



**HAL**  
open science

**Du texte aux images, des images aux sons.  
Conversazione in Sicilia d'Elio Vittorini entre  
photographie et film**

Vincent d'Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d'Orlando. Du texte aux images, des images aux sons. Conversazione in Sicilia d'Elio Vittorini entre photographie et film. PRISMI: Revue d'études italiennes, 2015, Le rire et la raison : mélange en hommage à Denis Ferraris, 14, pp.339-363. hal-02178669

**HAL Id: hal-02178669**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02178669v1>**

Submitted on 10 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vincent d'Orlando

## Du texte aux images, des images aux sons. « *Conversazione in Sicilia* » d'Elio Vittorini entre photographies et film<sup>1</sup>

(article publié in in *Le rire et la raison. Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, « P.R.I.S.M.I. » n°14, Université de Lorraine, Neuville-sur-Saône, Chemins de tr@verse, 2015, p. 339-363)

L'image, qui fut l'horizon du cinéma, est ce qui naît d'une rencontre avec l'autre, fût-il l'ennemi  
Serge Daney

La rencontre, comme thème et modalité narrative, caractérise aussi bien l'œuvre d'Elio Vittorini que le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Un mot à prendre non au sens, banal, de tentative de rapprochement entre deux solitudes figées dans leur solipsisme obstiné, mais au sens fort, violemment optimiste, de recherche et de découverte d'une part de soi dans l'autre, d'un langage commun ou de références conjointes qui puissent atténuer l'irréductible distance entre les êtres. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Straub et Huillet aient intitulé *Ces rencontres avec eux* leur relecture des *Dialoghi con Leucò* de Cesare Pavese, un auteur qui constitue une référence constante de leur travail<sup>2</sup>. Dans une conversation avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi<sup>3</sup>, le couple de cinéastes précise ce que recoupe pour eux le mot « rencontre » vue comme confrontation entre langage du mythe et celui du cinéma, entre parole et image, entre personnage et corps de l'acteur qui l'incarne.

L'œuvre de Vittorini aussi décline le thème de la rencontre en une série de configurations qui illustrent parfaitement la partie finale de la formule de Serge Daney rappelée en exergue. Qu'il s'agisse d'Erica, la jeune prostituée aux prises avec ses clients adultes, d'Alessio le protagoniste du *Garofano rosso* qui s'oppose à son père surnommé La Morale ou encore des résistants du récit au titre emblématique de *Uomini e no*, tous vivent l'expérience d'une rencontre qui est d'abord un affrontement. C'est le cas bien sûr dans *Conversazione in Sicilia*<sup>4</sup> dont la dynamique narrative conduit Silvestro de l'isolement à la communion des humiliés, au terme d'un parcours semé de retrouvailles grandement décevantes.

Vu sous cet angle, la « rencontre » entre Vittorini et Straub/ Huillet est pertinente car les créatures de l'écrivain, parfois paradoxalement énigmatiques par excès de transparence comme le veut la logique du raccourci allégorique, sont conformes à la poétique des cinéastes qui a l'humanité pour but et l'échange dialogique pour moyen. Les personnages vittoriniens sont d'inlassables chercheurs de ce que nous pourrions appeler une altérité identificatoire et leur quête, comme l'a magistralement démontré Italo Calvino, prend généralement la forme fluide et ouverte du « voyage, du dialogue et de l'utopie »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cet article se veut un modeste prolongement de la belle aventure éditoriale à laquelle Denis Ferraris m'avait fait l'honneur de m'associer : *Elio Vittorini. « La mécanique des idées, la force de la poésie », « Chroniques italiennes » n°79/80, Paris III, 2007.*

<sup>2</sup> Le film, sorti en 2006, met en images les cinq dernières sections du livre, plus de 25 ans après *De la nuée à la résistance* qui s'attaquait déjà en 1979 aux destinées des héros grecs revisités par l'écrivain piémontais.

<sup>3</sup> *La parole contre le regard*, « Cahiers du cinéma », n°616, octobre 2006, p. 35-39

<sup>4</sup> Le récit a été publié par épisodes en 1938 et 1939 dans « Letteratura » puis en volume en 1941 par Parenti. Nos références au texte renvoient à la republication en 2007 par Rizzoli et l'Université de Catane de l'édition Bompiani de 1953, avec illustrations photographiques, désormais *C.S*

<sup>5</sup> *Viaggio, dialogo, utopia*, « Il Ponte », XXIX, 1973, repris in I. Calvino, *Saggi*, vol.1, Milano, Meridiani Mondadori, 1995, p. 1268-1272

