

**YEREVAN STATE UNIVERSITY**

Department of Translation Studies

**TRANSLATION STUDIES: THEORY AND  
PRACTICE**

International Scientific Journal

Special Issue 1

**Lectures Croisées des Discours**

*Hiatus entre Réalités Sociopolitiques,  
Récits de Mémoire et Approches Interprétatives*

**Guest Editors**

*Garik Galstyan, Gayane Sargsyan, Taguhi Blbulyan*

YEREVAN  
2023

## NATALIA GINZBURG OR THE POWER OF UNKNOWING

CHIARA RUFFINENGO\*

<https://orcid.org/0009-0006-6409-786X>

UNIVERSITY OF LILLE

**Abstract:** Although Natalia Ginzburg spent all her life in devoted literary and scientific circles, she always wrote texts without the aid of any intellectual filters. Her need to underline her “ignorance” was a genuine leitmotif in her work, which manifested itself in the form of negations and oppositions. For her, the deep meaning of any discourse did not reside exclusively in what we know, but also in what we do not know. Unknowing thus becomes part of knowing, while revealing the inadequacy of writing to encapsulate reality as a whole.

**Keywords:** Natalia Ginzburg, Italian Literature, knowing, negation, oppositions, clarity, reality

## NATALIA GINZBURG OU LA FORCE DE LA NON CONNAISSANCE

**Résumé :** Bien que Natalia Ginzburg ait passé toute sa vie dans des milieux littéraires et scientifiques engagés, elle a toujours écrit des textes sans l’aide d’aucun filtre intellectuel. Son besoin de souligner son « ignorance » est un véritable leitmotiv dans son travail, qui se manifeste sous forme de négations et d’oppositions. Pour elle, le sens profond de tout discours ne réside pas exclusivement dans ce que nous savons, mais aussi dans ce que nous ne savons pas. L’inconnu devient ainsi partie intégrante du savoir, tout en révélant l’insuffisance de l’écriture à saisir la réalité dans son ensemble.

**Mots-clés :** Natalia Ginzburg, littérature italienne (XX<sup>e</sup> siècle), savoirs, négation, oppositions, clarté, réalité

*S’exercer à ne pas savoir et à s’émerveiller.*  
(Candiani 2021: 9)

---

\* chiara.ruffinengo@univ-lille.fr



## 1. Introduction

L'écrivaine italienne Natalia Ginzburg (1916-2001), née Natalia Levi, fut l'épouse de l'intellectuel antifasciste Leone Ginzburg, et la mère de l'historien Carlo Ginzburg.<sup>1</sup> Son œuvre est constituée de romans, de nouvelles, de pièces de théâtre, de poèmes et d'articles. Cette grande variété de genres présente une écriture aux structures syntaxiques constantes et un vocabulaire immédiatement reconnaissable, dont certains mots tels que *realtà* (réalité), *verità* (vérité), *chiarezza* (clarté), guident et enracinent la pensée de l'écrivaine dans un espace concret et terrestre. La majorité des ouvrages de Natalia Ginzburg ont été réunis dans les deux volumes : *Opere. I Meridiani*, Mondadori, 1986, Milano, vol. I, 1355 pages, et *Opere. I Meridiani*, Mondadori, 1987, Milano, vol. II, 1598 pages.<sup>2</sup>

*Chiarezza*, d'ailleurs, est aussi le titre d'un texte écrit par l'auteure en décembre 1944 (Ginzburg 2000: 230-231, traduction de l'auteur), au moment où la « mort du fascisme », l'écroulement de l'« optimisme national, ostentatoire et artificiel » du régime fait ressurgir « l'évidence du monde en ruine », avec ses innombrables drames, sa misère. Les dysfonctionnements qui frappent, à l'époque, la société, la politique, l'économie italiennes, affectaient aussi, naturellement, le langage en général et la littérature en particulier. Les journaux –explique Natalia Ginzburg – proposaient un langage « vide et somptueux », tandis que la littérature montrait « une impuissance absolue à s'exprimer de manière intelligible et sincère, une incapacité absolue de clarté » (Ginzburg 2000: 230-231):

Les écrivains n'arrivaient pas à raconter des faits et des sentiments qui avaient un contenu vital, un contenu élémentaire et simple, accessible pour chacun, mais au contraire ils se perdaient dans une obscure et nébuleuse recherche d'aventures irréelles, de sensations supraterrrestres et magiques (Ginzburg 2000: 230-231).

