



**HAL**  
open science

## L'île qui se dérobe : la Sicile d'Elio Vittorini

Vincent d'Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d'Orlando. L'île qui se dérobe : la Sicile d'Elio Vittorini. Archives Départementales de la Manche. De la Normandie à la Sicile. Réalités, représentations, mythes, 2004, 2-86050-017-0. hal-02291768

**HAL Id: hal-02291768**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02291768>**

Submitted on 19 Sep 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

## L'ÎLE QUI SE DEROBE : LA SICILE D'ELIO VITTORINI

(article publié in *De la Normandie à la Sicile : réalités, représentations, mythes*, Archives Départementales de la Manche, avril 2004, p. 331-353)

### Vittorini écrivain sicilien ?

Parmi les nombreuses manières de considérer la nature du lien existant entre un écrivain et la ville qui l'a vu naître, l'une assez simple consiste à interroger ses textes, fictionnels ou de mémoire, pour y chercher une réponse à la question du départ des lieux d'origine. Dans le cas d'auteurs du *Mezzogiorno*, l'exil est généralement lié à une volonté d'épanouissement personnel et de promotion sociale. C'est à Milan, Florence, Turin ou Rome, selon les époques, que se trouvent les principales revues et maisons d'édition qui sont un élément important du marché culturel et artistique. L'histoire littéraire des écrivains du Sud de l'Italie, Napolitains et Siciliens en particulier, peut se faire aussi par le biais de ces itinéraires individuels subissant un tropisme septentrional dont les exemples ne sont que trop nombreux.

Elio Vittorini illustre cette nécessité du déracinement souvent accompagnée par un sentiment de culpabilité et la volonté de revenir, par l'œuvre, sur ces terres de l'enfance ainsi délaissées. C'est très tôt chez lui que l'appel du continent s'est exprimé, susceptible de répondre aux aspirations de liberté et d'ouverture d'un jeune Sicilien étouffant dans une société provinciale étriquée. De nombreux témoignages confirment cette impatience du jeune Elio qui a favorisé une sorte de portrait romantique du personnage, largement mis en scène d'ailleurs par l'intéressé lui-même<sup>1</sup>. Qu'il s'agisse de ses premières fugues en train, grâce aux billets gratuits dont bénéficiaient les familles de cheminots, de l'enlèvement de Rosa Quasimodo, la sœur du poète et première épouse d'Elio, de son désir d'engagement dans l'aviation ou de son admiration pour Malaparte rencontré à Rome en 1926, la jeunesse de Vittorini s'inscrit dans ce besoin de rendre romanesque une existence « petite-bourgeoise » qui sera la cible de ses premiers récits<sup>2</sup>. Les opportunités professionnelles seront à l'origine des déménagements d'Elio à Gorizia, à Florence où il collabore à la revue *Solaria*, puis à Milan où il vivra de la fin des années Trente à sa mort en 1966. Vittorini ne retournera que très rarement en Sicile<sup>3</sup> après la guerre et plus du tout pendant les dix dernières années de sa vie.

Ces quelques rappels biographiques n'ont d'autre intérêt que de montrer l'apparent paradoxe entre la réalité d'une vie placée sous le signe du déracinement et la thématique d'une œuvre tout entière tournée vers l'exploration des lieux d'origine, et qui peut alors se lire

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet la biographie de Raffaele Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venise, Marsilio, 1998. En particulier cette remarque de l'auteur : « *In realtà le fughe di Elio furono immaginarie, un'idea esistenzial-culturale, con il risultato, in ogni caso, di fare sempre ritorno alla famiglia, a Siracusa, alla Sicilia, perché sono questi luoghi del conflitto, dell'esistenza-resistenza, che Vittorini ha rappresentato emblematicamente nella sua narrativa* », p. 30. D'autres témoignages apparaissent dans l'ouvrage de Massimo Grillo, *I Vittorini di Sicilia*, Milan, Camunia, 1993 et dans les Mémoires familiales de la sœur d'Elio, Iole, et de son fils Demetrio, respectivement *Mio fratello Elio*, Syracuse, Ombra, 1989 et *Un padre e un figlio*, s.l, Salvioni, 2000. Nous renvoyons également à notre article V. d'Orlando, « L'identité refoulée : Elio Vittorini ou le complexe du Sicilien » in *Identités individuelles, identités collectives*, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 201-219.

<sup>2</sup> *Piccola borghesia*, suite de récits écrits entre 1929 et 1931 et publiés en recueil en 1931 par Parenti. Traduction française *Les Petits bourgeois*, Paris, Marin, 1948.

<sup>3</sup> En 1943 pour rencontrer des dirigeants communistes et préparer la lutte clandestine, en 1950 pour prendre des photos destinées à la réédition illustrée de *Conversazione in Sicilia* qui sera publiée par Bompiani en 1953, et en 1954 lorsque Vittorini jouera les guides touristiques pour ses amis Marguerite Duras et Dionys Mascolo.

comme l'expression d'un retour symbolique, souvent métaphorique, vers cette île fuie mais jamais abandonnée. Les textes de fiction révèlent alors un conditionnement et un attachement beaucoup plus profond que ne l'imaginait et ne l'aurait peut-être souhaité leur auteur, fasciné par les lumières de la modernité. L'œuvre de Vittorini se divise nettement entre les récits situés à Milan et les histoires siciliennes. Appartiennent à la première catégorie les courts romans *Erica e i suoi fratelli*, *Uomini e no* et *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, écrits respectivement en 1936, 1944 et 1946 et déroulant sur fond de quartiers dévastés par la misère ou la guerre des existences de victimes de l'Histoire<sup>4</sup>. Tous les autres récits de Vittorini, à l'exception de *Le donne di Messina*<sup>5</sup>, au titre trompeur, qui raconte la vie d'une communauté dans la campagne émilienne au lendemain de la seconde guerre mondiale, ont la Sicile pour décor. C'est le cas de *Piccola borghesia*, déjà cité, de *Il garofano rosso*<sup>6</sup>, roman d'initiation situé à Syracuse, ville natale de Vittorini, de *La Garibaldina*<sup>7</sup>, qui se passe dans un train entre Ragusa e Gela, et de *Le città del mondo*<sup>8</sup>. Ce dernier roman à la genèse très complexe, plusieurs fois interrompu et réécrit, présente deux histoires parallèles, celle de Rosario, fils de berger lancé dans une quête existentielle avec son père à travers toute la Sicile, et celle de Nardo, fils d'un fabricant de marionnettes, que son père fait voyager de village en village pour qu'il choisisse le lieu où il sera abandonné, version sicilienne de la fable du petit Poucet. Titre trompeur, à nouveau, qui renvoie à la fascination de Vittorini pour les « villes du monde »<sup>9</sup> qui finissent par envahir le texte et se confondre avec les paysages siciliens. Scicli devient Jérusalem, les monts Iblei sont appelés Pyrénées et les personnages traversent l'île à la recherche d'Ur, la ville mythique des origines.

Dire que la Sicile de Vittorini est une île qui se dérobe signifie mettre l'accent sur une caractéristique importante des présences siciliennes dans son œuvre : le refus du réalisme propre à une certaine tradition sicilienne, de Verga et Pirandello à Brancati ou Sciascia, et le choix d'une écriture allégorique qui fait de la Sicile la métaphore d'un monde dolent<sup>10</sup>. Notre article entend illustrer cette idée en proposant une analyse du roman à la fois le plus célèbre et le plus riche de pistes exégétiques d'Elio Vittorini : *Conversazione in Sicilia*<sup>11</sup>.