Notre propos n'est pas ici d'explorer cet aspect de l'écriture de l'auteur sicilien en partant d'elle-même mais, en passant par le biais d'une adaptation cinématographique, d'étudier un type particulier de confrontation entre fiction narrative et transposition iconique et sonore, afin de définir la dialectique de l'écart et de la similitude qui opère lorsque le texte devient image et parole. Notre choix du plus célèbre récit de Vittorini est justifié pour au moins trois raisons. Tout d'abord parce que les « fureurs abstraites » de Silvestro sont devenues dans l'histoire de la littérature italienne écrite sous le fascisme le modèle d'une tentative de sortie de l'emprise dictatoriale et du malaise existentiel qu'elle génère. Le voyage de l'ouvrier typographe est à la fois régressif, puisqu'il remonte vers la source maternelle de son enfance sicilienne, et constructif car les différentes rencontres qui vont scander son parcours ont pour effet d'amorcer chez lui, si ce n'est une grammaire précise de la révolte, la conscience que cette dernière est possible et nécessaire. La critique a justement mis en avant l'itinéraire cathartique d'un retour à la mère qui se heurte *in fine* à l'engluement paralysant dans un temps cyclique et immobile<sup>6</sup>. Au-delà de la pertinence du choix pour des raisons diégétiques, ajoutons que *Conversazione in Sicilia* est avec *Le città del mondo*, dont Vittorini continua la dimension livresque en écrivant le scénario d'un « roman scénique »<sup>7</sup>, celle de ses œuvres pour laquelle l'écrivain sicilien s'est posé de façon théorique et pratique la question d'un prolongement de son texte en images. Enfin, la conversation de Silvestro a fait l'objet, avant le film *Sicilia !* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en 1998<sup>8</sup>, de nombreuses adaptations théâtrales. Toutes ont proposé une incarnation des personnages qui passe par le choix d'un corps et de voix ayant pour effet d'orienter la perception des lecteurs du récit et de nourrir une sidération, parfois teintée de frustration, face à ce qu'on nomme justement en italien une « réduction », c'est-à-dire la transposition d'un livre en pièce ou en film qui se traduit par la transformation de personnages évanescents en personnes de chair et de parole<sup>9</sup>.

Nous proposons d'aborder la question de la mise en images et en son du récit de vittorinien moins par le biais d'une approche théorique de la question de l'adaptation, approche que notre incompetence sur le plan de la sémiologie du cinéma rendrait problématique, mais en partant des impressions, des sensations que le visionnage du film de

---

<sup>6</sup> Nous renvoyons ici à nos deux études *L'île qui se dérobe : la Sicile d'Elio Vittorini* in *De la Normandie à la Sicile : réalités, représentations, mythes*, Archives Départementales de la Manche, avril 2004, p. 331-353 et *Le cercle et la plume : mythes, modèles et stéréotypes du féminin dans l'œuvre d'Elio Vittorini*, in *Elio Vittorini. « La mécanique des idées, la force de la poésie », op. cit.*, p. 169-189.

<sup>7</sup> En 1959, Vittorini écrit le scénario d'un film tiré de son roman *Le città del mondo* (52-55) qui aurait dû être tourné par Nelo Risi. Le projet cinématographique n'aboutit pas et devint un film pour la RAI en 1975, 9 ans après la mort de l'écrivain. Du foisonnant roman aux nombreuses histoires entrecoupées et parallèles, Vittorini avait mis l'accent sur les personnages de Matteo, le cordonnier, et de son fils Nardo, partis à la découverte de leur île et portés par un projet utopique qui se heurtera à la réalité misérable de leurs concitoyens.

<sup>8</sup> Production Straub-Huillet, co-production franco-italienne PierreGrise Productions, Martine Martignac, CNC, Alia Film, Enzo Porcelli, Istituto Luce, Pierre Grise Distribution, durée 66 mn.

<sup>9</sup> Huillet et Straub eux-mêmes ont d'abord conçu une adaptation théâtrale de *Conversazione in sicilia*, sous-titrée *Costellazioni, dialoghi dal romanzo* di Elio Vittorini, jouée au théâtre de Buti en avril 1998. En France, Daniel Zerki a mis en scène une *Conversation en Sicile* donnée au théâtre Renaud-Barrault en décembre 1992 et janvier 1993 avec Robin Renucci dans le rôle de Silvestro. Notons que toutes les parties du récit sont évoquées : le marchand d'oranges (partie I), la conversation entre Silvestro et sa mère (partie II), une malade visitée par Concezione (partie III), le rémouleur, Porfirio, Colombo (personnages de la partie IV), le soldat (fantôme du frère de Silvestro, mort à la guerre, partie V). En 2001, Jean-Louis Benoît proposait au Théâtre de l'Aquarium de la Cartoucherie de Vincennes sa version de l'œuvre de Vittorini sous forme d'un dialogue resserré entre la mère et son fils interprétés par Ninon Brétécher et Jean-Marie Frin. Il s'agit d'une version beaucoup plus dense, centrée sur la rencontre entre Concezione et Silvestro (partie II du roman). Deux acteurs seulement, donc, et un parti pris surprenant qui consiste à présenter Concezione comme étant plus jeune que son fils. Cela a deux conséquences : accentuation de la dimension christique de ce voyage vers les origines du monde, mise en avant de la confusion mentale de Concezione, redevenue enfant en particulier lorsqu'elle évoque son père admiré et qu'elle le compare, et finit par le confondre, avec son mari qui l'a abandonnée. Ces quelques références, loin d'être exhaustives, confirment la dimension à la fois universelle et incarnée du récit de l'écrivain sicilien.

Straub et Huillet a suscitées chez un modeste spécialiste de Vittorini qui, à ce titre, est tenté de brandir l'arme favorite des lecteurs-spectateurs érigés en défenseurs du temple de papier : le procès en infidélité.