La tortuosité du langage, le « besoin d'une existence intime et tourmentée », n'étaient que des réactions naturelles pour échapper à la violence du fascisme, à la « banale simplification de la vie ». Mais comment retrouver, alors, une fois libérés de ce cauchemar, une « possibilité de clarté » (Ginzburg 2000: 231), que l'on avait niée ou perdue pendant de longues années ? Ce questionnement résonne pour Natalia Ginzburg à une période cruciale et tragique de sa vie (son mari Leone Ginzburg est emprisonné par les Allemands dans la prison de Regina Coeli à Rome ; il est torturé jusqu'à la mort, survenue le 5 février 1944) où, face à une douleur sans nom, la recherche de clarté s'avère, pour son existence et pour son écriture en construction, la seule issue

---

<sup>1</sup> Pour approfondir la vie de l'écrivaine, voir les deux biographies : Pflug, Maja, *Natalia Ginzburg, Eine Biographie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2011 et Petriagnani, Sandra, *La Corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2018.

<sup>2</sup> Pour les citations de cet article je ferai référence aux traductions françaises. Pour les textes non traduits en français, je préciserai qu'il s'agit de ma traduction. Pour une analyse critique de son œuvre voir, entre autres : Jeannet, Angela M. and Sanguinetti Katz, Giuliana (dir.), *Natalia Ginzburg : A Voice of the Twentieth Century*, University of Toronto Press, Toronto, 2000 ; Ruffinengo, Chiara, *Les chemins qui mènent vers la réalité. Pour une lecture anthropologique de l'œuvre de Natalia Ginzburg*, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.

possible. Loin du monde manichéen organisé par la dictature, la clarté devient un grand concept salvateur, lui permettant de retrouver la vérité que le fascisme avait interdite et de relier la réalité historique et sociale (le fascisme, l'après-guerre) à la réalité dans sa littérature. Pour aller dans cette direction, l'écrivaine doit reprendre contact avec les « formes les plus élémentaires et spontanées dans la parole » (Ginzburg 2000: 230-231) et se débarrasser, ainsi, de ces discours compliqués et artificiels qui avaient contaminé les esprits.

Toutefois, la tâche s'avère tout sauf simple. Si, en effet, ce retour à la clarté impliquait le refus, ou au moins l'éloignement de son contraire, c'est-à-dire l'obscurité (*oscurità*), cette vision binaire montre très tôt ses limites, car elle n'arrive pas à saisir la gradation des nuances qui existent entre ces deux points opposés, et à s'arrêter sur les significations plurielles, même contradictoires, qui les traversent. Si – d'un point de vue psychologique – l'écrivaine penche, en effet, pour tout ce qui est clair, elle réalise, au fur et à mesure, que ce champ sémantique n'existe pas dans un espace clos, et qu'il est très fréquent que des éléments extrêmes, antagonistes, le perturbent. À cause de ces apparitions non prévues, la clarté s'éloigne alors de son image idéale, exprimée dans un langage transparent. Par souci de vérité, Natalia Ginzburg n'envisage pas d'esquiver ces éléments ambigus, incompréhensibles, qui arrivent à destabiliser l'ordre des choses : elle doit donc composer avec tout ce matériel indéchiffrable qui emmène son écriture vers des espaces inconnus. Elle essaye, par conséquent, de considérer la réalité tout entière, de ce qui est clair jusqu'à ce qui est obscur.

Et pourtant, si d'un côté elle ne donne pas de limites à son regard, de l'autre elle ne sort jamais de la cohérence de son écriture ; face à la complexité du monde, sa manière d'écrire reste toujours la même, directe et limpide, comme le remarque dans ce passage le critique Enzo Siciliano :

Il est très difficile pour n'importe qui, et spécialement pour un écrivain, de réussir à percevoir l'évolution des choses, le développement de la réalité, avec cet œil direct et limpide que Natalia possède. C'est un don : c'est une nature. Ils sont peu à le posséder ; c'est son caractère d'être ainsi dans un livre, dans une page, dans une phrase. Il y a chez Natalia quelque chose d'extrêmement dénudé, et même de pur, dans la manière d'exposer et de raconter. [...] [Il y a] cette capacité d'arriver aux choses sans filtres intellectuels. (Ginzburg 1999: 206-207, traduction de l'auteur)

## 2. Explorer le monde par la non connaissance

Bien que Natalia Ginzburg ait toujours vécu dans des milieux littéraires et scientifiques engagés, l'élaboration de son propre discours s'est réalisée ostensiblement, dès ses premières compositions littéraires, sans l'aide de filtres intellectuels. Ou plutôt : grâce au manque de filtres intellectuels. Son discours non intellectuel concernait les textes écrits, mais aussi la communication orale. Dans le cycle d'interviews radiophoniques transmises par RadioTre en 1990, dont la transcription intégrale donna lieu par la suite à l'ouvrage *È difficile parlare di sé*, à la question posée par Marino Sinibaldi : « Avez-vous une théorie de la littérature ? », Natalia Ginzburg avait répondu : « Je n'en ai pas », et sa réponse n'avait pas eu besoin de précisions ultérieures (Ginzburg 1999:

114). Dans ses romans et dans ses pièces de théâtre, nombreux sont les personnages fictifs, et notamment des femmes, qui négligent les constructions logiques et solides de la pensée en faveur d'une approximation insouciante, de monologues en roue libre, qui, par rapport à l'exigence de clarté ressentie par l'écrivaine, s'accumulent comme autant de contre-exemples.