---

<sup>4</sup> Les textes ont été traduits en français : *Erica*, Paris, Gallimard, 1961 ; *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, Paris, Gallimard, 1950 ; *Les hommes et les autres*, Paris, Gallimard, 1947. Si le nom de Milan n'apparaît pas nécessairement dans les récits, le décor est suffisamment précis pour que le lecteur puisse reconnaître la capitale lombarde.

<sup>5</sup> Milan, Bompiani, 1949. Traduction française : *Les Femmes de Messine*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>6</sup> Récit publié par épisodes dans la revue *Solaria* entre 1933 et 1936 puis en volume en 1948 (Milan, Mondadori), traduction française : *L'œillet rouge*, Paris, Gallimard, 1950. A propos de la dimension syracusaine du récit, et sans rentrer dans trop de détails hors sujet, rappelons le témoignage d'un ami d'enfance d'Elio, Alfredo Mezio, qui a probablement servi de modèle au personnage de Tarquinio : « Non ho conosciuto un siracusano che fosse più siracusano di Vittorini e che più di lui sognasse di fuggire dalla città dov'era nato » (in R. Covi, *op. cit.*, p. 43).

<sup>7</sup> Texte publié d'abord en revue sous le titre *Il soldato e la Garibaldina* (*Il Ponte*, 1950) puis en volume (Milan, Bompiani, 1956). Texte non traduit en français.

<sup>8</sup> Turin, Einaudi, 1969. Traduction française : Paris, Gallimard, 1972

<sup>9</sup> R. Covi, *op. cit.*, p. 24, rappelle l'épisode des cartes de géographie que le jeune Elio arrachait de ses livres d'école pour les épingler sur les murs de sa chambre.

<sup>10</sup> Vittorini s'est intéressé à la réalité de la Sicile mais toujours dans le cadre d'articles historiques ou sociétaux (en particulier dans la revue *Il Politecnico* qu'il a fondée en 1945) ou par le biais de son travail d'éditeur qui lui a donné l'occasion de publier des auteurs siciliens qu'il aimait justement parce qu'ils proposaient une autre lecture que la sienne de son île. Ce fut le cas, entre autres, de Giuseppe Bonaviri et Leonardo Sciascia qu'il choisit pour sa collection « I Gettoni » chez Einaudi, respectivement avec *Il sarto della stradalunga* (1954) et *Gli zii di Sicilia* (1958). Il refusa en revanche *Le Guépard* de Tomaso di Lampedusa, considéré comme un roman trop nostalgique et daté.

<sup>11</sup> Texte publié par épisodes dans la revue *Letteratura* de 1937 à 1939 puis en volume en 1941 (Florence, Parenti). Traductions françaises : *Conversation en Sicile*, Bruxelles, Ed. de la Toison d'or, 1943 puis Paris, Gallimard, 1948. Sauf mention contraire, les traductions proposées dans l'article sont de nous.

## Au commencement était *Conversazione in Sicilia*

Il arrive parfois, dans l'histoire littéraire, qu'un texte s'identifie à tel point à son auteur qu'il en vienne à éclipser ses autres œuvres ou à ne les considérer que comme de simples ébauches ou redites. Cette tendance simplificatrice de la critique n'a pas épargné *Conversazione in Sicilia*. L'accent porté sur la dimension inouïe du texte, au sens propre de l'adjectif, et sur son éclat de météorite dans le ciel gris de l'Italie fasciste, participent du halo mythologique qui entoure le récit. Pour beaucoup, il résume à lui seul toute l'œuvre de Vittorini<sup>12</sup>.

Dans les très nombreux articles consacrés à la place de *Conversazione in Sicilia* dans la production de son auteur revient souvent l'idée que le récit du retour de Silvestro dans son île natale s'inscrit comme une rupture fondamentale. Poussant cette opinion à son extrémité, dans une réflexion qui touche à l'histoire italienne du siècle dernier, certains critiques voient même dans l'œuvre de Vittorini le premier jalon de la littérature narrative de l'après-guerre<sup>13</sup>. Anticipant de près de dix ans le courant néoréaliste ou « néomoraliste » – selon que l'on s'attache au contenu populaire du récit ou à sa portée idéaliste – né avec la fin du fascisme, ils considèrent *Conversazione in Sicilia* comme l'avant-garde, au sens littéraire et militaire du mot, de la production narrative des années Quarante<sup>14</sup>. C'est faire un amalgame, selon nous, entre l'idéologie souterraine du récit et la forme esthétique qui l'exprime. Il y a bien dans le roman une critique implicite du fascisme, mais elle passe par une écriture qui prend le contre-pied de ce que sera la grammaire néoréaliste : le recours au mythe, la nature évasive des dialogues ou bien l'anéantissement des détails dans l'indétermination de l'ensemble sont autant de procédés contraires à l'esprit néoréaliste.

Sorte d'Ancien Testament de la Bible antifasciste des années Trente, *Conversazione in Sicilia* est d'abord la manifestation d'une modification profonde de la conscience d'un écrivain. En ce sens, le récit est le témoin d'un « passage » qui exprime tout à la fois un désaveu et un projet. Une période d'égarement est reniée, faite de battage journalistique et de convictions affirmées haut et fort, depuis des tribunes parfois douteuses. Il s'agit à présent de faire table rase et, puisqu'il faut penser autrement, d'écrire autrement. Ainsi, la facture conventionnelle de *Il garofano rosso*, où Vittorini s'efforçait de suivre les règles du roman de formation, s'efface-t-elle devant une écriture susceptible de rendre compte de la double conversion littéraire et idéologique – la conscience antifasciste – de son auteur : « par l'écriture aussi j'avais besoin d'être celui que j'étais devenu »<sup>15</sup>. L'aiguillon du doute fait naître un projet qui, comme souvent chez Vittorini, associe poétique et politique.

Les termes de « conversion » ou de « modification » ne doivent pas donner à penser que le passage de l'ombre à la lumière ait été subi et imprévisible. Le récit n'est pas cet *unicum* qu'évoque parfois la critique. Des signes annonciateurs sont perceptibles qui permettent de mieux comprendre l'origine de *Conversazione in Sicilia*. Rappelons l'interruption de l'écriture de *Erica e i suoi fratelli* en juillet 1936, au moment où les échos de la guerre civile espagnole éclairent Vittorini sur la vraie nature du fascisme. L'abandon

---

<sup>12</sup> Franco Fortini, par exemple, sauve de l'œuvre narrative de Vittorini *Conversazione in Sicilia* et *Le città del mondo*, qu'il considère comme les parts d'ombre et de lumière d'une même ferveur lyrique. Cf. « Ma esisteva Vittorini », *L'Espresso*, 2 février 1986.

<sup>13</sup> C'est le cas de Giorgio Pullini dans le chapitre de son histoire littéraire consacré à l'écrivain sicilien. Cf. *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padoue, Marsilio, 1965, p. 56 et suivantes.

<sup>14</sup> Parmi les critiques qui définissent *Conversazione in Sicilia* comme une œuvre néoréaliste, citons Gian Carlo Ferretti qui propose un extrait du roman dans son anthologie *Introduzione al neorealismo*, Rome, Editori Riuniti, 1974.