Notre étude partira d'un bref rappel de quelques éléments des réflexions de Vittorini à propos des liens entre textes et images, au premier rang desquelles les photographies figurant dans l'édition Bompiani de 1953 de *Conversazione in Sicilia*. Nous évoquerons ensuite de façon plus précise la question du passage entre le texte nécessairement muet de la version écrite du récit et sa transposition iconique et sonore, en l'illustrant par la réaction d'un spectateur subjectif, intrigué par la voix des personnages du film, et en particulier par celle du protagoniste. La voix constitue en effet une manière tout sauf marginale et anecdotique d'incarner les échanges silencieux du récit. Nous terminerons notre étude par l'analyse de certaines des libertés prises par Straub et Huillet, dans le sens de l'omission, du respect ou du développement des dialogues du récit vittorinien, ces derniers étant au cœur de la « rencontre » entre les personnages, afin de démontrer que l'apparente infidélité dans la transposition de certains de leurs propos, la dilatation ou plus souvent la réduction des échanges ne doivent en aucun cas être confondues avec une trahison ou un contre-sens du texte source. Comme c'est le cas pour le choix des images, pour la mise en œuvre d'une temporalité particulière propre à l'art cinématographique, pour la proposition d'une hiérarchie différente entre les personnages et enfin pour la tendance à la symbolisation, le travail sur les voix et les dialogues, dont l'analyse constitue le fil rouge de ces quelques remarques, doit être compris comme une clef interprétative et un parti pris esthétique qui témoignent en réalité d'une parfaite compréhension du projet de l'auteur sicilien.

### 1) *Conversazione in Sicilia* : des photographies au film

Ne pouvant pour d'évidentes contraintes d'espace aborder de façon exhaustive les textes où Vittorini évoque les images, ce qu'il fait en particulier dans *Diario in pubblico* et dans *Le due tensioni*<sup>10</sup>, nous partirons de l'édition Bompiani de *Conversazione in Sicilia* publiée en 1953 et rééditée par Rizzoli en 2007 que nous considérons comme le chaînon manquant entre le récit dont la première version date de 1938 et le film *Sicilia !* de Straub et Huillet sorti en 1998. L'édition Bompiani est la 7<sup>ème</sup> du roman en volume depuis le princeps Parenti de 41, et la première illustrée. Dans le volume, le texte de Vittorini est inchangé et il est illustré par des photos de Luigi Crocenzi.

Notons que Vittorini s'intéresse à la question du rapport texte-image depuis longtemps. Sa revue « Il Politecnico » propose par exemple au lendemain de la guerre des reportages avec photos qui montrent des villes et des régions italiennes<sup>11</sup>. Comme responsable d'édition de la collection « Millenni » chez Einaudi, il a proposé des versions illustrées du *Decamerone* et de *l'Orlando furioso*, respectivement en 1949 et en 1950. Dès 1941, au moment où il travaille à la rédaction de l'anthologie de littérature « Americana », et alors que *Conversazione in Sicilia* vient d'être publié en volume, il songe déjà à une édition avec photos qui aurait l'avantage de compléter l'aspect allusif et allégorique, de son texte, symbolisation rendue obligatoire par la censure fasciste et sorte de contournement de l'autocensure des mots par la réalité des images. Ce projet n'aboutit pas et ce n'est finalement qu'en 1950 que Vittorini retourne en Sicile pour préparer l'édition Bompiani. Il est accompagné d'un jeune photographe qui avait collaboré au Politecnico. Leur itinéraire suit la trame du roman et des images sont « mises en scène », selon une formule de Vittorini, pour faire récit. Sa démarche,

---

<sup>10</sup> Respectivement Bompiani, 1957 et Il Saggiatore, 1967

<sup>11</sup> Voir sur ce point V. d'ORLANDO, *Le discours régionaliste dans la revue Il Politecnico : réalité historique ou mythe culturel ?*, in « Italiques » n°9, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, octobre 1989, p. 9-24

qu'il évoquera lui-même dans un texte d'avril 1954 intitulé de façon auto-ironique *La foto strizza l'occhio alla pagina*, montre qu'il se comporte comme un réalisateur :

Pour de nombreuses photographies, j'ai carrément organisé des scènes comme pour le tournage d'un film narratif : une chevauchée nocturne, une réunion de paysans dans une gargote, des scènes familiales dans des habitations rupestres, des scènes ferroviaires dans deux gares [...] un peu partout.<sup>12</sup>

Vittorini et Crocenzi ont pris près de mille six cents photos. Ils ne pourront en exploiter que cent-soixante-neuf à cause d'un problème technique. Vittorini va donc décider d'utiliser aussi des photos plus anciennes, des cartes postales de la fin des années 30. De façon générale, lorsqu'on parcourt l'édition de 53, on peut dire que les photos ont pour effet de fixer le récit. D'une certaine manière, il semblerait que le projet Bompiani aille à l'encontre de la poétique exprimée par la célèbre note finale de l'édition Parenti :

Afin d'éviter tout équivoque ou malentendu, je précise que, de même que le protagoniste de cette *Conversation* n'est pas autobiographique, la Sicile qui l'encadre et l'accompagne n'est Sicile que par hasard, juste parce que le nom Sicile sonne mieux à mes oreilles que le nom Perse ou Venezuela. D'ailleurs j'imagine que tous les manuscrits sont trouvés dans une bouteille.

Mise au point qui doit naturellement être nuancée par la réalité de la censure qui pousse à une sorte d'évanescence, du moins dans l'affichage du projet. Mais notons qu'en 53, quand la censure n'existe plus, la note finale est maintenue.

