



Dominique Budor et Denis Ferraris (dir.)

## Objets inachevés de l'écriture

Presses Sorbonne Nouvelle

---

# Les Ricordi di un impiegato de Federigo Tozzi ou le faux débat de l'achèvement

Cristina Terrile

---

Éditeur : Presses Sorbonne Nouvelle  
Lieu d'édition : Presses Sorbonne Nouvelle  
Année d'édition : 2001  
Date de mise en ligne : 8 janvier 2019  
Collection : Études italiennes  
ISBN électronique : 9782379060090



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

TERRILE, Cristina. *Les Ricordi di un impiegato de Federigo Tozzi ou le faux débat de l'achèvement* In : *Objets inachevés de l'écriture* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001 (généré le 09 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/9921>>. ISBN : 9782379060090.

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

---

# Les *Ricordi di un impiegato* de Federigo Tozzi ou le faux débat de l'achèvement

Cristina Terrile

---

[...] non sempre la storia di Tozzi va a finire, ma di solito resta lì troncata come un settore di linea retta che presuppone l'infinito.

G. A. BORGESE

- 1 Avant même leurs complications éditoriales posthumes, les *Ricordi di un impiegato* sont une œuvre dont la longue gestation et l'hypothétique achèvement font problème. Car il ne s'agit pas d'un seul texte bien identifié par son auteur dans une version définitive destinée à la publication, mais de plusieurs textes, ou plutôt de plusieurs états d'un même texte à différents moments de son écriture<sup>1</sup>. En 1911, les *Ricordi* sont d'abord un « articolo » de vingt-huit pages refusé par la revue "La Lettura" pour son absence d'intrigue<sup>2</sup>. Au cours des neuf années suivantes, Tozzi étoffera progressivement son récit jusqu'à parvenir, peu avant sa mort en 1920, à en décider la publication, quoique, si l'on en croit Borgese, l'ultime version n'eût pas été non plus, dans l'esprit de l'auteur, tout à fait définitive. Il en résulte l'image d'une œuvre en progrès, dont il est difficile de dire à quel projet elle correspond et donc selon quels critères l'auteur prétendait juger de son achèvement<sup>3</sup>. Deux mois après la mort de Tozzi, le public pouvait lire une première version des *Ricordi* éditée par Borgese, l'ami de Tozzi, désigné comme exécuteur testamentaire de l'œuvre entière. Or la version borgesienne des *Ricordi* est amputée, sauf rares exceptions<sup>4</sup>, des parties que Tozzi avait ajoutées lors de l'élargissement du manuscrit autographe de cent dix-huit à cent soixante-quatre feuillets. Dans l'avertissement de l'édition de 1920, Borgese affirme que Tozzi se proposait de « rimettere le mani nel manoscritto e di travagliare, com'era suo costume, le bozze » et il reconnaît que, légitimé par l'ami et encouragé par la veuve, il s'est autorisé à réviser le texte :

Mi sono limitato a scegliere fra una prima redazione dei *Ricordi* ed una seconda allungata con l'inserzione di pagine tolte ad un altro libro inedito di Tozzi e che rimanevano estrinseche. Ho adottato la prima, [...].

- 2 Si les différentes phases de l'écriture ne correspondaient pas nécessairement à un projet préalable dont elles auraient été la réalisation, Borgese quant à lui se trouve, par la force des choses, conduit à choisir d'achever le texte d'une certaine manière, de faire comme si ce qu'il présente comme la première version était l'une des réalisations possibles, et peut-être la plus authentique, du projet tozzien.
- 3 Ignorant la vraie nature de l'opération borgesienne, la critique entreprit l'analyse de la première édition, sans pouvoir mettre en perspective le texte publié et les différents moments de sa genèse<sup>5</sup>. Il fallut attendre 1960 pour que le fils de Tozzi, Glauco, fournisse la première édition intégrale, philologiquement fiable, des *Ricordi*<sup>6</sup>. La critique en vint alors à dénoncer Borgese comme le falsificateur, responsable d'avoir dérobé le texte authentique à l'attention des philologues. Le plus prestigieux des accusateurs fut Debenedetti qui interprète les manipulations borgesiennes, quelles qu'en soient par ailleurs la nature et l'ampleur<sup>7</sup>, comme l'intervention d'un théoricien de la narration qui, en pleine polémique contre le fragmentisme et animé par sa volonté « edificatoria », aurait voulu retrancher toutes les parties qui lui paraissaient éloigner le texte du modèle constructif naturaliste qu'il prônait :
- Voile che il Tozzi dei *Ricordi* somigliasse il più possibile all'asciutto, costruttivo, funzionale romanziera da lui rivelato attraverso la clamorosa scoperta di *Tre croci*<sup>8</sup>.
- 4 Dans le sillage de Debenedetti, et malgré les raisons avancées par Glauco Tozzi pour justifier l'opération borgesienne (circonstances de l'époque et urgence de la publication), la critique adopta généralement l'image d'un Borgese curateur peu scrupuleux, coupable d'avoir, pour de plus ou moins nobles raisons, offert au lecteur un texte mutilé, bien éloigné des dernières intentions de l'auteur<sup>9</sup>. Le débat critique structuré de la sorte par l'opposition du manuscrit tozzien et de sa première édition élaborée par Borgese ne s'est pas fondamentalement redistribué par la suite<sup>10</sup>. Quelques exégètes ont certes essayé de réhabiliter l'entreprise borgesienne<sup>11</sup>, mais en définitive les questions posées ne sortent pas du cadre défini par Debenedetti : Borgese est-il l'accoucheur des véritables intentions de Tozzi ou bien celui qui, au nom de sa propre conception du roman, aurait combattu chez Tozzi les inspirations les plus novatrices ? Or les données dont nous disposons aujourd'hui offrent la possibilité, nous semble-t-il, de recentrer le débat sur le projet tozzien proprement dit et non plus sur sa relation, voire son opposition, à l'évaluation spécifique, ou pour certains l'idéologisation, que lui impose Borgese.
- 5 Certes il n'existe aucun texte comparable au *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide, dans lequel Tozzi nous expliquerait quel projet il poursuit tout au long des différentes phases de rédaction des *Ricordi*. Toutefois si l'auteur était de ceux qui s'inscrivent dans une école ou dans une tradition clairement revendiquée, il serait au moins possible de définir un certain nombre d'exigences auxquelles se soumettrait le travail créatif. Dans un article de 1928 consacré à Tozzi, Borgese observe que « [...] un giovane, se è preceduto da generazioni che abbiano elaborato, in certo modo, le sue stesse passioni, il suo stesso stile, pub far presto cose armoniose e perfette »<sup>12</sup>. Mais précisément, souligne Borgese, Tozzi est plutôt un précurseur, un auteur inclassable qui cherche une nouvelle manière d'écrire, en rupture avec les modèles précédents. En ce sens, ajouterons-nous, toute conjecture concernant le projet tozzien, et en particulier celui des *Ricordi*, toute comparaison avec d'autres œuvres élevées au statut de modèles hypothétiques seraient hasardeuses.
- 6 Dans ces conditions, il n'est pas certain que les notions d'achèvement et d'inachèvement entendues comme conformité ou non-conformité à un projet, comme perfection et