<sup>15</sup> Préface à *Il garofano rosso*, *Le opere narrative*, Milan, Mondadori, 1974, vol. 1, p. 440.

d'*Erica* montre que le récit est jugé inadéquat par l'auteur qui considère qu'il n'est pas adapté aux « temps modernes » et qu'il ne répond plus aux nouveaux devoirs de l'écrivain.

Vittorini a l'intuition à cette occasion, avant d'en proposer une théorisation après la guerre, de la nécessité d'un engagement littéraire. Ce dernier passe par un « dégagement » des habitudes stylistiques et implique notamment l'émancipation face à des modèles extérieurs, qu'ils soient classiques comme l'utilisation d'un code fabuleux dans *Erica* ou plus novateurs comme l'influence des écrivains européens dans les nouvelles de *Piccola borghesia* ou encore l'hermétisme qui est à l'origine du court récit *I Morlacchi*<sup>16</sup>. Bien avant la révélation née de la guerre d'Espagne, Vittorini avait parsemé son œuvre de marques d'irrespect envers le dogme fasciste dont il était censé être, de par son activisme journalistique et à en croire l'image qu'en a longtemps donnée la critique, un gardien irréprochable. Ainsi *Il garofano rosso*, par la découverte de la classe ouvrière par Alessio, nuance la présentation univoque d'une prétendue dimension révolutionnaire du fascisme. Et l'histoire d'*Erica* elle-même, pourtant mal considérée par son auteur au point de n'être point mentionnée dans la Préface de *Il garofano rosso*, témoignait de façon encore abstraite et éminemment littéraire de la misère du sous-prolétariat.

*Conversazione in Sicilia* marque donc l'affermissement d'une conscience politique qui s'accompagne d'une consolidation de l'instrument expressif. Ce dernier point est celui qui intéresse au premier chef le lecteur désireux de ne pas cantonner le roman dans une analyse idéologique, sans doute nécessaire, mais naturellement réductrice.

## Redonner un sens au monde

La principale caractéristique du travail sur la langue dans *Conversazione in Sicilia* touche les dialogues qui envahissent le texte et lui confèrent une dimension théâtrale. Les dialogues constituent une part essentielle du récit dès l'arrivée en Sicile de Silvestro. Ils sont le signe d'une civilité qui faisait défaut au Silvestro citadin. Au moment où s'ouvre le roman, le personnage était indifférent et son silence était un des indices de son aboulie :

J'étais calme, je n'avais envie de rien. Mon amie m'attendait ? Aucune importance ; aller ou non la rejoindre, feuilleter un *dictionnaire*, pour moi c'était pareil ; sortir pour voir des amis, ou d'autres gens, ou rester à la maison, pour moi c'était pareil. J'étais calme, j'étais comme si jamais je n'avais eu un jour de vie, comme si jamais je n'avais su ce qu'être heureux voulait dire, comme si je n'avais rien eu à *dire*, à *affirmer*, à nier, rien de personnel à mettre en jeu, et rien à *entendre*<sup>17</sup>.

On comprend à la lecture de ces quelques lignes que *Conversazione in Sicilia* appartient à la famille des œuvres qui font de l'incommunicabilité la résultante d'un rapport chancelant avec le présent. La « dépression » de Silvestro (cette image clinique est suggérée par les symptômes dont il souffre) se manifeste par une aphasie qui semble irrémédiable. N'est-ce pas le sens de cette curieuse référence au dictionnaire parcouru au hasard, comme si Silvestro cherchait à redonner un sens au monde en s'aidant des définitions simplificatrices qui sont alignées dans un lexique ? De plus, rappelons que Silvestro est ouvrier typographe et qu'il travaille donc à partir du matériau brut de mots éclatés en lettres qu'il faut ordonner avec méthode<sup>18</sup>. Mais il s'agit dans les deux cas d'une resémantisation trompeuse, plus proche du

---

<sup>16</sup> Court poème en prose, ou prose lyrique, publié dans la revue *L'Italia letteraria* le 1<sup>er</sup> octobre 1933.

<sup>17</sup> Les italiques sont de nous. E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia, Le opere narrative, op. cit.*, vol. 1, p. 571, désormais C.S.

<sup>18</sup> Le choix de ce métier est aussi en rapport avec la période où Vittorini travaillait à la typographie du journal *La Nazione* entre 1930 et 1934. On peut également penser à un hommage de l'auteur à Walt Whitman, qui fut lui aussi ouvrier typographe et dont Vittorini aimait l'œuvre vitaliste, synonyme pour lui de l'esprit américain. Voir

hasard de l'ordre alphabétique ou de la gestuelle mécanique d'un travailleur manuel que d'un système explicatif cohérent. C'est pourquoi la dénotation, principe de base d'un dictionnaire, ne peut satisfaire Silvestro.

L'illusion taxinomique sera levée, progressivement, lors des conversations siciliennes qui rythment son voyage. Celles-ci s'opposent à la lecture du dictionnaire puisqu'elles n'ont pas pour objet d'expliquer par les mots, mais de les faire résonner pour nourrir l'imagination ou la mémoire des interlocuteurs. En outre, elles donnent aux interrogations une valeur aussi importante qu'aux réponses dont l'intérêt est souvent bien moindre. Soit parce qu'elles sont évidentes et contenues dans l'interrogation elle-même, soit parce que leur formulation énigmatique intrigue plus qu'elle ne renseigne. Dans tous les cas, c'est par la question que s'opère une avancée de la conscience, comme c'est généralement le cas des œuvres allégoriques dans lesquelles le décryptage du sens caché (ici la critique du fascisme) se fait en dehors de l'œuvre.

Les dialogues de *Conversazione in Sicilia* équilibrent questions et réponses et n'offrent pas de hiérarchie immuable entre les interlocuteurs. C'est même parfois Silvestro, le protagoniste, qui donne l'impression d'être en position d'infériorité lors des échanges verbaux. A plusieurs reprises, il se montre exclu de la connivence entre les Siciliens, incapable de décoder les allusions qui émaillent leurs propos, comme dans la scène du quiproquo autour du mot « puanteur », durant le voyage en train<sup>19</sup>. Mais il s'agit souvent d'un état d'infériorité feint ou momentané dans lequel Silvestro se complaît parce qu'il permet à la conversation de durer et donc à l'action de progresser car dans le récit, ce qui se fait est ce qui se dit<sup>20</sup>. Ainsi les dialogues semblent suivre la tradition de la maïeutique socratique mais en réalité la volonté didactique qui passe dans les échanges philosophiques par la confrontation dialectique n'est qu'apparente. Silvestro n'a rien à apprendre qu'il ne sache déjà sur la misère et l'injustice de la société. Le « roman », forme autoritaire qui délivre la vision d'un auteur, est délaissé au profit d'une « suite de dialogues »<sup>21</sup> dans laquelle la conscience des personnages semble avancer au même rythme que celle du lecteur.

Le dialogue permet aussi de mettre en œuvre une sociabilité qui peut rompre la solitude de Silvestro. C'est, dans l'économie narrative du texte, le passage d'une intériorité douloureuse à la joie d'un échange d'abord binaire (les conversations en tête-à-tête avec Concezione, la mère du protagoniste, ou bien avec le rémouleur), puis progressivement étendu à une dimension chorale (le groupe des Siciliens réunis dans la taverne de Colombo à la fin du roman). On peut observer que la conversation n'est pas la forme privilégiée des premières œuvres de Vittorini qui obéissent généralement aux lois de la description exogène ou du monologue intérieur.