Pour autant cette « incarnation » d'un récit devenu mythique a reçu un accueil mitigé de la critique. Ainsi Enrico Falqui reproche à Vittorini d'avoir brisé la portée allégorique de son récit en donnant à voir ce qui était plus fort demeuré à l'état de suggestion. C'est là un reproche classique adressé aux adaptations photographiques ou cinématographiques considérées comme des créations d'univocité alors que la littérature proposerait un monde pluriel. Dans le cas de Vittorini, on peut y voir plutôt une erreur d'interprétation car pour l'écrivain sicilien les photos de l'édition 53 ont moins une fonction d'illustration du réel, avec le risque de la redondance que cela entraîne, qu'une fonction de reconstruction de la genèse du récit. Il s'agit de s'approcher au plus près des images mentales qui, quinze ans plus tôt, ont été à l'origine du texte. En fait, comme chez ces écrivains qui partent d'images pour amorcer une histoire – le plus représentatif dans le domaine italien étant Calvino qui s'en explique longuement dans ses *Leçons américaines* –, le récit illustre des images, et non l'inverse. L'édition de 53 ne propose donc pas une illustration d'un texte, mais un retour aux images primordiales qui l'ont rendu possible. La démarche de Vittorini en 53 n'a donc rien de réaliste, à la différence des dessins de Renato Guttuso pour l'édition Rizzoli de *Conversazione in Sicilia* en 1988. Les photographies de Crocenzi ne représentent pas tant des objets, des personnages et des lieux, qu'un regard ou une inscription mentale, nourrie par la mémoire, à la source de laquelle il convient de remonter. La preuve en est que les images censées illustrer la Sicile des années 30 sont pratiquement toutes des photos des années 50. Sans doute la Sicile de l'intérieur n'a-t-elle guère changé en vingt ans, mais cet écart de deux décennies montre que Vittorini évoque bien, dans son récit comme dans les illustrations qu'il choisit, une Sicile éternelle, une synthèse de toutes les Sicile du monde, comme Concezione est la synthèse de toutes les mères, Calogero le rémouleur celui de tous les humiliés. Une île finalement peu contextualisée et qui le sera encore moins dans l'œuvre de Straub et Huillet, à l'exception de quelques plans d'ensemble montrant, le long de la voie ferrée, des immeubles et des voitures qui ne pouvaient exister dans les années 30 et qu'on retrouve comme bruit de fond, mêlé aux

---

<sup>12</sup> « Cinema nuovo », a. III, n°33, repris dans E.V., *Lettere 1952-1955*, Torino, Einaudi, 2006, p. 365-370. Le titre renvoie bien sûr au court roman de Vittorini *Il sempione strizza l'occhio al Frejus* publié par Bompiani en 1947. Toutes les traductions des citations sont de nous. Nous ne traduisons pas les citations rentrées.

cigales, dans le double panoramique de Grammichele avant les retrouvailles avec Concezione. Mais cet anachronisme sonore contribue en fait au refus du réalisme, c'est-à-dire que ce n'est pas la Sicile de l'époque d'écriture de récit qui cherche à être reconstituée, mais une autre, contemporaine au tournage du film.

Vittorini, on l'a compris, se montre très attaché au projet illustré Bompiani que l'on peut donc considérer comme le laboratoire d'un futur film tiré de son récit, qui ne serait possible pour l'écrivain sicilien que s'il en est lui-même le réalisateur :

Parmi tous mes livres, *Conversazione in Sicilia* est celui auquel je tiens le plus, et c'est même le seul auquel je tiens vraiment. J'en suis jaloux comme peut l'être le plus tendre des pères de son enfant préféré. C'est lui qui veut coiffer ses cheveux. Qui veut l'habiller. Qui veut lacer ses chaussures. Je ne laisserais jamais, par exemple, tirer un film de *C.S* si je n'en suis pas moi-même le scénariste et le réalisateur.<sup>13</sup>

Ce sentiment d'exclusivité est d'ailleurs à l'origine d'une polémique avec Luigi Crocenzi. Vittorini minimise le rôle de ce dernier qui, explique-t-il, se contentait de prendre la photo dont lui avait choisi l'angle de vue. Le plus important du travail a été celui de l'organisation des photos en série, dans le but de raconter une histoire, une opération que, logiquement, l'écrivain définit d'ailleurs de « montage ». Il parle aussi de son travail comme d'un « petit film immobile » pour lequel il a modifié la structure typographique initiale et ajouté du paratexte sous forme de didascalies et d'intertitres.

Si les images peuvent conduire au film, c'est parce que pour Vittorini il existe peu de différences entre la photographie et le cinéma sur lequel il réfléchit de façon théorique dès les années 30. On trouve dans son *Diario in pubblico*, anthologie d'une sélection de ses articles écrits entre 1920 et 1960, des interventions sur René Clair, sur Chaplin publiées dans « Il Bargello » dès 1932. On y lit des remarques très « modernes », sur le rapport image-son :

Dans le « mouvement » de Clair, le son compte presque autant que l'image. Tirant partie des premières expérimentations d'Ernst Lubitsch [...], Clair a réussi à faire du son un mouvement [...]. Loin de considérer l'élément sonore comme un renforcement réaliste de l'image visuelle, et de le superposer à cette dernière, il a su se servir du son comme d'un prolongement de l'image elle-même, c'est-à-dire qu'il a projeté l'image et l'a déroulée davantage dans une autre dimension : un au-delà du sonore. Il crée de tels rapports entre son et image que le son ne répète pas ou n'est pas un écho de l'action visuelle, il ne se résume pas en « reflets » de l'action visuelle, mais il est partie intégrante de l'action comme élément spécifique du mouvement.<sup>14</sup>

L'emploi récurrent du mot « mouvement » montre bien que Vittorini aborde le cinéma par le biais classique, propre au non spécialiste, de la question de l'animation des images et d'un rapport au réel qui serait naturellement, et techniquement, plus mimétique que pour les autres arts qui ne peuvent que suggérer et reconstruire à partir de fragments de la réalité.