imperfection en rapport à une fin préalablement visée, soient ici des notions pertinentes. Cette définition de l'achèvement, identifié à la perfection en tant qu'il suppose qu'un modèle soit préalablement pensé par un sujet, n'est sans doute pas la seule définition possible, quoiqu'elle soit bien entendu la plus classique, celle à laquelle se réfère, par exemple, Spinoza dans la Préface de la IV<sup>e</sup> partie de l'*Ethique* :

Celui qui a résolu de faire une chose et l'a achevée (*perfecit*) dira que cette chose est parfaite ; et non seulement lui-même le dira, mais encore quiconque connaît exactement, ou croit connaître l'idée (*mentem*) et le but de l'auteur de cette œuvre. Par exemple, si on voit un ouvrage (que je suppose n'être pas encore achevé) et qu'on sait que le but de l'auteur est de construire une maison, on dira que la maison est imparfaite ; et au contraire, on dira qu'elle est parfaite aussitôt qu'on verra que l'ouvrage est conduit à la fin que son auteur s'était proposée. Mais si on voit un ouvrage dont on n'avait jamais vu le semblable, et si on ne connaît pas l'idée de l'artisan, on ne pourra évidemment pas savoir si cet ouvrage est parfait ou imparfait<sup>13</sup>.

- 7 On pourra donc envisager la production d'un texte de deux manières sensiblement différentes : 1. si l'auteur a une idée précise de ce que doit être la structure de l'œuvre, s'il a conscience des critères de réussite ou de non-réussite de son entreprise au moment où il entreprend d'écrire, la création apparaît alors comme l'actualisation d'un projet ; 2. si l'auteur a tout au plus conscience de ce dont il ne veut pas, conscience de l'insuffisance expressive des formes traditionnelles, mais ne sait pas encore ce que pourraient être la ou les nouvelles formes qui lui conviendraient, l'écriture est alors recherche, ignorante du but qu'elle poursuit, processus inchoatif. À strictement parler, on ne peut pas dire qu'il y a projet et, quel que soit le moment où s'arrête la rédaction, on ne pourra pas dire qu'elle est inachevée. Toutefois le processus d'écriture est bien en attente d'une forme spécifique, forme reconnue après coup, ou du moins progressivement, par l'auteur qui assiste à la naissance du sens dans le travail de l'œuvre. Dans ce cas, on ne peut parler d'achèvement ou d'inachèvement que par analogie et en faisant comme si la forme recherchée, dont la conscience ne vient qu'après coup, avait été en fait pensée sur le mode du projet préalablement conçu. Or, concernant le manuscrit des *Ricordi*, il semble bien que, si la question de l'achèvement s'est jamais posée pour Tozzi, c'est nécessairement selon la seconde acception. Nous devons donc par force partir de l'étude du manuscrit et remonter, dans l'opération de la lecture, de la dispersion des matériaux à l'unité d'une intention qui pourrait être celle de l'auteur. Mais en cherchant le projet des *Ricordi* comme ce qui gît d'abord dans l'immanence de l'écriture et n'a pu venir à la conscience de l'auteur que de manière progressive, nous allons rencontrer d'emblée une nouvelle difficulté : car il n'est pas certain que le manuscrit présente une harmonie suffisante du contenu et de la forme qui permette d'y déceler une véritable unité d'intention. Or, précisément, l'analyse des différentes couches rédactionnelles des *Ricordi* nous contraint d'admettre que chaque nouveau moment de la rédaction induit un infléchissement du projet d'abord reconnu et entraîne la nécessité de nouvelles corrections, de nouveaux ajouts. Ce qui tendra alors à se déployer dans l'œuvre sera la pluralité des intentions divergentes, et ce serait faire violence au texte que de vouloir à tout prix y déceler l'unité d'un projet dominant. Une telle dispersion, due aux additions successives, sera de surcroît favorisée par la forme du journal qui est celle des *Ricordi*<sup>14</sup>. Dans un tel processus d'écriture, il n'est pas assuré qu'une œuvre puisse jamais s'achever, et la longue gestation des *Ricordi* est sans doute le symptôme que Tozzi se trouvait bien ici aux prises avec une expérience de ce genre : celle d'une œuvre dont chaque moment d'écriture laisse paraître une intention qui, loin d'être complétée et achevée par les