C'est avec *Erica* que Vittorini se détache du principe de l'omnipotence de l'écrivain<sup>22</sup>. Dès lors, la conversation, qui s'accompagne de la mise en retrait du narrateur, devient le seul

---

à ce sujet les pages qu'il lui consacre dans son anthologie *Americana*, Milan, Bompiani, 1942 et dans *Diario in pubblico*, Milan, Bompiani, 1957.

<sup>19</sup> C.S., op. cit., vol. 1, p. 586-589. La « puanteur » (*la puzza*) fait référence à l'odeur des deux policiers siciliens debout dans le couloir du train et qui représentent la répression fasciste. Le portrait qu'en propose Vittorini fait d'eux des personnages sympathiques, plus victimes d'une misère qui les oblige à choisir ce métier que bourreaux réellement consentants. C'est d'ailleurs ce qu'explique le Gran Lombardo à Silvestro : « Que fait quelqu'un quand il se laisse aller ? Quand il renonce parce qu'il se croit perdu ? Il fait la chose qui le dégoûte le plus... », *Ibid.*, p. 589.

<sup>20</sup> Sur ce point, *Conversazione in Sicilia* correspond à la définition du dialogue proposée par Vittorini dans son ouvrage théorique inachevé et publié posthume *Le due tensioni*, Milan, Il Saggiatore, 1967, p. 61 : « unico veicolo dell'azione drammatica ».

<sup>21</sup> C'est en ces termes que Vittorini présente son récit à son ami Silvio Guarnieri dans une lettre du 7 juin 1938 cf. E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, Turin, Einaudi, 1985, p. 87.

<sup>22</sup> Vittorini fait une mise au point à ce sujet dans la note qui accompagne la réédition du récit en 1956 (Milan, Bompiani) : « Je suis aujourd'hui habitué à rapporter les sentiments et les pensées des personnages uniquement à

procédé susceptible de rendre compte des événements du récit sans autre interférence que la vision qu'en ont les personnages eux-mêmes. Les verbes « penser » et « songer » disparaissent au profit des verbes plus neutres et extérieurs « dire » ou « ajouter ». La convention romanesque demeure, mais elle tend à une authenticité qui est de l'ordre de la vérité des dialogues théâtraux. Comme dans une représentation scénique, les personnages deviennent les supports d'un discours qu'ils incarnent sans l'enfermer.

Ainsi, à la différence du roman traditionnel, les informations sont peu nombreuses dans *Conversazione in Sicilia* et ce que l'on sait n'est jamais sûr ni définitif, comme le montrent de manière emblématique les confusions de mémoire de Concezione dont l'« enseignement » ne peut être fiable pour Silvestro. Mais la rareté des informations est compensée par leur prégnance puisque les mots qui sont dits visent toujours un au-delà du discours, de même que la contingence tend à dépasser l'histoire pour atteindre l'éternité de la nature. Dans les deux cas, déguisée en symbole, s'exprime la vérité du mythe. C'est alors que la conversation prend tout son sens<sup>23</sup>. Loin d'être ces « broutilles qu'on se passe et repasse comme des pièces de monnaie ou des marchandises qu'on troque »<sup>24</sup>, les propos entre les personnages n'ont pas une simple valeur d'échange.

### Le détour symbolique

Pour illustrer en termes de rhétorique ce qu'est l'écriture de *Conversazione in Sicilia*, on peut dire que Vittorini privilégie la métaphore plutôt que la métonymie et que sa prose est plus allusive que descriptive. La complexité du monde s'exprime par le télescopage des signifiants et non par une logique consécutive. Dès lors, le récit est dépourvu de la progression habituelle du discours qui, en suivant la montée du sens, aboutit normalement à une conclusion qui est la délivrance d'un message univoque. *Conversazione in Sicilia* est une œuvre concentrique plus que linéaire et s'apparente à la logique poétique (le retour du *versus*) autant qu'au discours romanesque.

Vittorini considère le style comme la clef qui ouvre l'interprétation du réel. L'identification entre le langage et la réalité qui ressort chez Vittorini d'un nominalisme intuitif, trouve dans *Conversazione in Sicilia* son illustration la plus claire. Il écrit à ce propos dans la Préface à *Il garofano rosso* dont on connaît la portée théorique rétrospective :

En chaque homme réside l'attente que peut-être le mot, un mot, puisse transformer la substance d'une chose. Il appartient à l'écrivain de le croire avec assiduité et fermeté. Cela fait désormais partie de notre métier, de notre tâche. C'est la foi en une magie : qu'un adjectif puisse atteindre, dans la recherche de la vérité, ce que jamais la raison n'a atteint ; ou qu'un adverbe puisse retrouver le secret qui s'est soustrait à toutes les investigations »<sup>25</sup>.

La forme que revêt une telle « recherche de la vérité » est celle de l'interrogation, de la prétérition et du dialogue, contre l'assertion et le monologue qui caractérisent une rhétorique dictatoriale, par nature « dubicide ». Silvestro part d'un négatif du monde, d'une vision en creux de la Sicile qui va chercher à se remplir durant son voyage grâce à la mémoire et à ce

---

travers leurs manifestations extérieures. Je ne trouve plus naturel d'écrire que tel personnage 'éprouva' telle chose ou 'pensa' telle chose. Je trouverais cela artificiel » (cité in *Opere narrative, op. cit.*, vol. 1, p. 567).

<sup>23</sup> Par opposition à la « sous-conversation » dont parle Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon* (Paris, Gallimard, 1956). Cet essai s'adapte tout à fait à la manière de l'écrivain sicilien et de *Conversazione in Sicilia* en particulier. Ainsi Hemingway que cite Sarraute comme archétype du romancier dialoguiste est, on le sait, un des maîtres de style de Vittorini.

<sup>24</sup> M. Leyris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 174.

<sup>25</sup> *Il garofano rosso, op. cit.*, vol. 1, p. 424

qu'on pourrait appeler une « rééducation sentimentale »<sup>26</sup>. D'où une extension maximale des significations – puisque rien n'est vraiment dit, tout peut être compris – et l'impression, unique dans la prose narrative italienne de cette période, d'un récit poreux qui se laisse investir par de nombreuses clefs interprétatives.

La dimension allégorique de *Conversazione in Sicilia* s'appuie sur un réseau d'images suffisamment universelles pour que n'importe quel lecteur puisse s'y reconnaître. Si le texte donne prise à des approches exégétiques convoquant toutes les sciences humaines, de la linguistique à l'ethnographie, c'est parce qu'il est construit à partir d'éléments fondamentaux d'une culture de base commune susceptible de dépasser son origine spatiale et temporelle. C'est pourquoi l'essentiel de la thématique du roman est lié à des invariants tels que le rapport à la nature, la question alimentaire ou la teneur des liens familiaux. Ce sont, on le sait, les données qu'étudient prioritairement les anthropologues parce ce qu'on les retrouve dans toutes les sociétés humaines et qu'elles nourrissent les diverses croyances et mythes de ces populations<sup>27</sup>.