En revanche, les dynamiques internes des textes non fictionnels sont très différentes, car ici c'est l'écrivaine elle-même qui prend directement la parole, à la première personne. Le souci de faire la clarté s'impose naturellement dans ces écrits, que Natalia Ginzburg définit comme *saggi* (essais), *articoli* (articles), voire *racconti di memoria* (nouvelles de mémoire)<sup>3</sup>, et ces nombreuses appellations reflètent l'identité d'un genre aux contenus pluriels et aux contours incertains, dont le seul point ferme concerne la présence constante et emblématique de l'auteure et, par conséquent, la « subjectivation [de la] réflexion » (Ruffinengo 2008: 123-125)<sup>4</sup>. Dans quelques cas, le pourcentage de subjectif est tellement élevé, que certains écrits s'avèrent presque des « prétextes à des réflexions très diverses [...], des étapes d'un journal en public (*diario in pubblico*) » (Maurin-Farelle 1990: 38), dont le contenu s'avère essentiel pour appréhender la pensée de Natalia Ginzburg, qui penchait pour l'observation participante et beaucoup moins pour l'ostentation autobiographique (Maurin-Farelle 1990: 38).

L'importance de ces essais, pour l'auteure et pour les lecteurs, est confirmée aussi par le large choix des sujets traités, (littéraires, culturels, politiques, religieux, d'actualité, d'opinion ...), ainsi que leur nombre élevé et étalé dans le temps. Dans ces textes, Natalia Ginzburg tente donc de se positionner face à la société et de l'interroger « au plan moral, au plan esthétique, ainsi qu'au plan historique » (Maurin-Farelle 1990: 38), n'évitant donc pas d'aborder les thématiques non familières qui se présentent à son esprit, ou dans l'actualité. Par conséquent, il lui arrive souvent de s'aventurer dans des domaines inconnus, poussée par son engagement qui semble dicté à la fois par son sens de la responsabilité et par la curiosité mais, dans ce cas, elle se presse de mettre tout de suite les choses au clair, en déclarant au préalable ne pas savoir, ne pas comprendre, ou avoir les idées confuses sur le sujet qu'elle s'apprête à traiter.

Ce genre de formule, qu'elle utilise souvent en tant qu'*incipit*, lui sert aussi pour rappeler la non intellectualisation de son écriture. Son aveu de manquer d'un « arrière-pays culturel » (Ginzburg 1999: 207), ainsi que son besoin réitéré de souligner sa propre ignorance et ses pensées incertaines face à un sujet qu'elle décide d'explorer, constituent-elles, en effet, au-delà d'un possible mécanisme psychologique de revendication et de défense personnelles, voire de technique rhétorique de *captatio*

<sup>3</sup> Publiés d'abord dans des revues et des journaux italiens entre les années 1940 et les années 1990, ils ont été recueillis au fur et à mesure dans trois volumes. Ces volumes ont été insérés par la suite dans les deux tomes des *Opere* : *Le piccole virtù* (1962), *Opere. I Meridiani*, vol. I ; *Mai devi domandarmi* (1970) et *Vita immaginaria* (1974), *Opere. I Meridiani*, vol. II. Le quatrième et dernier recueil a été publié posthume : Ginzburg, Natalia, *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990*, Einaudi, Torino, 2001. Les deux premiers volumes ont été traduits en français : *Les petites vertus* (1964), trad. d'Adriana R. Salem, Ypsilon éditeur, Paris, 2018 ; *Ne me demande jamais*, trad. de Georges Piroué, Denoël, Paris, 1985.

<sup>4</sup> L'expression « subjectivation d'une réflexion » est tirée du livre : Macé, Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Belin, Paris, 2006, p. 44-45.

*benevolentiae*, un véritable leitmotiv qui forme le point de départ d'où beaucoup de ses communications écrites prennent forme.

Lorsque – en 1970 – quelqu'un lui propose de mener une enquête sur la femme en Italie, où elle aurait dû travailler en équipe avec un sociologue, elle rapporte dans un article avoir refusé en bloc :

L'idée de travailler avec un sociologue m'effraya au plus haut point et je refusai. Parler avec un sociologue, j'en serais incapable : la sociologie est trop loin de moi (Ginzburg 1985 : 131).

Au début des années soixante-dix, alors que la sociologie commence à s'intéresser à la famille italienne comme objet problématique et à se questionner sur le rôle de la femme au sein de la société en mutation, Natalia Ginzburg écrit à propos de sujets traditionnellement socio-anthropologiques (la famille, les relations homme-femme, les relations intergénérationnelles, l'espace domestique ...) et témoigne, par sa littérature, des transformations en acte dans le monde réel analysé par les sciences humaines.