moments suivants, se trouvera au contraire remise en cause, semblant par là promettre une tâche infinie<sup>15</sup>. Ce tâtonnement perpétuel marquerait d'ailleurs, pour certains, l'ensemble des procédés créatifs tozziens. On connaît le mot célèbre de Borgese, selon lequel Tozzi connut le même sort que Christophe Colomb : parti à la recherche de l'Inde occidentale (le vieux continent du naturalisme), il découvrit le nouveau monde<sup>16</sup>. Dans cette perspective, Tozzi serait un écrivain éminemment involontaire, « inconsciemment », créateur de nouveautés presque malgré lui, ou peut-être plus exactement un écrivain qui ne fait pas ce qu'il dit et ne dit pas ce qu'il fait, dont le projet, s'il existe, ne correspond guère à la réalisation<sup>17</sup>.

- 8 Or l'inachèvement spécifique des *Ricordi* nous permet de comprendre d'une manière nouvelle l'intervention de Borgese et la nature de ses choix éditoriaux. Car, tandis que Tozzi était apparemment engagé dans une sorte de fuite en avant, se laissant porter par la prolifération d'une écriture qui se dilate à l'échelle d'une vie, Borgese, quant à lui, cherche explicitement à ressaisir le texte selon l'unité d'un projet et ne peut, pour parvenir à ses fins, sauf à continuer lui-même le travail de Tozzi, que procéder par soustractions, par réduction du manuscrit. L'édition de 1920 serait donc bien une des manières possibles d'achever les *Ricordi*, et cela en fonction d'un effort réel, de la part de Borgese, pour mettre en valeur ce qu'il considère comme l'esprit même de Tozzi, déduit à partir des écrits antérieurs de l'auteur.
- 9 Si l'on examine les rédactions successives du manuscrit, l'infléchissement du projet initial apparaît évident. Les vingt-huit pages de la première rédaction présentent une certaine unité de ton et de contenu permettant de définir au moins négativement la première intention de l'auteur<sup>18</sup>. La narration nomme des objets, des gestes, des situations, voire des émotions, les caractérise brièvement et les articule les uns aux autres dans une sorte de présent éternel en dehors duquel passé et futur sont à peine esquissés. Le narrateur, comme les personnages qu'il désigne, sont de la sorte à peine des personnages ; ils n'existent que par les pauvres relations tissées entre eux à travers quelque phrase anodine ou quelque regard. Tristesse et résignation paraissent l'emporter, mais ne se constituent pas en une typologie du mal-être et de la médiocrité : rien ne persiste, rien ne s'enracine pour former de véritables tendances individuelles. Cette orientation se trouve confirmée par les quelques variations introduites dans les vingt-huit premières pages, à l'occasion de leur reprise et de leur intégration dans la deuxième version, élargie cette fois à cent dix-huit pages. Le noyau originel ne subit pas de profondes modifications, mais quelques ajouts ou corrections soulignent l'hostilité qui entoure Leopoldo<sup>19</sup>. Les contours du personnage-narrateur s'accusent quelque peu. Plusieurs fois les émotions, au lieu d'être simplement notées, se trouvent explicitement rapportées au "je" d'une conscience où s'ébauche déjà la promesse d'une identité, un éclair d'introspection, ou l'esquisse d'une obligation morale :

Ma, mentre io sto per domandarmi se ho commesso qualcosa di male, [...] (3 mars).

- 10 Toutefois il s'agit encore d'une sorte de présent indéfini, à peine élargi à un passé et à un futur proches et mal délimités. Cette intériorité naissante n'a pas encore d'histoire, et la narration maintient le primat d'un regard qui court à la surface du présent et auquel toute profondeur est refusée. De ce point de vue, est particulièrement remarquable que soient supprimées les quelques notations qui, dans la première version, semblaient suggérer une véritable personnalité du personnage-narrateur à travers certaines préférences nettement caractérisées<sup>20</sup>. S'il est donc un projet qui paraît s'affirmer dans la

première version et jusque dans un certain nombre de retouches de la deuxième version, c'est donc bien, semble-t-il, de lutter contre toute typologisation des personnages.