Ces éléments, empruntés à une sorte de pot commun qui rassemble les croyances et détermine certaines pratiques rituelles, sont en partie restitués dans l'univers plus intime de Silvestro autour du double rapport qu'il entretient avec la Sicile et avec sa mère, les deux parts autobiographiques dont le point commun est l'enfance retrouvée à travers une mémoire réactivée par le dialogue et le voyage.

## La régression alimentaire

La force du symbole investit quelques objets liés au cadre alimentaire de la Sicile, comme l'orange, la chicorée, le maigre hareng ou la ronde pastèque (si ronde qu'elle en devient l'image même de la maternité et se confond avec Concezione, surnommée par ses enfants « mamma melone »). Ce sont les pauvres trésors d'une nature qui exporte ses richesses et ne laisse à ses habitants que ce dont elle dispose à profusion. Pensons au malade que Concezione vient soulager, contraint, faute d'autres aliments, de manger ces fleurs et ces herbes sauvages cueillies par sa femme :

Elle parcourt les rues et arrive au parc ; il y a de l'herbe sur les pelouses, il y a du vert sur les arbres, ce sont des plantes, et elle arrache de l'herbe, elle arrache des branches de sapins et de pins, puis elle va dans les jardins et elle arrache des fleurs et elle rentre à la maison avec ces plantes, ces feuilles et ces fleurs cachées sur sa poitrine. Elle jette le tout sur le malade et le voici homme parmi les fleurs<sup>28</sup>.

La polysémie du mot italien « verdura » (légumes comestibles et plantes végétales) crée une ambiguïté qui illustre parfaitement la dimension métaphorique du récit. Ainsi l'épisode cité peut-il, comme le veut l'écriture allégorique, être interprété différemment selon que l'on insiste sur son côté dramatique ou sur la légèreté caustique de son ironie. Manger des fleurs est ici l'ultime recours avant de mourir de faim. C'est aussi, d'une certaine manière, un détournement utilitariste de la beauté, une façon de soulever le décor sicilien pour montrer que derrière l'ornement plaisant se cache le désespoir<sup>29</sup>. Déjà, au début du roman, les signes

---

<sup>26</sup> Dès le premier chapitre, la négation est instaurée comme principe stylistique dominant et la prétérition érigée en système par la deuxième phrase du récit qui suit le célèbre *incipit* : « J'étais, cet hiver-là, en proie à d'abstraites fureurs. Je ne dirai pas lesquelles car ce n'est pas le sujet de ce que j'entends raconter », *Ibid.*, p. 571. Toute l'œuvre consistera à suggérer ce non-dit.

<sup>27</sup> La lecture de *Les structures élémentaires de la parenté* (Paris, PUF, 1949) et de *Le cru et le cuit* (Paris, Plon, 1964) de Claude Lévi-Strauss permettrait une approche anthropologique de *Conversazione in Sicilia* qui reste à mener de façon systématique.

<sup>28</sup> *C.S., op. cit.*, p. 645.

<sup>29</sup> L'image du pauvre obligé de manger des herbes sera reprise pratiquement à l'identique dans *Il sempione strizza l'occhio al Frejus, Le opere narrative, op. cit.*, p. 926.



d'un anti-portrait d'une Sicile pour carte postale étaient perceptibles dans la pluie durant la traversée en bateau et dans le détournement tragique du symbole sicilien par excellence qu'est l'orange, devenue la monnaie de singe d'une économie archaïque. Ainsi le voyage touristique de Silvestro (il part séduit par l'offre promotionnelle d'une affiche de la CIT) se présente-t-il avant tout comme un voyage heuristique.

Dès lors, comme dans l'exemple du malade herbivore, l'apparente abondance est paradoxalement le signe de la misère, tout comme la conversation est l'étirement pathétique du silence. Cette idée trouve une parfaite illustration dans deux scènes du récit, toutes deux situées à un endroit stratégique, au moment où une certaine vérité se dévoile et où la « roue du voyage » se remet à tourner. Les « rats-souvenirs »<sup>30</sup> grignotent l'indifférence de Silvestro, l'incitant à poursuivre son exploration du paysage atone de sa mémoire.

La première scène est constituée par l'épisode de la traversée du détroit de Messine qui provoque le déclic par lequel Silvestro se projette dans son enfance, grâce à une mémoire du corps faisant remonter à la surface des sensations oubliées :

La mer était noire, hivernale et, debout sur le pont supérieur, sorte de haut plateau, je me reconnus de nouveau enfant prenant le vent [...]. Il faisait froid et je me reconnus enfant, ayant froid et restant pourtant obstinément sur le pont supérieur<sup>31</sup>.

Le choix du verbe « reconnaître » indique bien la dimension cognitive que le voyage de Silvestro acquiert dès son origine. A ce moment-là a lieu la première rencontre déterminante avec le pauvre Sicilien vendeur d'oranges. Le narrateur, pris dans un mensonge qu'il n'avait pas prémédité, en vient à se faire passer pour un Américain, heureux de retrouver dans l'agrume pléthorique la saveur de son enfance. Outre la claire origine proustienne de la scène, l'échange autour du fruit a valeur de « numen »<sup>32</sup>. Il se substitue ici au langage muet et vide, formé de questions sans réponses, de demi-vérités et de répétitions comme dans cette amorce de conversation entre Silvestro et les Siciliens du ferry qui condense en quelques mots la raison principale de son voyage, à savoir la recherche d'une communion entreprise ici autour de la nourriture qui est la principale préoccupation des pauvres Siciliens : « on ne trouve nulle part un fromage comme le nôtre »<sup>33</sup>. Cette phrase est répétée à cinq reprises et s'apparente à une formule incantatoire, une sorte de sésame par lequel Silvestro souhaite pénétrer l'âme sicilienne. Elle se double d'ailleurs de la réponse du paysan qui surenchérit sur le thème, qui a ici valeur phatique, de la nourriture mais cache la réalité historique de la misère sous les traits de la coutume : « un Sicilien ne mange jamais le matin »<sup>34</sup>. Ce qui importe, c'est de parler, pas encore ce qui est dit car le vendeur d'oranges, conditionné par sa misère, reste prisonnier d'un discours nécessairement inachevé. Au même moment, Silvestro subit une sorte de régression apparente du langage qui s'exprime ici par le mensonge (sa prétendue venue d'Amérique) et la réitération.

Cette même structure de conversation inutile, construite autour de questions rhétoriques et de fausses réponses, se retrouve par ailleurs dans la scène du repas partagé avec la mère autour d'un plat de hareng, prétexte à l'évocation culinaire des rares plats, toujours les mêmes, que préparait Concezione. Certes, des choses se disent, des mots sont prononcés, des

---

<sup>30</sup> C.S., p. 574.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>32</sup> Selon l'emploi que fait Roland Barthes de ce terme dans le sens de « geste à forte valeur symbolique ». Cf. en particulier *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 106-107.

<sup>33</sup> E.V, C.S., p. 576. Il est intéressant de noter que l'association entre le retour vers la mère et la « faim » de Silvestro sur le bateau est rendue par l'emploi d'images synesthésiques comme « dévorer la mer » ou « je mangeais l'air cru ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 578.

souvenirs sont ravivés et la conversation n'est pas simple « bavardage »<sup>35</sup>, mais, derrière l'émotion de la remémoration, rien ne permet à la conscience de Silvestro de progresser. La conversation devient l'illusion du langage, bloquée comme elle l'est par l'approximation d'une mémoire défaillante et la tentation d'une « sombre nostalgie »<sup>36</sup>. Après le temps narcissique des souvenirs, qui dure pendant tout le dialogue avec la mère, Silvestro perçoit la limite d'une remontée dans l'enfance. C'est pourquoi il oriente la conversation vers les rapports conjugaux et sexuels de « mamma melone ».