L'étude plus précise de la transcription de *Conversazione in Sicilia* par Straub et Huillet vue sous l'angle exclusif de la part dialogique, si importante dans ce récit à la claire dimension théâtrale (5 parties et un épilogue) et des voix choisies pour incarner ces échanges, va maintenant nous permettre de mesurer si les deux cinéastes s'inscrivent bien dans le projet d'adaptation dont Vittorini, souvenons-nous, ne voyait pas d'autre réalisateur que lui-même.

## 2) La voix : Silvestro entre cris et zozotements

---

<sup>13</sup> *La foto strizza l'occhio, op.cit.* Une autre preuve que *Conversazione in Sicilia* était son livre le plus cher est que c'est le seul que Vittorini n'a jamais retouché ou réécrit ou abandonné.

<sup>14</sup> « Il bargello », 1932, repris in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976

Lors de notre « rencontre » de spectateur avec *Sicilia !*, un détail sonore a conditionné notre première impression. Un élément acoustique probablement très marginal par rapport à la question plus vaste de l'adaptation, mais qui procède d'un choix conscient des réalisateurs, non sans conséquences sur la réception de leur œuvre, surtout pour qui a lu le roman. Un petit détail, comme un caillou dans une chaussure, susceptible de perturber presque physiquement le visionnage du film et qui prend la forme de la voix de Gianni Buscarino, l'acteur interprétant le personnage de Silvestro. Le titre de cette partie, et son mauvais jeu de mot d'ascendance bergmanienne<sup>15</sup>, précise la nature de l'écart entre l'attente du spectateur-lecteur, qui sait ce que le protagoniste du récit représente en termes de solennité et de portée idéologique, et la dimension vocale du comédien qui l'incarne. Sur un plan strictement narratologique, si l'on considère que *Conversazione in Sicilia* est un roman homodiégétique ultérieur dont Silvestro est le personnage narrateur, on pourrait penser que rien n'empêche que cette particularité de prononciation soit déjà présente dans le texte. Elle n'est pourtant pas mentionnée. Il est vrai que rares sont les récits de ce type où les indications physiques sont données par ceux qu'elles concernent. Si l'auto-description est courante dans une littérature d'ascendance romantique, poétique surtout<sup>16</sup>, elle est moins fréquente dans la prose contemporaine. Les précisions, lorsqu'il y en a, touchent les autres personnages et il est alors aisé de comparer ce que dit le texte avec l'adaptation proposée par le cinéaste. Ainsi Concezione, la mère, est-elle décrite comme étant « una donna alta coi capelli castani quasi biondi, e il mento duro, il naso duro, gli occhi neri »<sup>17</sup>, ce qui ne correspond pas exactement au personnage incarné dans le film par Angela Nugara, petite et brune. Notons que, toujours sur le plan de l'incarnation corporelle, pour se limiter au couple principal constitué par la mère et le fils, rien n'est dit ou presque dans le roman sur l'aspect physique de Silvestro, ce qui laisse libre cours à l'imagination des cinéastes. Tout juste a-t-on quelques indications sur son état mental, sa condition sociale et son âge, éléments qui disparaîtront d'ailleurs dans le film.

En revanche, un élément surprend dès le début du film le connaisseur du roman. C'est la manière dont Straub et Huillet mettent en scène la progressive apparition physique de Silvestro. On le voit d'abord de dos, pendant toute la première séquence qui dure plus de cinq minutes, trouvaille de mise en scène qui permet de mettre en valeur cette voix particulière, déconnectée du mouvement des lèvres, ce zozotement inattendu et proprement inouï, au double sens de ce mot. On retrouve le même processus de hors champ partiel sonore ou acousmatique<sup>18</sup> dans la séquence suivante, celle de Coi Baffi et Senza Baffi vus de dos eux aussi, devisant à la fenêtre du train qui conduit Silvestro vers le Sud. Cela contribue au voco-centrisme de ce film de « conversations ». Le premier gros plan de visage sera celui du Gran Lombardo, au début de la séquence suivante, ce qui *a contrario* souligne l'importance du personnage. C'est bien lui, dans l'économie narrative du récit, le déclencheur d'une contestation encore mal saisie par Silvestro qui ne comprendra que petit à petit, au fur et à mesure de la progression de ses stations sur le chemin de croix d'une humanité bafouée, la nécessité de transformer la passivité et le silence initiaux (les « fureurs abstraites » devenues par antonomase la marque de l'écriture vittorinienne) en cris de révolte d'abord isolés puis appelés à converger. De nombreux plans montrent le visage mutique du Gran Lombardo, selon un processus inverse de celui adopté pour Silvestro. En effet, on entend ce dernier

<sup>15</sup> Ingmar Bergman, *Cris et chuchotements*, 1972

<sup>16</sup> Pour rester dans le domaine italien pensons aux célèbres autoportraits de Foscolo, Alfieri ou Manzoni.