Le fait d'avoir voulu mobiliser Natalia Ginzburg dans une enquête sociologique doit donc être lu comme la confirmation que ses textes, quoique non intellectuels et non scientifiques, arrivent à restituer quelque chose sur la réalité de l'époque, dont les sociologues perçoivent l'intérêt et la pertinence.

Du côté de Natalia Ginzburg, le refus de participer à une telle enquête et le souci de nier immédiatement sa compétence dans un tel domaine, lui sert, au contraire, à marquer la distance ressentie entre elle-même et les autres et à signaler ce qui lui fait défaut. Dans son catalogue de non connaissances, en effet, outre la sociologie, il y en a beaucoup d'autres comme, par exemple, la philosophie ; mais, lorsque l'écrivaine évoque son amitié avec le philosophe Felice Balbo, elle fait la constatation suivante :

Il m'a toujours semblé bizarre qu'il aime parler avec moi, moi qui ne comprenais rien en philosophie, et je l'arrêtais à chaque instant pour lui dire que je n'avais rien compris (Ginzburg 1987: 539, traduction de l'auteur).

Si ces deux premiers exemples montrent à quel point un terrain inconnu, incompris, n'est jamais vide de sens, la relation à la musique s'avère au contraire plus problématique et tortueuse :

Si j'avais aimé la musique, je l'aurais aimée avec passion. Tandis que je ne la comprends pas ; et aux concerts [...] je suis distraite et je me perds dans mes pensées. Ou bien je tombe dans un profond sommeil (Ginzburg, 2018: 53).

La construction hypothétique de cette citation aurait pu créer éventuellement un lien avec la condition souhaitée, si les verbes formulés au passé ne figeaient pas l'aspiration de l'écrivaine à comprendre et à aimer la musique dans le domaine de l'impossible. On perçoit dans ces phrases la sensation d'un regret, même s'il n'est pas exprimé de manière absolue, comme c'est le cas, en revanche, lorsqu'elle parle de la politique :

En dehors de la politique, il y a une infinité d'autres choses que je ne sais pas et que je ne comprends pas du tout, comme l'économie ou la chimie, ou les sciences naturelles ou les sciences exactes. Toutefois, peu m'importe le fait de ne pas les comprendre. [...] Au contraire, ne rien comprendre à la politique me semble un grave handicap (Ginzburg 1987: 635-636, traduction sz l'auteur).

En dehors de ses sujets de prédilection, et notamment la maison, la famille, où elle se sent « dans sa patrie » (*in patria*), son immense non savoir lui provoque l'impression profonde d'être « en exil » (*in esilio*), ou dans des « terres étrangères » (*terre estranee*) (Baldini 1973: 132).

Mais cette sensation de désarroi, ce vide théorique – supposé ou craint – lui permettent une liberté potentiellement infinie d'observation, où chaque mot surgit sans que rien ne puisse freiner ou briser le fil de correspondances qui le lie à une chose précise. Ainsi, son vocabulaire s'organise loin de tout ajout intellectuel qui serait inutile, et même contreproductif, étant donné la conception anti-idéologique de son « métier » (*mestiere*). Le mot *mestiere* renvoie d'abord à son essai « Mon métier » (*Les petites vertus*, p. 67-83) où elle parle de son rapport à l'écriture et de sa vie d'écrivain. Loin d'une vocation, plus technique que l'art, plus terre à terre qu'une profession, le *métier* renvoie à une conception du travail artisanal, à une activité que l'on apprend par la pratique et l'expérience de tous les jours, où le corps et l'esprit travaillent ensemble dans un effort commun.

L'objectif principal de l'écriture de Natalia Ginzburg est, en effet, celui de trouver le mot juste et irremplaçable pour chaque manifestation de ce monde, mais cela ne va pas dans le sens d'une profusion lexicale, ou d'un verbalisme, qui pourraient faire appel aussi à des critères esthétiques ou à des recherches philologiques qui lui sont totalement étrangères. Sa démarche implique, au contraire, une « avarice » dans l'écriture, et tout un travail de creusement et de dépouillement qu'elle opère en particulier sur certains mots, pour qu'ils puissent atteindre le plus possible les choses qu'ils signifient, et les « illuminer ». Elle déclare : « [...] je ne me soignais pas du style ; ce qui me tenait à cœur était d'apprendre [...] la manière de manier et illuminer la réalité » (Ginzburg 1987: 1118, traduction de l'auteur).

Ses textes ne renoncent donc jamais à inclure les présences et les influences de ce qui n'appartient pas à son monde, mais cela ne signifie pas juste les nommer, comme elle le précise dans ce passage tiré d'une interview :

Si je parle de cinéma je dis : « Moi je ne comprends pas le cinéma », si je parle de peinture je dis : « Je n'y connais rien ». Je veux le dire tout de suite, pour qu'on ne croit pas que je sais des choses que je ne sais pas. Je dois le préciser, car je veux quand même en parler (Ginzburg 1999: 208).