### Une oralité envahissante

Sa curiosité envers la vie amoureuse de Concezione et son désir de transformer la mère en femme constituent le premier signe de la volonté de Silvestro de sortir de l'enfance. Mais Concezione est réticente et, coquetterie ou défaillance de sa mémoire, ses réponses demeurent incomplètes ou confuses. Ce qu'apprend tout de même Silvestro, comme la relation adultérine de sa mère avec un voyageur de passage, facilite le transfert d'images. La dérision et l'ironie affectueuse servent de contrepoint au scandale d'une révélation qui donne un instant à Silvestro l'illusion que la complicité avec sa mère est possible. Concezione ne reprend-elle pas certaines formules allégoriques de son fils, comme lorsqu'elle qualifie son amant de « gran Lombardo » parce que, comme le voyageur du train rencontré par Silvestro, il « pensait à d'autres devoirs »<sup>37</sup>.

Les sous-entendus sexuels remplacent les souvenirs alimentaires des premières heures de leurs retrouvailles. Tout un chapitre est consacré aux exploits du père séducteur de Silvestro, exemple original d'un « gallisme » sicilien<sup>38</sup>. Il s'agit dans les deux cas d'un échange fondé sur des impressions primaires dans lesquelles le raisonnement, la volonté de persuader, l'art de la conviction n'entrent pas en compte. Ainsi se met en place, entre Concezione et son fils, une rhétorique du sentiment qui se révélera insuffisante pour combler l'attente qui est à l'origine du voyage de ce dernier.

Nourriture, sexualité, conversation : le début du récit est placé sous le signe d'une oralité qui, affichée dès le titre, est confirmée dans la suite du texte où la part du dialogue reste prépondérante<sup>39</sup>. La mère, incapable d'apporter une réponse aux questions informulées de son fils, sera dans la suite du récit supplantée par les figures siciliennes croisées par Silvestro.

L'association entre conversation et conversion est donc repoussée aux rencontres allégoriques des trois dernières parties du récit, quand l'émancipation de l'emprise maternelle permet à Silvestro de redevenir adulte et d'affronter des sujets dont la dimension intime et régressive est évacuée. On notera pourtant que la structure fondamentale du roman reste la même. La chair, nécessaire à l'exercice de la violence libératoire, manque aux artisans siciliens qui n'ont qu'un souffle éthéré à proposer à Silvestro. Au regard de la franchise

---

<sup>35</sup> Au sens péjoratif de ce terme tel que l'a indiqué Martin Heidegger dans *Etre et Temps* (1927, traduction française Paris, Gallimard, 1937) : « le bavardage qui jamais ne remonte à la base de ce dont il parle, cette omission tenant à sa nature, n'est rien d'autre que fermeture », *ibid.*, p. 216.

<sup>36</sup> Silvestro évoque la « sombre nostalgie » de retrouver son enfance, E.V, C.S., p. 574.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 633. Concezione fait allusion à la grève à laquelle il participe et qui, selon elle, lui coûta la vie.

<sup>38</sup> Il s'agit des chapitres XVI à XVIII, *Ibid.*, p. 616-626. Le père de Silvestro est présenté par sa femme comme un coq dans une basse-cour de « femmes odalisques ». Ce qui l'éloigne pourtant de l'image traditionnelle du Don Juan, c'est sa délicatesse d'artiste et sa fragilité physique sur laquelle Concezione insiste avec délectation pour faire ressortir, *a contrario*, la force de son propre père.

<sup>39</sup> L'importance attribuée à la bouche, sous les diverses composantes que nous avons indiquées, est peut-être à l'origine d'une curieuse image qui, sous une forme pléonastique, indique un *lapsus calami* qui aurait à voir avec un inconscient porté sur l'orifice buccal : « cette fois il me sourit en me voyant, et pourtant il était désespéré, les mains dans ses poches, dans le froid, dans le vent, mais *il me sourit, avec sa bouche*, de dessous la visière de tissu qui lui recouvrait la moitié du visage », *Ibid.*, p. 579. L'italique est de nous.

obscène de Concezione, perceptible en particulier dans les épisodes de visite à ses patientes où elle se transforme en mère maquerelle exhibant la nudité des femmes, le rémouleur et ses compagnons apparaissent comme des êtres décharnés, ne s'exprimant que par énigmes. En somme, après la présence formidable de la mère, corps sans pensée, Silvestro est confronté à une pensée sans corps. La dialectique entre la puissance physique de la mère et la force intellectuelle des artisans philosophes reste sans synthèse possible. Silvestro ne parvient pas à réconcilier la saine « fureur » de l'une et l'abstraction inféconde des autres<sup>40</sup>. Et quand une colère semble vouloir éclater, elle se termine dans la fausse révolte du vin, chargé ici d'une valeur équivoque : positive comme second élément de l'Eucharistie, négative parce qu'il assoupit la conscience des rebelles et les réduit à l'état d'ivrognes endormis.

### L'offense dévoilée

L'analyse de ces différents exemples conduit à nous interroger sur la fonction de l'image dans *Conversazione in Sicilia*. La symbolisation filée suffit-elle à conférer au récit de Silvestro une dimension allégorique et, si c'est le cas, celle-ci atténue-t-elle ou renforce-t-elle la portée idéologiquement subversive du roman ?

L'écriture allusive, ce que Vittorini appelle le « devoir dire sans déclarer »<sup>41</sup>, est une nécessité destinée à contourner une censure plus imprévisible qu'impitoyable. Le symbole dans *Conversazione in Sicilia* n'a pas pour objet de compliquer la compréhension du message mais d'en rendre transparente sa signification en la réduisant à la simplicité extrême d'une évidence. De plus, il permet la mise en relief du discours totalitaire de l'Italie fasciste. Les différents personnages que croise Silvestro dans son exploration de la conscience humaine participent, chacun à sa façon, de ce dévoilement du sens qui doit porter à une anagogie dans laquelle le mysticisme serait remplacé par une foi humaniste.

Ainsi Ezechiele (Ezéchiël) a-t-il pour fonction de révéler l'offense du monde en la transformant d'une intuition floue en une reconnaissance qui mène à la lutte. Il est d'une certaine manière l'*alter ego* de l'écrivain chargé d'énumérer les injustices et de les organiser en un discours accusateur. C'est le rôle du petit cahier où il consigne l'histoire du monde offensé. Il représente aussi un aspect de la méfiance envers le « Livre », c'est-à-dire envers une vérité écrite et figée, comme celle des journaux du début du récit. Il porte d'ailleurs le nom du prophète à qui, dans l'*Ancien Testament*, le Seigneur ordonne de manger le rouleau de la Loi pour qu'il en soit pénétré au point d'incarner le Verbe et de restituer au plus grand nombre, par la parole, le message de son Dieu. Ezechiele peut ainsi s'adresser aux « rebelles » (le peuple d'Israël) et leur parler des « offenses du monde », comme le personnage de *Conversazione in Sicilia*<sup>42</sup>. Mais, et c'est la limite historique du personnage, son discours est incapable de se muer en acte. Ezechiele est donc un modèle inopérant pour concrétiser les fureurs de Silvestro. Tout au plus peut-il les amplifier en en confirmant la pertinence et en les nommant.