<sup>17</sup> C.S., *op.cit.*, p. 54

<sup>18</sup> CHION Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005 (1990). L'auteur, grand spécialiste du son au cinéma (signalons aussi *La voix au cinéma*, Paris, Ed. des Cahiers du cinéma, 1993 (1982) et *La toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Ed. des Cahiers du cinéma, 1988) y définit le son acousmatique comme un bruit « que l'on entend sans voir la cause origininaire du son », *Ibid.*, p. 63).

beaucoup plus qu'on ne le voit. Ce constat se vérifie tout au long du film, aussi bien lors des conversations avec Coi Baffi qu'avec Concezione ou le rémouleur. Quant à sa voix, rien dans le roman n'est indiqué sur sa tonalité, son grain, sa cadence, alors que d'autres personnages sont caractérisés vocalement comme Coi Baffi, le policier sicilien rencontré dans le train et moqué par les compagnons de voyage du protagoniste, qui possède une voix de « baryton ». Bien au contraire, Silvestro dans le premier chapitre du récit est présenté (se présente) comme un taiseux : « vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo ; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola »<sup>19</sup>.

Ce mutisme est la manifestation d'une aboulie d'origine existentielle mais sur fond de malaise idéologique. C'est un des messages du roman qu'on comprend rétrospectivement. Il s'agit de la réaction de cet ouvrier typographe aux « manifesti di giornali squillanti » de la propagande fasciste. Contre le clinquant, le voyant, le bruyant, Silvestro ne peut que se réfugier dans le silence et, comme l'indique le titre du roman, ce n'est qu'une fois revenu en Sicile qu'il réapprendra à parler, à converser, c'est-à-dire à rencontrer autrui, en déroulant la longue litanie des choses élémentaires/alimentaires. D'où ses premiers mots au vendeur d'oranges, aussi bien dans le récit, après la partie d'exposition, que dans le film : « Non c'è formaggio come il nostro »<sup>20</sup>.

C'est à ce moment précis, pour le spectateur, que surgit le zozotement. Il n'est pas indiqué dans le texte, on a dit pourquoi, mais s'impose à Straub et Huillet à la suite de leur choix de Gianni Buscarino comme acteur. Au-delà de l'effet de surprise en partie déstabilisant, on se dit que ce grain particulier de la voix possède en fait une double vertu : d'une part il distingue Silvestro et signe son étrangeté, lui l'étranger parmi les siens, et d'autre part et surtout, en parfaite correspondance avec le propos du roman, il indique la régression du personnage en route pour ce voyage vers les origines et l'enfance. Le cheveu sur la langue est en effet un défaut de prononciation du jeune âge qui disparaît normalement avec le temps. Silvestro se met à zozoter lorsqu'il revient en Sicile car c'est là qu'il redevient l'enfant de Concezione, qu'il revit un processus d'initiation au langage, à la conscience, à la sociabilité qui avait été bloqué par sa vie d'adulte, marié et ouvrier. Comme s'il lui fallait réinitialiser par la remontée vers le passé son processus de maturation qui passera aussi par le renoncement lucide à la fausse solution de la nostalgie. Idéalement, le zozotement régressif du début devrait laisser place à une voix d'adulte, posée et incarnation sonore d'une pensée structurée tendue vers l'élaboration d'un projet cohérent. C'est ce que ne propose pas la fin du roman (et du film) car la Sicile de Vittorini, si elle est le lieu d'échanges de voix (la « conversation » du titre du récit, supprimée dans celui du film) ne se transforme jamais en lieu de révolte. C'est donc logiquement que Silvestro conserve son zozotement, signe sonore de cette stase. En ce sens, le choix des cinéastes nous semble conforme à l'esprit de Vittorini. Straub et Huillet prennent des libertés de détail avec le texte de référence mais ces manquements à une transcription fidèle consolident paradoxalement leur compréhension globale du projet de Vittorini.

Nous voudrions terminer ce rapide voyage entre texte, image et son par une sélection de quelques autres transformations sonores voulues par les cinéastes liées aux bruits, aux voix, aux dialogues, qui confirment qu'une infidélité de surface n'est pas nécessairement synonyme de trahison.

### 3) Du silence au dialogue

---

<sup>19</sup> C.S, *op. cit.*, p. 8

<sup>20</sup> *Ibid.*, p16



Les modifications liées à l'adaptation obéissent à la loi générale du genre puisque le texte de Vittorini est soumis à une série d'évolutions par suppression ou par amplification. Ces dernières sont rares. Nous avons répertorié trois cas d'ajouts de dialogues dans le film par rapport à ceux du roman qui n'ont pas d'intérêt particulier autre que fonctionnel. Ainsi, pour nous limiter à ce seul exemple, le portrait du grand-père maternel de Silvestro dressé par sa fille apparaît dans le film comme une synthèse d'informations données dans différents passages du livre. Cela contribue, dans la logique du texte mais de façon encore plus frappante du fait de la densité des propos, à accentuer l'héroïsation du vieux paysan surtout quand il est comparé au propre père de Silvestro que sa femme abandonnée continue à mépriser et à déviriliser.