- 11 Cependant il faut inscrire ces vingt-huit pages à l'intérieur de la deuxième version prise en totalité. L'intention de l'œuvre change alors de direction. Au lieu de n'être qu'un réceptacle sans passe ni futur, ouvert à tous les bruits du monde, Leopoldo acquiert à présent une certaine complexité : il reçoit un nom et son présent renvoie dorénavant à un passe ou se déploie la constellation familiale. En lui sont réunis des éléments qui en font un inadapté, un étranger au monde. Le motif central de la narration reste, comme dans la première version, celui de l'aliénation, de l'impossible bonheur, mais les personnages acquièrent à présent — et cela est vrai au premier chef du narrateur — une certaine distance par rapport aux circonstances où ils se trouvent immergés, un espace d'intériorité où le choix paraît encore possible, où un ailleurs est encore imaginable.
- 12 Au delà des cent dix-huit pages, dans les ajouts qui porteront d'abord le texte à cent trente-huit, puis à cent soixante-quatre pages, Borgese, on le sait, ne voyait guère que des passages extrinsèques. Pourtant on pourrait considérer que Tozzi continue ici son travail de caractérisation et d'intériorisation du narrateur. Mais cette fois les additions définissent, pour ainsi dire, un nouveau personnage, dont l'intériorité lyrique et ratiocinante paraît souvent prendre son envol, comme si l'employé était devenu un poète et un penseur. Le langage du premier Leopoldo, maladroit, simple, construit par périodes morcelées, dominé par la parataxe, contraste fortement avec celui du deuxième, plus articulé, mêlant métaphores et abstractions. Aux notations portant sur le présent de ce qui est vécu par le narrateur s'ajoutent maintenant les circonvolutions d'un esprit méditatif : l'âme, la mort, la jeunesse deviennent des thèmes de réflexion. Si la plupart des ajouts sont intemporels, souvent tirés d'un passé mal délimité — « Una sera », « Certe notti », etc. —, les lieux ne sont pas non plus clairement identifiés : Pontedera, la pension, la gare, autrement dit le petit territoire où se meut habituellement l'employé, passent au second plan et s'effacent, pour laisser la conscience abstraite et lyrique du nouveau Leopoldo se déployer librement hors de toute géographie narrative. Sans doute cette indétermination des lieux et des temps est avant tout le symptôme d'un renversement quant à la valeur du personnage-narrateur. Le deuxième Leopoldo est une conscience en expansion, qui vient vers le monde et le spiritualise. Sous son regard, les choses ne sont plus anodines, mais se distinguent par quelque particularité, deviennent immédiatement expressives, symboliques. En conséquence, la différence du sujet et de l'objet tend à s'abolir, car tout ce qui fait face au narrateur acquiert le statut d'une nourriture pour la conscience. De nouvelles figures impersonnelles apparaissent, sans constituer des personnages à part entière ; les visages se défont :
- Incontro sempre la mendicante che non ha più viso ; come se le ulcere rosse le  
togliessero a poco a poco tutta la testa (16 mars).
- 13 Un homme bêche la terre :
- ma io non gli ho mai visto bene il viso (29 mars).
- 14 Tout se passe comme si Leopoldo n'avait plus d'attention que pour les hommes dont le corps est détruit, étant incapable d'apercevoir, en revanche, les formes ordinaires de l'humanité, visages ou corps<sup>21</sup>. A l'inverse, les objets s'animent, s'humanisent en quelque sorte :
- C'è il canapé convinto d'avere un'onestà, che si deve vedere guardandolo (17 mars).
- 15 Et les états d'âme du narrateur paraissent acquérir des qualités matérielles :

[...] i miei pensieri sono umidi (16 mars) ;

[...] la mia anima [...] mi pare verniciata a nuovo e non ancora asciutta bene [...] (18 mars).