Et encore, dans un essai de *Vita imaginaria* :

Je dois avouer que, même si je ne comprends rien en politique, j'éprouve souvent la très forte tentation d'en parler, malgré tout (Ginzburg 1987: 635, traduction de l'auteur).

L'apparition de tout ce qui est non saisissable, inconnu, ne marque pas une limite que son écriture ne pourra pas franchir : elle agit, au contraire, comme un signal qui avertit que l'écrivaine est sur le point d'explorer quelque chose d'éloigné de son propre monde, et qu'elle le fera exclusivement avec ses propres outils, à savoir avec son bagage de non connaissances. À ce propos, il est révélateur de voir comment son fils, l'historien Carlo Ginzburg, définit sa propre manière de plonger dans un nouveau sujet d'étude, comme il le faisait déjà, jeune étudiant, pour ses recherches historiques sur la sorcellerie :

De l'histoire de la sorcellerie, je ne savais rien : mon premier geste [...] a été de chercher « sorcellerie » dans l'Encyclopédie italienne pour en tirer quelques informations élémentaires. Pour la première fois j'éprouvais vraiment ce que j'appellerais l'euphorie de l'ignorance : la sensation de ne rien savoir et d'être sur le point de commencer à apprendre quelque chose (Carlo Ginzburg 2010 : 457).

L'ignorance ne correspond donc pas, ici, à une carence irrécupérable, à un manque définitif destiné à ne jamais évoluer. Il s'agit plutôt d'une connaissance en négatif, du degré zéro d'un chemin inconnu qu'on décide d'explorer, et cela suivant différentes directions possibles, selon la manière individuelle de mener une enquête, de suivre des traces. Ainsi, le fils historien se sert de raisonnements progressifs et des outils systématiques du chercheur, alors que la mère avance dans le savoir à l'aide d'intuitions et de son expérience personnelle. En ce sens, la démarche instinctive de Natalia Ginzburg pourrait faire écho à l'intérêt pour la dimension archaïque de l'homme qui circulait, dans l'après-guerre, dans le milieu littéraire-éditorial que l'écrivaine fréquentait, à Turin (Ginzburg 1999: 70-71). Son approche pourrait ainsi exprimer comme une consonance de l'intérieur avec tous ces éléments qu'à l'époque on appelait « indifférenciés », « préscientifiques », et que les savants qui étudiaient les primitifs et les « peuples subalternes »<sup>5</sup> présentaient comme vitaux et intrinsèques à l'être humain.

Bien que la définition de primitif risque trop souvent d'être employée à tort et à travers, dans ce cas elle est en harmonie avec le monde littéraire de Natalia Ginzburg, qui emploie fréquemment des adjectifs comme *elementare* (élémentaire) et *rozzo* (« rustre », « primaire ») pour décrire son attitude personnelle face à l'exercice de la connaissance. Dans un domaine strictement littéraire, la notion de *rozzo* peut faire allusion à une pauvreté lexicale, à une pénurie de modalités expressives. *Rozzo* peut évoquer aussi l'art brut : c'est le monde simple, populaire, comme le monde paysan, qui construit ses connaissances et sa sagesse sur l'expérience, et ignore l'existence des choses superflues et des mots inutiles.

Dans un article consacré à Edvard Munch, Natalia Ginzburg commence son analyse du célèbre tableau *Le cri* par cette réflexion :

Je ne comprends quasi rien à la peinture et il est rare que je regarde longtemps des toiles ou des reproductions. Il m'arrive pourtant de le faire avec les reproductions d'Edvard Munch. Il me semble que c'est un grand et merveilleux peintre. Je pense

---

<sup>5</sup> Je pense notamment à Cesare Pavese (Pavese 1968: 323-324).



que ma manière de regarder ses œuvres n'est pas celle de celui qui aime et comprend la peinture mais au contraire une manière très primaire de les regarder [...] (Ginzburg 1985: 86).

Autant les peuples primitifs manient l'énigme universelle de la vie humaine à travers des représentations, autant les mots ginzburguiens suivent obstinément les chemins de la matière : non seulement pour décrire les objets rassurants du quotidien, mais aussi pour fournir une demeure concrète aux éléments moins compréhensibles, ineffables.

### 3. Saisir la réalité : négations, limites, ambivalences

La manifestation d'un élément imprévu, étrange, implique pourtant des réajustements et des contraintes dans l'écriture qui, une fois sortie de son itinéraire mesurable et descriptible, avance dans un parcours accidenté, imprévisible, et nécessite de stratégies et de techniques précises, qui se fondent très fréquemment sur le principe de la négation.