Les omissions sont beaucoup plus nombreuses. Ne pouvant les indiquer ici de manière exhaustive, nous mentionnons les critères interprétatifs à l'origine des suppressions proposées par les cinéastes. D'une manière générale, avant de donner quelques exemples liés aux dialogues, on constate toute une série de « manques » qui ont pour effet de resserrer la narration filmique autour de deux éléments principaux :

- tout ce qui constitue la redécouverte de la Sicile par Silvestro
- tout ce qui contribue à renforcer la dimension dialogique du récit

Pour le premier point, on notera qu'est écartée la partie « milanaise » de l'incipit, avant que Silvestro ne reçoive la lettre de son père l'incitant à aller rendre visite à Concezione, ce qui lui donnera l'occasion de retrouver la Sicile de son enfance. Cette redécouverte s'inscrit dans une approche plus naturaliste dans le film que dans le récit. La dimension fantastique du récit, par exemple, disparaît avec la suppression du passage où Silvestro croise le fantôme de son frère. De même, la scène du retour du père dans l'épilogue n'est pas conservée dans *Sicilia !*. De façon plus générale, l'ouverture symbolique et allégorique est plus contenue dans la version en images, et si la dénonciation des injustices n'est pas totalement absente, elle est plus subtile, mise en concurrence par le lien mère-fils qui devient le fil rouge du film. Curieusement, à moins qu'il s'agisse de la conséquence mécanique du passage des mots aux images, l'œuvre de Straub et Huillet combine un phénomène conjoint de décontextualisation temporelle et de reterritorialisation spatiale du récit de Vittorini, à l'image du titre du film qui ne maintient que l'aspect géographique de l'appellation initiale, amplifiée même par le point d'exclamation. C'est ainsi que disparaît du film le recours au *name dropping* géographique, caractéristique de l'écriture de Vittorini, dès lors qu'il évoque des toponymes étrangers à la Sicile<sup>21</sup>. Certaines modifications des dialogues entre le récit et le film rendent bien cette indétermination du déroulement diachronique et de ce qui, d'une façon générale, renvoie à l'âge des personnages et au temps<sup>22</sup>. C'est précisément ce double mouvement – décontextualisation et reterritorialisation – qui nous fait penser que les deux cinéastes se sont appuyés sur l'édition Bompiani de 53 qui procédait d'une même recherche où le respect des lieux l'emporte sur la volonté de témoigner d'une époque précise.

Pour le second point, la consolidation de l'aspect dialogique confirme l'idée d'une conversation en vis-à-vis plutôt que collective, ce qui distingue nettement le film du roman, surtout dans sa dernière partie. Les chapitres strictement narratifs de *Conversazione in Sicilia* ainsi que les monologues intérieurs sont délaissés et non retranscrits par une voix off ou tout autre stratagème classique de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Ne sont pas

---

<sup>21</sup> cf *C.S., op. cit.*, p. 20 : « New York, Argentina, America »

<sup>22</sup> Deux exemples seulement : suppression de « quindici anni fa, ragazzo » (*Ibid.*, p. 22) qui fait référence dans le récit à une précision du chapitre I,2 sur les quinze années vécues en Sicile puis les quinze suivantes passées à mille kilomètres de là; dans le même ordre d'idée, suppression de l'évocation de l'âge de la mère : « sono vecchia ora » (*Ibid.*, p. 58).

reprises non plus les parties « chorales » (à plus de deux personnages) qui brisent le rapport binaire du dialogue : la tournée des piqûres de la troisième partie, la succession des rencontres des Siciliens allégoriques de la quatrième partie avec leur dimension polyphonique car les personnages s'ajoutent les uns aux autres, selon le principe de la cohorte ouverte propre à certaines fables<sup>23</sup>. Seules sont conservées deux scènes collectives : celle du début du film avec Silvestro, le vendeur d'oranges et sa femme, mais on notera que celle-ci ne parle pas ce qui fait que l'on assiste bien à un dialogue, et celle du train, lieu emblématique de la conversation chez Vittorini.

En ce qui concerne, enfin, les dialogues précis, il est possible de manière synthétique de faire les remarques suivantes au sujet de leurs modifications. Comme précédemment, et pour les mêmes raisons d'espace, nous sommes contraints à une sélection parmi les exemples dont nous retenons ceux qui possèdent une claire valeur représentative. Il y a d'abord la suppression et la réduction des répétitions de répliques qui caractérisent le style de Vittorini, très influencé, on le sait, par la littérature américaine et les œuvres de Saroyan, Steinbeck et Dos Passos. Cela a pour effet d'atténuer le psittacisme qui contribue au rythme, lent et lancinant, de la prose de l'écrivain sicilien. Ainsi, dès le début du film, la première réplique « Non c'è formaggio come il nostro », déjà citée, n'est dite qu'une fois contre cinq dans le roman. Ainsi la vraisemblance est-elle accentuée dès l'entrée en scène de Silvestro au détriment de la dimension allégorique et d'une vérité en train de s'établir par le jeu de l'auto-conviction que permet la répétition. Dans le même ordre d'idées, il n'est pas anodin que les cinéastes n'aient pas gardé la formule du roman devenue célèbre, « Non sentivate la puzza »<sup>24</sup>, qui traduit l'incompréhension de Silvestro par rapport aux propos métaphoriques de ses compagnons de train et qui devient le sésame lui permettant, une fois saisie la portée de moquerie, d'être accepté par les contestataires.

D'autres modifications moins facilement repérables, que nous pourrions appeler des micro-suppressions, touchent des dialogues qui n'impliquent pas directement Silvestro, confirmant une des lignes de force de l'adaptation Straub-Huillet. Cela concerne des propos qui sont « inutiles » ou décalés par rapport au portrait du typographe, à la fois spectateur et acteur de son voyage. Comme si, dans le film, rien ne devait venir perturber sa prise de conscience et sa redécouverte d'une île à la fois matricielle et aliénante.