- 16 Fleurissent juxtapositions expressionnistes de couleurs et d'images incongrues. L'univers en noir et blanc de l'employé, bien réglé, presque immobile, cède la place à l'univers onirique, symbolique, haut en couleur du deuxième Leopoldo.
- 17 Nous pourrions envisager ces ajouts comme le symptôme d'une réorientation du projet de l'auteur. C'est d'ailleurs de cette manière que les interprète Debenedetti :
- Con l'intercalatura di quei pezzi, i *Ricordi* potevano far pensare a un altro libro, stranamente e incongruamente utilizzato frammischiandolo alle loro pagine: mentre in realtà la presenza di quei pezzi facevano dei *Ricordi* un altro libro<sup>22</sup>.
- 18 Assurément les additions altèrent « il modo del personaggio di esserci nel mondo »<sup>23</sup>, mais, comme Tozzi juxtapose les nouveaux passages aux anciens et ne se donne pas la peine de corriger la version précédente pour unifier la facture et le ton de l'ensemble, ces ajouts ne viennent pas compléter la personnalité du Leopoldo de l'édition précédente, n'ajoutent rien à sa complexité et n'expliquent en rien son comportement. Bien au contraire, l'insertion des nouveaux passages au beau milieu du récit original, sans qu'aucune harmonisation n'advienne qui les situerait dans un rapport de cause à effet avec ce qui précède ou ce qui suit, confère à l'ensemble une discontinuité radicale. Comme si une parole était là, qui n'appartenait à personne ; en tout cas pas au Leopoldo que nous connaissions auparavant. Le manuscrit définitif donne donc l'impression d'une hésitation entre deux narrations différentes : l'une encore enracinée dans la singularité d'un personnage pris dans le réseau des circonstances du monde ; l'autre, exubérante, tissée d'abstractions, presque hallucinée et assurément détachée de toute situation particulière, en sorte qu'elle pourrait être attribuée à n'importe qui. Rien d'étonnant alors à ce que certains passages soient le fruit d'un « riutilizzo di materiali preesistenti »<sup>24</sup> ; il n'en reste pas moins que l'intégration de ces éléments au manuscrit déjà existant est loin d'être accomplie<sup>25</sup>.
- 19 Ainsi l'ensemble du manuscrit se présente comme inachevé au sens où plusieurs projets concurrents s'y dessinent et appellent des modifications ultérieures dont on ne peut dire exactement ce qu'elles auraient été et dans quelle direction elles auraient fait évoluer le texte. On conçoit par là comment Borgese a pu envisager d'intervenir sur le manuscrit pour y dégager une unité qui, au premier abord, ne paraissait pas évidente. Mais la question est de savoir selon quels critères l'éditeur des *Ricordi* a recherché cette unité. Il était certes presque naturel de penser que Borgese lirait Tozzi avec les yeux du théoricien de la construction, car c'est ainsi qu'il avait lu la plupart des romanciers contemporains sur lesquels, dès 1920, portaient ses analyses dans la revue "I libri del giorno"<sup>26</sup>. Mais on n'a pas assez observé que Borgese, considérant Tozzi comme un écrivain novateur et hors du commun, se fait attentif à sa singularité et laisse souvent de côté son intransigeance théorique. Pour l'ami, et seulement pour lui, Borgese fait une exception<sup>27</sup>. Ainsi, dans un article écrit peu après la mort de Tozzi et paru en septembre 1920 ("I libri del giorno"), Borgese rend hommage à l'auteur, notamment à propos des *Ricordi*, et ce ne sont pas les qualités architectoniques de l'œuvre, mais plutôt l'acuité du regard et la justesse du style qui sont mis en avant. Les personnages tozziens, Borgese le sait bien, ont quitté l'univers harmonieux du naturalisme, sans avoir encore abordé aux rivages de l'introspection ; ils ont perdu « l'univocità compatta dei primitivi e non cantano in un solo leit-motiv come il padron 'Ntoni di Verga e non conoscono ancora i lussi introspettivi della borghesia

intellettuale [...] ». Ces personnages sont en somme inachevés par essence. En eux, les passions ne peuvent vaincre ni être vaincues, ils sont « messi là con una fissità sentimentale da bolgia », « abbandonati all'immutabile fatalità delle loro passioni ». C'est pourquoi les récits eux-mêmes ne peuvent s'achever, puisque pour de telles âmes il n'y a pas d'évolution possible ; ni *Bildung* ni dénouement<sup>28</sup> :

Tozzi non sempre conclude l'intreccio (ma cosa c'è da concludere ? su queste anime statiche il fatto nuovo s'attacca senza mutarle come il francobollo sulla busta), [...].

- 20 Dans ces conditions, le style, qui n'est pas pris dans le carcan d'une architecture du récit, qui n'est pas au service de la résolution d'une intrigue, devient léger et danse sur la pointe de l'instant. Borgese parle de « inflessibile ascetismo stilistico » et de « levigatezze cristalline ». En particulier dans les *Ricordi* :

la vita grigia di un anima debole è detta con una musica senza acceleramenti né pause.

- 21 On comprend alors que des personnages immobilisés dans leur inachèvement par le piétinement des émotions, qu'une écriture réglée sur le rythme des sentiments ne soient en définitive conformes à aucun idéal préconstitué. L'univers tozzien impose sa nécessité immanente :

Quando siamo entrati nelle sue rappresentazioni, ci pare che il mondo sia così e non possa essere che così e non ci sia nulla fuori del mondo come lo vede Tozzi. Questa maniera di concentrare e di escludere è perfettamente italiana ed assolutamente artistica.

- 22 Concentrer et exclure, ce sont les termes employés par Borgese, signifient précisément l'entreprise d'une écriture qui vise à l'essentiel par raréfaction des matières. Borgese éditeur des *Ricordi* s'efforce donc de « concentrer » le texte en « excluant » les parties « extrinsèques » du manuscrit ; il élimine les « pauses » qui brisent la continuité de la partition musicale et tente ainsi d'éliminer les zones d'ombre, de rapporter l'ensemble du récit vers la pleine lumière. C'est pourquoi les *Ricordi* n'étaient sans doute pas, aux yeux de Borgese, destinés à devenir un livre « asciutto, costruttivo, funzionale » sur le modèle de *Tre Croci*<sup>29</sup>, mais plutôt un exemple de ce que, pour lui, il y avait de meilleur chez Tozzi, à savoir cette manière de peindre, par concentration et exclusion, des âmes statiques, encloses dans la solitude de leur affectivité et pour lesquelles toute nouveauté reste extérieure, collée comme le timbre sur l'enveloppe. Certes, la suppression presque totale des deux dernières couches rédactionnelles concentre l'édition de 1920 selon une unité d'intention absente du manuscrit final. Cependant les dernières additions tozziennes ne sont peut-être pas seulement mises de côté pour la discontinuité qu'elles introduisent dans le récit, ni pour la pathologie qu'elles supposent dans le personnage, mais plutôt parce qu'elles émanciperaient en quelque sorte Leopoldo d'une existence essentiellement affective. Le Leopoldo du dernier manuscrit, qui aime à se tenir loin de tout et de tous, dans l'élément de la généralité abstraite et de la métaphore, ne correspond pas à ce que Borgese avait su jusqu'alors apprécier dans les œuvres de Tozzi, il n'était pas « all'altezza del Tozzi migliore »<sup>30</sup>.