En soi, la négation, en tant qu'opération logique représentée par le connecteur grammatical *non*, consiste à associer à la valeur d'un énoncé son contraire dans un rapport d'exclusion (De Mauro 2000: 419), ce qui semblerait donner à la phrase une signification définitive et donc non modifiable, comme si aucune contamination n'était possible entre les deux mondes. Mais, chez Natalia Ginzburg, la négation a surtout pour fonction de créer un lien perceptible avec les objets problématiques et secrets du monde ; l'écriture signale ces présences plus complexes au moyen de verbes exprimés à la forme négative, de litotes<sup>6</sup>, ainsi qu'à travers des changements de perspectives, comme toutes ces formes de métalepses (allusions, prolepses), qui créent un « sens prégnant » à travers « une manipulation sur le jeu avant-après, antécédent-conséquent, préalable-résultat » (Molinié 1992: 212), et laissent entendre ce qui ne peut pas se dire ou comprendre directement.

Ainsi, les espaces inconnus ne sont pas absents, étant énoncés, voire juste évoqués ; on repère leurs traces suivant les asymétries dans l'écriture, comme les torsions, les substitutions, les anticipations. Parfois, le long des phrases, il arrive que les choses les plus énigmatiques se nichent dans le creux laissé par leur empreinte vide.

Pascal Quignard, dans *Vie secrète*, écrit que les préhistoriens

ont accoutumé d'appeler main négative l'empreinte vide que laisse derrière elle la main nue appliquée de l'homme après qu'il a soufflé la peinture sur ses doigts tandis qu'il la scellait à la paroi de la grotte pour entrer en contact avec la force invisible et nocturne qui s'y dissimule (Quignard 1998: 365).

---

<sup>6</sup> Le procédé rhétorique de la litote, souvent employé par Natalia Ginzburg, met tout cela particulièrement en valeur, comme l'on peut voir dans ces exemples choisis :

« La poésie naît seulement de sentiments non tièdes [...] » (Ginzburg 1987: 573, traduction de l'auteur) ;  
 « [...] il nous semblait non rassurant [...] » (Ginzburg 1987: 673, traduction de l'auteur).

Dans l'écriture de Natalia Ginzburg, le champ sémantique de l'invisible correspond à l'empreinte d'une main négative qui manifeste ce qui manque, et le dévoile.

Il n'y a pas chez elle le vide référentiel de l'être humain confronté à quelque chose d'inattendu ou d'impossible, selon les lois de ses propres croyances, mais la profonde conscience de l'immense non savoir. Ce magma obscur se situe pour elle, comme pour l'image pariétale de la main préhistorique, non pas du côté de la neutralisation de la chose niée mais, au contraire, de l'évocation de son opposé. Ses négations, en effet, constituent souvent le pôle d'une opposition, à partir de « savoir/ne pas savoir », « comprendre/ne pas comprendre », jusqu'à « clair/obscur », « réalité/irréalité », « vrai/faux » et tant d'autres.

Or, le sens de ses constructions binaires ne réside pas dans la distance rigide établie entre les deux éléments, puisque la relation entre deux pôles comprend aussi leur rapprochement possible et donc, avant tout, leur instabilité. Derrière l'effort permanent de lire le monde dans le texte comme une distribution de données classées et invariables, le sens profond d'une opposition se manifeste donc dans ses ambivalences, qui laissent affluer un amas de contextualisations temporaires, provoquées par de liens précaires entre les éléments, voués à des modifications infinies (Goody 2006: 35-44). Tous ces échanges et ces transformations permettent à Natalia Ginzburg de saisir le monde dans sa complexité infinie, sans que tout ce qu'elle ignore, ou ne saisit pas, ne devienne un espace faible, dépourvu de sens. Grâce, paradoxalement, à sa déclaration de non connaissance, elle ne craint pas de mener son écriture vers des zones moins définissables, et cela tout en restant fidèle à ses concepts fondateurs, comme la clarté et la réalité.

Natalia Ginzburg affirme souvent aimer et poursuivre la réalité, mais ce qu'elle appelle *realtà* va bien au-delà des dimensions tangibles du monde, qui ne cesse jamais de faire émerger des éléments en retrait, secrets, non perçus, comme par exemple le non-dit, les pièces manquantes, les absences. Pour rapprocher et saisir ce matériel fuyant, l'écriture doit déplacer le matériel lexical conventionnel de la matrice positive, tandis que la négation agit pour contenir – à partir de la déclaration de non connaissance – la portion de réalité qui échappe aux visions concrètes et s'étend dans des zones nébuleuses, voire bien au-delà.