Enfin, une dernière série de modifications concerne la dimension formelle des dialogues du film par rapport aux signes d'oralisation indiqués par la ponctuation de la version écrite, ce qui a pour conséquence de transformer l'intonation, la musique de la voix et de l'accent sicilien que caractérise une élévation tonale en fin de période. Des questions deviennent des affirmations, comme dans le cas de la rencontre avec le vendeur d'oranges, ce qui a pour effet d'atténuer le rapport hiérarchique entre les deux personnages et de placer Silvestro dans la position de l'exilé, étranger à sa propre terre : « Ma siete siciliano, voi ? » devient « Non siete siciliano, voi » et « siete americano, voi ? » devient « siete americano, voi ». Dans la même scène, un « Ma perché ? » est transformé en « Ma perché ! »<sup>25</sup>, ce qui, à nouveau, rapproche les deux interlocuteurs, lesquels se trouvent réunis dans une même colère face à la pauvreté<sup>26</sup>.

Nous concluons ces quelques remarques en revenant une dernière fois sur l'élément qui a intrigué le spectateur de *Sicilia !* que nous sommes. Le zozotement, une fois passé l'effet de surprise, comparable pour rester dans le domaine italien à la voix de fausset du jeune Pin,

---

<sup>23</sup> Comme la légende allemande *Le joueur de flûte de Hamelin* retranscrite par les frères Grimm, par exemple.

<sup>24</sup> *C.S., op.cit.*, p. 27

<sup>25</sup> Respectivement p. 15, 18 et 22

<sup>26</sup> Le point d'exclamation, souvenons-nous du titre, comme marque typographique de l'interprétation que Straub et Huillet font du récit de Vittorini, dont ils accentuent ainsi la dimension de prise de conscience qui passe par une affirmation.

protagoniste du premier roman de Calvino<sup>27</sup>, se révèle être une trouvaille géniale qui conforte le statut du personnage. Le zézaiement le discrimine et se présente comme le contrepoint des autres tonalités des voix du récit et du film : celles pleines de colère rentrée (le marchand d'oranges, les Siciliens du train, le rémouleur), ou exprimée (les artisans siciliens du roman, absents du film), les voix mélodieuses, musicales (celle de baryton de Coi Baffi), ces voix à l'accent sicilien si particulier, même lorsque c'est l'italien qui est parlé. Donc, symboliquement, converser sera pour Silvestro la possibilité de sortir du zozotement, du babil de l'enfance tout au long d'un apprentissage qui est d'abord langagier (souvenons-nous de la situation de mutisme du départ) pour aboutir, dans le récit mais pas dans le film, au chœur final des personnages retrouvés.

Le choix du zozotement, dérangeant dans un premier temps, apparaît donc judicieux dans une certaine lecture du récit. La « rencontre », pour reprendre le terme qui a guidé notre réflexion, entre une voix et un lieu, par l'effet de décalage, d'étonnement, crée une rumeur du monde inoubliable dont les échos se prolongent bien après le générique de fin. Le fait que Silvestro zozote permet aussi de mettre en valeur la voix par rapport à la parole qu'elle véhicule, de légitimer le vecteur, le son particulier, la « petite musique » parmi les autres éléments du relief sonore au détriment, peut-être, du contenu. Processus de « déidéologisation », donc, qui corrobore les exemples de décontextualisation proposés dans notre étude, dans la mesure où une voix singulière déplace nécessairement l'intérêt du spectateur de ce qui est dit vers celui qui le dit et, dans la version Straub-Huillet, vers le lieu mis en images (et en sons) où les mots sont proférés.

La conversation est le « lieu-moment » de cette confrontation et les autres adaptations de textes italiens du couple de cinéastes montrent bien la fusion qui s'opère chez eux, comme chez Vittorini, entre la parole et la rencontre. C'est vrai de *Ouvriers, paysans*, de *Humilés* et de *Le Retour du fils prodigue* trilogie tirée de *Le donne di Messina* du même Vittorini<sup>28</sup>. C'est vrai surtout de *Rencontre avec eux* tiré de Pavese, déjà cité, où l'on voit le glissement, dans le choix du titre de l'adaptation filmique, des dialogues (et comment ne pas penser aux « Conversations en Sicile » ?) aux rencontres. Ces rencontres se succèdent lors du voyage de Silvestro mais ne parviennent pas à effacer sa soif de vérité ni à transformer sa quête des origines en révolte d'homme adulte. Jusqu'au bout, donc, il lui faudra zozoter et exprimer ainsi, dans le film, l'inachèvement de sa prise de parole, antichambre de sa prise de conscience, alors que face à lui les autres personnages témoignent d'un autre trouble du langage, le bégaiement, c'est-à-dire la répétition. C'est une manière pour eux d'entendre en écho la musique de leur révolte naissante, surgissant sur le fond d'un silence épais et parfois troublant, à l'image du son coupé plusieurs minutes lors du travelling sur la côte de Syracuse à la fin de la troisième séquence du film, comme s'il s'agissait d'un problème technique alors que c'est le signe d'un vide que les rencontres et les dialogues du film auront pour objet de remplir.

Vincent d'ORLANDO  
Université de Caen Basse-Normandie

---

<sup>27</sup> CALVINO Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947, une voix définie par l'auteur comme étant « rauca da bambino vecchio » où l'oxymore rend bien l'indétermination du personnage entre enfance et âge adulte.

<sup>28</sup> Milano, Bompiani, 1949. Les films de Huillet et Straub datent de 2001 pour les deux premiers et de 2002 pour le dernier.