La « révélation de l'offense » s'opère d'abord là où la misère est la plus palpable et la plus incarnée. C'est la raison pour laquelle Silvestro fuit l'histoire des vainqueurs pour rejoindre un monde qui, sans être totalement en dehors du temps, ne connaît de l'histoire que

---

<sup>40</sup> Référence ici aux fureurs abstraites (« astratti furori »), formule qui est devenue l'emblème du récit et qui provient probablement des dialogues de *Degli eroici furori* de Giordano Bruno (1585).

<sup>41</sup> Préface à *Il garofano rosso*, *op. cit.* p. 435. Dans une lettre à Hemingway de 1950, Vittorini revient sur ce rapport entre son style et la censure qui sévissait au moment de la rédaction du récit : « sa quatrième et la moitié de sa cinquième partie semblent aujourd'hui obscures à quiconque ne s'est jamais trouvé dans une situation d'oppression policière » (E. Vittorini, *Gli anni del Politecnico*, Turin, Einaudi, 1977, p. 233).

<sup>42</sup> « Il me dit ; 'Fils de l'homme, nourris ton ventre et remplis tes entrailles de ce rouleau que je te donne !' Je le mangeai, et il fut dans ma bouche comme du miel » (*Ezéchiël*, 3, 3). D'autres références à ce passage de la Bible sont présentes dans *Conversazione in Sicilia*, comme les images classiques du plat de lentilles et du miel.

les cris et les larmes. L'oppression et la douleur font des Siciliens des victimes ancestrales, religieusement assimilées au « plus hommes », formule à la consonance biblique qui scande le récit. La souffrance partagée rapproche les hommes et dans cette solidarité des humbles, chacun devient le miroir de l'autre. Plus ce miroir est « souffrant », plus son pouvoir réfléchissant (au double sens du mot, « montrant » et « donnant à penser ») est grand<sup>43</sup>.

C'est pourquoi *Conversazione in Sicilia* est l'expression d'un combat métaphorique. Ce n'est qu'en apparence que Silvestro semble rechercher un refuge dans le voyage vers l'enfance. En réalité, et dès le moment de la première sollicitation née d'une lettre de son père l'invitant à rendre visite à sa mère abandonnée, Silvestro se met en route pour répondre à une rage, certes encore abstraite, mais génératrice d'action et susceptible de le sortir de son apathie. La démarche de Silvestro est politique, fût-ce de manière confuse, et l'insatisfaction face au discours de sa mère, qui le pousse à continuer sa quête et à explorer d'autres langages, est la preuve de son refus d'un mythe consolatoire incapable de répondre aux questions de l'homme moderne (et Silvestro est cet homme moderne aux yeux des personnages siciliens du récit).

Dès lors, la « conversation » s'impose comme l'instrument stylistique privilégié pour parvenir à l'acquisition de la vérité, qui est graduelle et parfois irrégulière dans sa progression. La boucle reste la figure dominante de cette conversation tandis que la révolte passe par la ligne droite que symbolise la lame du couteau affûté dans l'épisode du rémouleur<sup>44</sup>. C'est aussi pour cela que le mythe, discours circulaire et rassurant parce qu'il protège l'homme contre la terreur de l'histoire, ne peut satisfaire le voyageur en quête d'une « révolution » qui ne porte pas encore ce nom. Or Silvestro, pour ses compatriotes restés sur l'île, est un « révolutionnaire » dans la mesure où, par son départ sur le continent et dans la région la plus avancée économiquement, la Lombardie, il a brisé le fatalité du temps immobile et a rejoint l'histoire des « dominateurs ». Il fascine d'ailleurs les personnages qu'il rencontre, du pauvre vendeur d'oranges qui le prend pour un « Américain » à la jeune patiente de sa mère qui minaude devant l'homme « du Nord ». Concezione l'admire également mais plus pour des raisons de mère que de femme ayant une conscience politique. Pour elle, Silvestro est le fils qui a réussi alors que c'est justement le sentiment d'un échec difficile à définir qui est à l'origine du voyage de son fils. Nouvelle preuve de leur incompréhension fondamentale, à peine éclipsée le temps d'un repas mobilisateur de souvenirs.

### ***Conversazione in Sicilia*, un récit statique ?**

La portée mythique de *Conversazione in Sicilia* est rendue par un récit dont la progression en chiasme ramène le Silvestro de la fin au Silvestro du début du voyage. Ne rejoint-il pas sa mère après la séance dans la taverne de Colombo ? Le Milanais d'origine sicilienne ne trouve à l'issue de son exploration que la confirmation de l'offense du monde et non les armes pour la combattre. De ce point de vue, *Conversazione in Sicilia* est le récit d'un voyage sans mouvement semblable à la course en rond des aiguilles d'une horloge. C'est pourquoi Silvestro ne donne jamais l'impression de marcher vers un progrès. Son itinéraire ne s'apparente pas à celui des héros des romans de formation car il est confronté à une initiation illusoire qui est en fait la confirmation de sa crise originelle.

Que peuvent les seringues de Concezione, les couteaux émoussés du rémouleur ou les bouteilles de Colombo contre la misère ancestrale de l'île ? Entre Silvestro et ses compagnons

---

<sup>43</sup> Le pauvre des pauvres, dans le récit, est le Chinois (« il cinese »), le vendeur ambulancier, sans maison ni famille, sans possibilité de réconfort dans la « conversation » (C.S., *op. cit.* p. 645-649). Le choix du Chinois est probablement lié à un souvenir d'enfance que relate Vittorini dans un article autobiographique : « quand j'avais sept ans, j'ai assisté au naufrage d'un bateau rempli de Chinois » (in *Gli anni del Politecnico*, *op. cit.* p. 421).

<sup>44</sup> E.V., C.S., p. 664-669.

de voyage se dresse la limite qui partage la conscience et l'ignorance, et la déambulation des personnages se fait le long d'une ligne (qui est la marque historique de l'injustice) qui laisse les protagonistes séparés, à l'image d'un monde divisé entre histoire et nature. La présence immédiate des choses et des sentiments se trouve enrichie du poids d'une signification plus dense. Entre l'apparence et la profondeur s'opère une tension qui exprime l'effort que fait Silvestro pour qu'autour de lui les êtres, et les objets qui les définissent, sortent de leurs limites de figure historique et atteignent l'abstraction de la vérité absolue qu'il est venu, en vain, chercher en Sicile.

Ce rapport dédoublé au monde, l'adhésion à une splendeur cachée qui est en même temps mémoire de l'enfance et recherche d'une vérité particulière, s'inscrit dans une approche formelle dont *Conversazione in Sicilia* est l'aboutissement au sein de la production vittorinienne, mais dont l'origine remonte à l'expérience des revues littéraires *La Ronda* et *Solaria*, dans les années Vingt. La poésie opérant par la magie des mots avait alors pour résultat de dévoiler la réalité sous un certain angle, la libérant, comme dans la conception néo-platonicienne de l'art, de la gangue qui enferme les objets dans la prison d'un regard convenu.