Ainsi, Natalia Ginzburg bâtit dans son écriture une anthropologie de la vérité qui passe aussi par l'exercice réitéré de la négation, lorsqu'elle doit intégrer dans ses textes des phénomènes moins intelligibles, afin de les sonder et de les interpréter. Le « terrain solide pour la recherche et l'affirmation du vrai » (Ginzburg 1985: 94) se compose de strates infinies ; parfois, depuis les profondeurs, remontent à la lumière des bribes d'énigmes. L'être humain possède en effet plusieurs possibilités de compréhension, car « comprendre n'est rien d'autre qu'opérer un choix dans [un] faisceau de possibilités. La compréhension, si exigeante soit-elle (et cette exigence est proportionnelle à la conscience que nous avons de ses limites), ne peut donc être qu'approche d'une limite » (Guidieri 1980: 17). En ce sens, tout ce qui est non connu, non compris, non dit, peut être conçu comme une « *limite fluctuante* » (Bakhtine 1984: 386, en italique dans le texte).

C'est un point crucial : dans les formes de négation, dans les jeux d'opposition, la clé de lecture réside dans cette fluctuation, qui ne fait qu'écarter et réinventer

continuellement les équilibres atteints. En d'autres termes, la clarté, la réalité, la vérité : tout se déplace. Lorsqu'on prend conscience de l'inéluctabilité du déplacement, il n'est alors plus possible de circonscrire nos connaissances, ou encore de distinguer définitivement le vrai du faux, parce que l'on sait, « au moment même où notre intellect est sollicité, qu'ils existent des possibilités de compréhension », et que toutes ne sont que des rapprochements à une limite. On doit donc lire chaque concept à la lumière d'une approximation, puisque si « la compréhension est inévitable [...] en même temps, la frontière entre le vrai et le faux continue de se déplacer », et il n'est plus possible de tomber dans « l'illusion d'une pensée capable de comprendre avec exactitude » (Guidieri 1980: 17-21).

En ce sens, même la vérité se heurte à des concepts apparemment étrangers comme faux, mensonge, irréalité, fiction, qui s'entrecroisent et signifient dans la contradiction. On voit apparaître les facettes les plus ineffables de l'objet qu'il faut essayer de définir ou – comme le dirait Natalia Ginzburg – de toucher, de manier. De cette manière, un mot peut circuler « à l'intérieur du nouveau cadre de référence » et faire apparaître de nouvelles « significances » (Riffaterre 1982: 96), qui s'élaborent dans le texte en entier, y compris dans ses marges : là où des concepts excentrés, obliques, peuvent provoquer des petites secousses, des remises en questions, voire des illuminations.

Ce que l'on ne sait ou l'on ne comprend pas, peut donc ouvrir de nouvelles perspectives de compréhension ; cela, d'ailleurs, est valable dans tous les domaines, non seulement en littérature, comme l'affirmait, par exemple, l'anthropologue Remo Guidieri, à propos de sa discipline :

Il serait fort utile qu'on écrive un jour le seul livre d'ethnographie qui manque : un livre où seraient consignées toutes les choses que l'ethnologue n'a pas comprises. On peut être certain qu'il sera bien long et bien passionnant (Guidieri 1980: 20).

C'est lorsqu'on cherche le sens en dehors des frontières fragiles du monde connu, et que les disciplines élargissent leur espace sémantique au risque d'en sortir, que les mots choisis nous emmènent d'une « manière extrêmement sérieuse et humble » – disait Natalia Ginzburg –, à « marcher en direction de la réalité »<sup>7</sup>. Elle utilisait le verbe « marcher » à juste titre, puisque les concepts de réalité, de vérité, jamais fixes, s'étirent et évoluent dans le temps et dans l'espace. Ainsi,

la vérité semble sauter d'un endroit à l'autre, s'esquiver et surgir de son trou dans l'ombre comme un poisson ou une souris.<sup>8</sup>

C'est là, dans ce déplacement des frontières, dans l'instabilité des éléments, qu'on peut ressentir comment, de manière paradoxale, l'écriture de Natalia Ginzburg atteint une dimension où les éléments opposés existent grâce à leur réciprocity : la lumière traverse l'ombre, le visible marque l'invisible, le vrai se rapproche du faux ou encore –

<sup>7</sup> « [...] j'aime le choix sévère et douloureux des mots, et une manière extrêmement sérieuse et humble de marcher en direction de la réalité. », « La soddisfazione », *art. cit.*, p. 577 (ma traduction).

<sup>8</sup> Ginzburg, Natalia, « Pitié universelle » ; *Ne me demande jamais*, *op. cit.*, p. 212-216 (212).

dans un registre profondément ginzburguien – ce que l'on sait, et ce que l'on comprend intéragissent profondément avec ce que l'on ne sait pas, ce qu'on ne comprend pas.