- 23 On peut dire alors que Borgese achève les *Ricordi*, les « perfectionne », dans la mesure où il découvre dans le manuscrit les éléments d'une totalité qui, à l'aune des réalisations antérieures de Tozzi, paraît une nouvelle illustration du même idéal. Mais ce type d'achèvement relève de la finition conçue par rapport à un modèle ; tandis que Tozzi ne s'était pas, quant à lui, arrêté à la version retenue par Borgese. Il faut donc croire qu'autre chose était en train de se façonner dans le laboratoire de son écriture, autre chose qu'il ne



faut sans doute pas penser sur le mode de l'unité d'une composition. L'impérative nécessité que l'auteur paraît ressentir à la veille de sa mort est plutôt celle d'une écriture sans projet, d'une écriture qui ne se déploie pas autour d'un centre, mais adapte la diversité de ses moyens à la pluralité des sources d'inspiration, produisant ainsi des fragments porteurs de multiples possibilités inaccomplies, fragments susceptibles de s'intégrer selon diverses manières à plusieurs compositions différentes, passant d'une œuvre à l'autre sans se subordonner nécessairement au souci de l'intrigue et de l'unité narrative. Plus que d'un projet véritable, il s'agit là d'un processus immanent à l'écriture : les ruptures et les contrastes qui travaillent le manuscrit des *Ricordi* suggèrent l'évolution de la prose tozzienne en direction d'une multiplication des perspectives qui marginaliserait les notations psychologiques proprement dites, et par conséquent le narrateur et les personnages, jusqu'à conduire la parole hors de la forme narrative. Si tel est bien le cas, Borgese qui, dans les *Ricordi*, cherche encore un roman, se trouve condamné à ne pas comprendre l'exigence intérieure d'une écriture en chemin vers d'autres territoires.

## NOTES

1. Rappelons les trois temps de l'élaboration du texte qui ont été identifiés par la critique la plus récente. La rédaction originale (28 pages) remonterait à 1910 ; la deuxième rédaction, déduite sur la base de critères graphologiques, stylistiques et linguistiques, daterait de 1917 environ et porterait le texte d'abord à 118, puis à 138 feuillets. La troisième et dernière rédaction, de 1920, impliquerait l'ajout de matériaux préexistants, dont la date de composition demeure incertaine, et porterait le texte aux 164 pages que compte le manuscrit complet, confié par l'auteur lui-même à "La Rivista letteraria" où il paraît à titre posthume en mai 1920 (s. I, vol. II), précédé d'un avertissement de Borgese. Pour l'analyse détaillée de la complexe histoire éditoriale du texte, cf. MARCHI (Marco) "Nota ai testi", in TOZZI (Federigo), *Opere*, Milano, "I Meridiani", Mondadori, 1987, p. 1347-1360 ; et MARCHI (Marco) "Storia dei Ricordi", in *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993, p. 109-129.
2. Dans la lettre de refus (6 septembre 1911), les *Ricordi* sont toutefois définis comme « un delizioso studio di piccola vita ». Cf. *Federigo Tozzi. Mostra di documenti*, sous la direction de Marco Marchi, « I cataloghi del Vieusseux » n° 22, Firenze, 1984.
3. Le caractère provisoire du texte — M. Marchi parle de « prowisorietà bisognosa di più certi assestamenti » — est confirmé par les nombreuses corrections visibles dans le manuscrit "définitif" : des points de suspension soulignant la répétition de certains mots, quelques corrections notées entre les lignes, etc. Cf. MARCHI (Marco), *Storia dei Ricordi*, *op. cit.*, p. 124.
4. *Ibid.*, p. 119.
5. Pour un historique détaillé de l'accueil fait à l'œuvre tozzienne au début du siècle, cf. DEDOLA, (Rossana), "La critica tozziana degli anni venti", in *Per Tozzi*, sous la direction de Carlo Fini, Roma, Editori Riuniti, 1985.
6. Cf. Tozzi (Gluco), "Nota", in Tozzi (Federigo), *Nuovi racconti*, Firenze, Vallecchi, 1960.
7. Dans un premier temps, Debenedetti ne put bénéficier que d'informations philologiques encore imprécises, rectifiées après la parution de la deuxième édition critique des *Ricordi* en 1961. Cf. DEBENEDETTI (Giacomo), *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1992, p. 146.

8. *Ibid.*, p. 89.

