, reprise dans *La città e la casa* (1984), Torino, Einaudi, 1997, pp. 239-244 (p. 243). Selon Francesco Orlando, le «je» de la *Recherche* réunit la première personne du mémorialiste et la troisième du romancier réaliste (*Proust dilettante mondano, e la sua opera*, dans *Proustiana*, Padova, Liviana, 1973, pp. 167-184, repris dans *Proust e la critica italiana*, cit., pp. 258-268; en particulier p. 262).

⁴¹ *Raccontare i fatti propri*, «Corriere della Sera», 10 mai 1975, p. 3, repris sous le titre *Stile* dans le volume collectif *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, I, pp. 1004-1007 (p. 1006).

⁴² *È difficile parlare di sé*, conversazione a più voci condotta da M. Sinibaldi, a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 111. Cfr. A. COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

de *La strada di Swann*. Elle préfère prendre du recul face à une suggestion trop forte et d'ailleurs controversée à l'époque. Pourtant, on a vu qu'on peut déceler là aussi quelques échos thématiques. Un apprentissage négatif, doublé d'une ascension sociale décevante, marque l'héroïne de *La strada che va in città*. Ce premier roman a été écrit en 1941, pendant l'internement dans les Abruzzes avec Leone Ginzburg, donc parallèlement à la traduction de «Combray». En 1990, Natalia Ginzburg précise qu'elle a traduit l'essentiel d'«Un amour de Swann» après la fin de la guerre. Or, un couple mal assorti domine tant la nouvelle *Mio marito* que le roman *È stato così*, rédigés respectivement en 1941 et quelques mois après la parution de la traduction.

Mais c'est surtout dans les années cinquante et soixante que Proust fait surface. L'influence du néoréalisme décline et la mémoire reprend ses droits et sa place dans l'écriture. Un parcours circulaire se dessine, qui conduit des propos des grandes personnes entendus chez les Levi à l'orchestration de ces propos dans *Lessico familiare*, en passant par la lecture, la traduction et le commentaire.

Dans son compte rendu de *La strada di Swann*, Debenedetti estimait que, en «délyricisant» *Du côté de chez Swann*, Natalia Ginzburg puisait un peu abusivement aux mots de sa tribu pour restituer le registre oral du texte. D'un côté, elle tirait trop la bourgeoisie parisienne vers son correspondant turinois, et de l'autre, elle faisait un peu «bibliothèque rose», donc elle féminisait le texte. Cet essai n'a été publié qu'en 2005. Natalia Ginzburg pourrait ne pas en avoir eu connaissance, et, de son côté, Debenedetti l'a écrit dix-sept ans avant *Lessico familiare*, qui d'ailleurs l'indisposerait par son portrait de lui-même.⁴³ Ses observations de 1946 en sont d'autant plus surprenantes: «Nous ne sommes bien entendu pas en mesure d'affirmer que c'est justement le dialecte de la famille de Natalia Ginzburg qu'on utilise ici pour reproduire les fonctions du dialecte de la famille Proust». «En tout cas», continue Debenedetti, «il y a le goût d'un autre parler "maison", et spécifiquement d'une maison où il

⁴³ Cfr. le témoignage d'A. DEBENEDETTI, *Giacomino* (1994), Venezia, Marsilio, 2002, pp. 22-23, trad. M.-J. Tramuta, Lyon, La Fosse aux ours, 2004, pp. 27-28. Rappelons que *Lessico familiare* (cit., pp. 61-62) évoque la liaison de Paola Levi avec le jeune Debenedetti, sans le nommer. De son côté, Natalia Ginzburg a écrit un article ému (1978) sur les textes de Debenedetti concernant la capture des juifs à Rome (repris dans G. DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 99-105).

y aurait une jeune fille».⁴⁴ Le critique ne donne pas d'exemples, et on peut rester perplexe devant cette réserve, puisque Natalia Ginzburg a toujours su éviter les pièges du style sentimental. Les défauts de *La strada di Swann* résident ailleurs, dans les maladresses lexicales et syntaxiques d'une débutante. Mais ces remarques sur une traduction sonnent comme une annonce de ce qui ne se réaliserait que plus tard, à l'ombre de Proust et dans la liberté de l'écriture.

Résumé. – Traductrice de *Du côté de chez Swann* à la fin du fascisme, Natalia Ginzburg a été profondément marquée par la *Recherche*. Dans ses essais, elle s'est interrogée sur les rôles du temps et de la connaissance chez Proust. Dans ses romans, elle a tiré profit de l'enseignement de la *Recherche* touchant au style familier, en explorant les liens de la mémoire et du langage. Sa lecture très personnelle constitue un exemple méconnu de la réception italienne de la seconde moitié du XX^e siècle, du néoréalisme au postmodernisme.

L'auteur. – Fabio Vasarri est maître de conférences en littérature française à l'université de Cagliari. Ses travaux portent sur le XIX^e et XX^e siècles (romantisme, décadence, avant-gardes). Spécialiste de Chateaubriand (*Memorie d'oltretomba*, Einaudi-Gallimard, 1995, en collaboration; *Chateaubriand et la gravité du comique*, Classiques Garnier, 2012), il a en outre consacré deux articles à Natalia Ginzburg traductrice de Flaubert et de Proust.

⁴⁴ «Naturalmente, non siamo in grado di dire che sia proprio il dialetto di famiglia della Ginzburg quello che qui viene collocato a riprodurre le funzioni del dialetto della famiglia Proust; in ogni caso c'è un sapore di un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina: una innocenza maliziosa, un modo di ammiccare [...]», G. DEBENEDETTI, *Proust*, cit., p. 220.