#### 4. Conclusion

Lorsque, dans beaucoup de textes, Natalia Ginzburg évoque la *chiarezza*, la *realtà*, la *verità*, elle rend visible par ces notions l'objectif sensible qui régit et fait évoluer toute son écriture, ainsi que le moteur profond de sa connaissance. Mais ces notions idéales se heurtent toujours – tôt ou tard – à des intrusions, à des zones d'ombre ; son écriture, à la place de les cacher ou de les omettre, s'efforce de les ordonner grâce à des constructions précises comme des négations, des oppositions.

Tous ces éléments inconnus et excédents, qui affleurent et agissent à partir d'une opposition ou d'une négation initiale, ont donc pour fonction de suggérer l'existence d'autres significations plus fuyantes, voire invisibles, dont l'existence dépend exclusivement des mots formulés. En déstabilisant continuellement le niveau syntaxique-lexical explicite, l'écriture ginzburguienne, dépourvue d'un contenu intellectuel, suggère ainsi la lecture d'un monde qui, tout en demeurant toujours concret et reconnaissable, ne cesse jamais de refléter les strates inaccessibles de la connaissance, jusqu'à celles que ses mots n'arrivent pas à atteindre totalement. L'irruption de traces inattendues, de désordres, ainsi que l'expérience des limites et des manques, amènent ses oppositions et ses négations à réajuster leur organisation initiale, souvent presque scolaire, dans un équilibre asymétrique, où la relation des éléments tient compte des torsions, des ambivalences, des paradoxes.

À l'intérieur de ces mouvements infinis, les mots et leurs significations se déplacent, et ce jusqu'au seuil où l'écriture, face à l'insondable, s'arrête. Car si elle ne dispose que des « paroles de cendres », le monde se tait :

Le monde se taisait pour moi. Je ne trouvais plus les mots pour le décrire, je n'avais plus de mots qui me fassent grand plaisir [...]. Je portais en moi un fardeau de choses embaumées, de visages muets et de paroles de cendres.<sup>9</sup>

Face aux côtés les plus obscurs de la réalité, Natalia Ginzburg vit l'expérience de l'impossibilité de la parole. La non connaissance ne sert plus, dans ce cas extrême, à faire jaillir de nouvelles intuitions et d'autres vérités, mais à révéler l'inadéquation de l'écriture à contenir la réalité tout entière, dans son intégralité vertigineuse, ainsi que l'efficacité sémantique du silence.

---

<sup>9</sup> Ginzburg, Natalia, « Mon métier », *art. cit.*, p. 76.

**Références bibliographiques :**

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, Paris.
- Baldini, Raffaello, « Questo mondo non mi piace. Intervista con Natalia Ginzburg », *Panorama*, 3 maggio 1973, anno XI, n.367, p.129-135.
- Candiani, Chandra, *Questo immenso non sapere, Conversazioni con alberi, animali e il cuore umano*, Einaudi, 2021, Torino.
- De Mauro, Tullio, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, vol. IV, Utet, 2000, Torino.
- Goody, Jack, *La peur des représentations*, La Découverte, 2006, Paris.
- Ginzburg, Carlo, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, Verdier, 2010, Lagrasse.
- Ginzburg, Natalia,  
 – *Opere. I Meridiani*, Mondadori, 1986, Milano, vol. I, 1355 p.  
 – *Opere. I Meridiani*, Mondadori, 1987, Milano, vol. II, 1598 p.  
 – *Les petites vertus* [1964], trad. d'Adriana R. Salem, Ypsilon éditeur, 2018, Paris.  
 – *Ne me demande jamais*, trad. de Georges Piroué, Denoël, 1985, Paris.  
 – *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990*, Einaudi, 2001, Torino.  
 – *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Einaudi, 1999, Torino.
- Guidieri, Remo, *La route des morts*, Seuil, 1980, Paris.
- Jeannet, Angela M. and Sanguinetti Katz, Giuliana (dir.), *Natalia Ginzburg : A Voice of the Twentieth Century*, University of Toronto Press, 2000, Toronto.
- Macé, Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX siècle*, Belin, 2006, Paris.
- Maurin-Farelle, Brigitte et Panafieu, Yves, *Cronalpha Ginzburg 90: répertoire bibliographique des œuvres et de l'ensemble de la critique*, Y.Panafieu, 1990, Liancourt-Saint-Pierre.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992, Paris.
- Pavese, Cesare, « Discussioni etnologiche », *Saggi letterari*, Einaudi, 1968, Torino, p. 323-324.
- Petrignani, Sandra, *La Corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, 2018, Vicenza.
- Pflug, Maja, *Natalia Ginzburg, Eine Biographie*, Verlag Klaus Wagenbach, 2011, Berlin.
- Quignard, Pascal, *Vie secrète*, Gallimard, 1998, Paris.
- Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », in A.A.V.V., *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, Paris, p. 91-118.
- Ruffinengo, Chiara, *Les chemins qui mènent vers la réalité. Pour une lecture anthropologique de l'œuvre de Natalia Ginzburg*, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2008, Paris.