9. Les parties supprimées par Borgese parurent « gelosamente intrinseche al racconto », capables de lui rendre cet équilibre qui lui faisait défaut. Cf. BOCELLI (Arnaldo), "Tozzi ultimo e primo", in "Il Mondo", 20 septembre 1960. En particulier, Borgese fut la cible privilégiée d'une critique qui pratiquait le culte des inédits et des fragments épars, considérés, quelle que fût leur nature, comme expression ultime et intangible d'une intention d'auteur. A ce sujet, A. Cavalli Pasini dénonce l'opération éditoriale autour des fragments du roman *Adele*, qui relèverait d'« una sorta di feticismo testuale, tale da promuovere ad arte anche la nota della spesa ». Cf. CAVALLI PASINI (Annamaria), "Tra filologia e critica : l'edizione di *Cose e persone*", in *Il "mistero" retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Bologna, Patron Editore, 1984, p. 116, n. 11.

10. Ainsi Baldacci, non sans un certain goût du paradoxe, voit la mort prématurée de Tozzi comme providentielle, car sinon l'auteur « avrebbe probabilmente, per suggestione del Borgese, ideologizzato la propria opera, e l'unica ideologizzazione possibile era nel senso di una ripresa cattolica, questa volta perd non più scissa dalla pratica narrativa [...] ». BALDACCI (Luigi), "L'itinerario dei romanzi", in *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 46.

11. M. Marchi, en particulier, prend le contre-pied de la thèse de Debenedetti affirmant la légitimité de la version de 1920 en fonction d'arguments esthétiques : « [...] in più di un caso la vera storia di Leopoldo Gradi suona, ad un orecchio stilisticamente avvertito e di necessità familiarizzato anche con le « distrazioni » di Tozzi, più fortemente convincente e risolta nella versione scelta — in qualche modo oculatamente, in base a ragioni oggettive e non del tutto pilotate da ragioni di « oggettività » — per la prima pubblicazione ». Cf. MARCHI (Marco), "Storia dei Ricordi", *op. cit.*, p. 127.

12. BORGESE (Giuseppe Antonio), "Il precursore Tozzi", in "Il Corriere della Sera", 11 juillet 1928.

13. SPINOZA, *L'Éthique*, trad. fr. R. Caillois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954, p. 487.

14. A. Cavalli Pasini parle d'un type d'écriture « à la page » ; cf. "Lo specchio della scrittura nei Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi" in *Per Tozzi*, *op. cit.*, p. 163.

15. Dans cette perspective, il serait douteux que Tozzi ait jamais considéré le manuscrit des *Ricordi* comme achevé, si ce n'est pour quelque motif extrinsèque, par exemple l'occasion d'une publication.

16. Cité par G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 90.

17. Debenedetti confirme cette idée, mais il en retourne le trait contre Borgese, à propos duquel il écrit, dans une note : « Capì di Tozzi poco più di quello che Tozzi capì di se stesso : la sua inauguralità equivoca » (*op. cit.*, p. 718, n. 9). De même, Baldacci, comparant Tozzi à Svevo et à Pirandello en tant qu'ils rompent avec le naturalisme, précise : « [...] ma forse il verbo *rompere* non è il più giusto, perché Tozzi non avrebbe coscienza, a differenza di Svevo e di Pirandello, dei propri sconfinamenti ». Cf. BALDACCI (Luigi), "Le illuminazioni", in *Tozzi moderno*, *op. cit.*, p. 28. Toutefois, le même Baldacci en vient à distinguer un « Tozzi bambino » et un « Tozzi adulto », le premier dépourvu de toute préoccupation d'ordre politique et idéologique, le second capable de stratégie et de calcul, et susceptible de « spontanea compiacenza ai disegni di Borgese ». Cf. BALDACCI (LUIGI), "L'itinerario dei romanzi", in *Tozzi moderno*, *op. cit.*, p. 63. D'autres critiques privilégient l'hypothèse d'un Tozzi habile et sûr de ses projets. La forme même du journal serait une « mossa abilissima », un « atto di estrema lucidità critica » pour faire accepter au public, sans le choquer, une nouvelle manière d'écrire. Cf. CAVALLI PASINI (Annamaria), *op. cit.*, p. 23 et 25, mais aussi "Come scriveva Federigo Tozzi", in "Studi e problemi di critica testuale", n° 8, avril 1974.

18. On peut désormais lire la version originale des *Ricordi* in TOZZI (Federigo), *Opere*, *op. cit.*, p. 1350-1359.

19. Quand, dans l'original (2 mars), ses nouveaux collègues se montraient « scontenti », ils deviennent maintenant « adirati e scontenti ». Le porteur auquel Leopoldo confie sa valise serait

volontiers resté boire du vin avec lui ; la première version s'en tenait là. Mais à présent, nous dit Leopoldo, il se montre « offeso » de ne pas être invité et le regarde de travers « con un'ironia provocante e maligna ». De même, aux efforts de Leopoldo pour se rendre agréable (« con una voce che cerco di rendere grata »), la patronne, « anche più scorbutica », répond par « uno sdegno che non perdona ». Les filles croisées dans la rue qui, dans la première version, le trouvaient déjà laid comme un prêtre, ajoutent maintenant un affront supplémentaire : le voyant perdre son chapeau et le ramasser dans la fange, « si torcono dal ridere » (3 mars, quatorze heures). Ou encore, lorsque le fils de son hôtesse « inciampa in un fiasco ; cade e piange », la nouvelle version ajoute : « Ed ella mi guarda in modo come se ne avessi colpa io » (3 mars, au soir).

20. Ainsi, lors de l'arrivée du nouveau chef de gare, tandis que tous regrettent son prédécesseur, Leopoldo note : « Io mi trovo meglio con questo » (7 mars). Le passage est supprimé dans la deuxième version. De même, lorsque, dans la première version, le personnage ramassait un coquillage et un morceau de bambou, et le gardait « per superstizione », dans la deuxième version il se contente de se promener au bord de la rivière (11 mars). Dans une perspective similaire, se trouve également effacée une remarque du narrateur concernant Marianna : « Io non supponevo da veto tanta sensibilità » (10 mars). Enfin, c'est dans un même esprit que se trouve modifié le passage où Leopoldo évoque ses sentiments à l'égard de l'ex-employé renvoyé pour cause de vol (30 mars).

21. Ainsi, le 9 mars, son souvenir s'arrête sur une véritable cour des miracles : « C'era poi un uomo con i piedi deformi e ripiegati in dentro [...] » ; « Sentivo ribrezzo per un compagno di scuola, un imbecille, grasso, gli occhi porcini e un braccio paralizzato al quale mancava il pollice ».

22. DEBENEDETTI (Giacomo), *op. cit.*, p. 145.

23. *Ibid.*, p. 146.

24. MARCHI (Marco), *Storia dei « Ricordi »*, *op. cit.*, p. 121.

25. M. Marchi parle de « materiali eterogenei, multi-uso (generalmente prose in prima persona stilisticamente oscillanti tra il lirico e il narrativo) che l'acribia di Tozzi riesce a combinare previo lavoro di taglio, semplificazione interna e adattamento contestualizzante, [...] ». *Ibid.*, p. 122. Pour G. Savoca, c'est plutôt Adele qui constitue « una sorta di piccola operaserbatoio ». Cf. SAVOCA (Giuseppe), "Testo e storia dell'Adele di Tozzi", in "Otto / Novecento", n° 2, mars-avril 1980.

26. Dans ses articles, rassemblés plus tard dans *Tempo di edificare* (1923), Borgese avait clairement défini son parti-pris esthétique. À une époque où le milieu littéraire se méfiait en général de tout ce qui présentait « un principio, un mezzo e un fine, un significato e una struttura », à savoir les romans, les drames et les nouvelles, le programme borgesien prônait le retour à l'oeuvre construite, à une « dottrina dell'opera d'arte intesa come circolo chiuso, come architettura, come rappresentazione costruttiva d'umanità », en opposition à la « lirica grandiosamente sbadata di sensazioni naturali » telle qu'elle avait sévi depuis le début du siècle dans l'Italie des revues florentines. Cf. BORGESE (Giuseppe Antonio), "Le mie letture", in "I libri del giorno", Milano, Treves, mai 1920.

27. Pirandello notamment ne bénéficia pas de la même souplesse de vue et ses œuvres, comme tant d'autres, furent évaluées non sans dogmatisme selon le critère de l'édification. Cf. BORGESE (Giuseppe Antonio), "Maestri e compagni. Pirandello", in "I libri del giorno", *op. cit.*, octobre 1921.

28. Borgese remarque que précisément ce caractère d'inachèvement de la trame risque d'éloigner de l'oeuvre tozzienne un public avide d'intrigues et d'histoires achevées : « Spesso manca il cosiddetto intreccio, [...] e il lettore dozzinale se ne ritrae insoddisfatto » ; car les gens veulent savoir « come va a finire la storia, [...] ».

29. Dans une recension de *Il Podere*, ("I libri del giorno", avril 1921), Borgese observe que le lyrisme tozzien réside d'abord dans une certaine thématique affective qui fait de Remigio Selmi un frère des protagonistes de *Tre croci* et des *Ricordi* : « Lo stento dell'adolescenza e l'agitazione della

primavera sono i due motivi lirici, intimamente connessi l'uno all'altro, da cui scaturisce tutta l'opera di Tozzi ».

**30.** BORGESE (Giuseppe Antonio), Avertissement aux *Ricordi*, *op. cit.*

---

## RÉSUMÉS

La première édition posthume des *Ricordi di un impiegato* offrait au public une version réduite d'un manuscrit composite, débarrassé par Borgese de certaines parties jugées extrinsèques. Depuis, la critique n'a cessé de s'interroger sur la fidélité ou la non-fidélité de Borgese au projet tozzien. Or il n'est pas certain que la notion de projet soit pertinente pour rendre compte de ce que sont les manuscrits des *Ricordi*, lesquels ne semblent pas relever d'une véritable unité d'intention guidant le travail de l'œuvre. Dans quelle mesure est-il alors permis de parler d'achèvement ou d'inachèvement à propos d'un ouvrage dont le déploiement ne cesse de se réorienter jusqu'à rendre problématique l'identification du projet dont il serait issu ?

## AUTEUR

**CRISTINA TERRILE**

Université de Tours