Tous les stylèmes mis en pratique par Vittorini dans son récit partagent cette fonction libératoire, entre révélation et épiphanie. Mais, en plus de la confirmation d'un héritage littéraire, l'aventure de Silvestro apporte un supplément humaniste. La « quatrième dimension » qu'évoque Vittorini, c'est aussi la fusion des contraires, l'union de l'homme particulier et de l'homme universel, de même que la Sicile revisitée, microcosme douloureux, est le symbole de l'univers tout entier dont Silvestro croit encore qu'il est solidaire de l'homme, qu'il est sa demeure naturelle.

C'est le sens des scènes dans lesquelles l'émigré milanais recherche une communion avec les paysages de son enfance, subissant la magie des phénomènes climatiques, pluie, soleil, ombre réparatrice, comme autant de retours vers la vérité éternelle de la terre<sup>45</sup>, une terre qui, semble-t-il, ne « ment pas » même si elle peut se montrer peu prodigue envers ses enfants. C'est pourquoi le « ressourcement » de Silvestro passe par un « enterrement » symbolique comme dans la scène du repos à Vizzini, durant l'attente du car qui doit le porter jusqu'au village de sa mère :

C'était à Vizzini, et j'y passai la nuit, dans une chambre d'auberge qui sentait le caroube. Il n'y avait pas de car pour ma destination et j'avais deux nuits de sommeil en retard, et j'avais froid, et peu m'importait d'avoir raté le car : dormir était la seule chose qui m'importait, et je dormis là, profondément, comme sous terre, sous cette odeur de caroubes<sup>46</sup>.

On peut interpréter cet assoupissement nocturne comme le signe du dépouillement de son passé d'adulte milanais, à la manière du sommeil qui tient à la fois de la régénération et de l'oubli. La régression utérine, la terre-mère sicilienne, permettent à Silvestro de vivre de

---

<sup>45</sup> Certains critiques proposent une lecture bachelardienne de *Conversazione in Sicilia*. C'est le cas de Francesca Bianconi Bernardi : « Simboli e immagini nella *Conversazione in Sicilia* di Vittorini », *Lingua e stile*, n°2, 1967, ainsi que de J. Campana, « Images of regeneration in *Conversazione in Sicilia* », *Forum italicus* n°1, 1985. F. Bianconi Bernardi en particulier montre comment les images de la terre, de l'eau, de l'air et du feu qui se succèdent dans le récit autour de la mère (figure tutélaire et terrestre), du fluide (l'image biblique de l'« eau vive » – homophonie avec Acquaviva, le village d'enfance de Silvestro – qui renvoie à saint Jean), du cerf-volant et du vin, symbole du feu et principe ambivalent qui associe l'énergie et la mort, permettent de suivre métaphoriquement l'évolution de Silvestro et sa progressive libération de la prison sicilienne, assimilée à l'obscurité rupestre des pauvres habitations du village. Le vin, qui associe l'eau et le feu, sera promu comme symbole dominant dans la traduction allemande du roman : *Tränen in Wein*. Quant au feu, on le retrouve dans l'omniprésence de la couleur rouge, depuis la couleur du châle de Concezione jusqu'au drap qui orne la porte du bourrelier.

<sup>46</sup> C.S., p. 599.

façon plus intense le choc de sa prochaine rencontre avec Concezione, qui prend la forme d'une nouvelle naissance, rapide et brutale :

« Cà alors, je suis chez ma mère ! », pensai-je à nouveau et je m'apercevais soudain que j'y étais, et je trouvais cela aussi extraordinaire que si je m'étais retrouvé soudain dans un point de ma mémoire<sup>47</sup>.

L'enfant renaît à l'adulte dans la chaleur du souvenir et tout le voyage de Silvestro consistera à retrouver l'enfance (ce sont les deux premières parties) puis à se déprendre de l'emprise du temps passé (sujet des deux derniers volets) après que la partie centrale, par le dévoilement de la réalité immuable (la nudité de la femme), eut contribué à son retour à une perception d'adulte.

### **Le temps aplani**

La Sicile redécouverte par Silvestro est le lieu où les différences viennent se rencontrer, dans la recherche d'une unité apaisante et fusionnelle. Le voyage devient marche vers la perception de l'unité profonde de l'humanité, à laquelle contribuent les personnages qui dialoguent avec Silvestro, symboliquement réunis, à la fin de leurs parcours, dans la taverne de Colombo. L'universalité à laquelle ils aspirent est un démenti au nationalisme isolationniste du fascisme italien.

Le temps lui-même subit une synergie similaire qui passe par une mise à plat de l'habituelle durée diachronique. Les contradictions de Concezione, ses confusions de mémoire qui la poussent à briser la logique des générations et à prendre son mari pour son père, symbolisent le dérèglement de la perception du temps. Or, le « non-temps » du mythe ne parvient pas à soulager l'angoisse du temps, liée à la guerre, qui avait poussé Silvestro à entreprendre son voyage. L'apaisement qu'il était venu chercher ne se produit pas et sa mère condense, sans la résoudre, l'opposition entre le mythe et l'histoire, à l'image de l'expression « sacrée vache »<sup>48</sup> par laquelle son fils l'appelle, entre affection et irritation. L'adjectif renvoie à la Mère éternelle tandis que le nom évoque la réalité polysémique de l'animal nourricier et de la femme désirante.

C'est en fait tout le récit qui est construit sur le dédoublement entre mémoire et réalité, entre passé et présent. Les deux motifs peuvent alterner ou se superposer. Une étude d'ensemble du rapport entre mémoire et présent confirme la structure en chiasme déjà évoquée. La première partie est liée à la réalité (la lettre du père, l'affiche publicitaire, les rencontres dans le train), la deuxième met en route la roue de la mémoire avec l'arrivée en Sicile et le repas partagé avec la mère, la troisième partie, au centre du roman, combine les deux niveaux avec l'épisode de la tournée des piqûres entre plongée dans les archétypes et révélation de la nudité féminine, avant de voir Silvestro retrouver l'origine de l'humanité grâce à ses rencontres de personnages symboliques, dont le fantôme de son frère. Ce dernier, comme les autres esprits à peine incarnés que sont Calogero, Colombo, Ezechiele ou Porfirio (« esprits » au sens où ils parlent plus qu'ils n'agissent et qu'ils n'ont aucune autre présence corporelle qu'un signe caractéristique, comme le couteau ou le drapeau rouge) a la fonction du masque qui, comme dans les tragédies antiques, récite le discours allégorique de la mémoire et de la conscience humaine mise à jour par la révélation cathartique d'une parole longtemps enfouie. Masque sans visage, esprit sans corps, le fantôme fraternel parle au nom des victimes de l'histoire la langue mythique de l'injustice éternelle. La vérité passe par la parole, la révélation et l'apprentissage de la pensée sont fruits de l'échange. Il y a là une foi en

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 600. Selon Iole Vittorini, la naissance d'Elio fut difficile et occupa Lucia « trois jours et trois nuits », c'est-à-dire la durée du « voyage-(re)naissance » de Silvestro. Cf. I. Vittorini, *Mio fratello Elio*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>48</sup> « benedetta vacca », *C.S.*, p. 633.

la tradition philosophique, depuis les dialogues de Platon jusqu'aux *Operette morali* de Leopardi. La référence au poète de Recanati ne se limite d'ailleurs pas à la forme du récit à deux voix. Vittorini donne à certains de ses personnages de *Conversazione in Sicilia* le nom de figures léopardiennes, comme Porfirio et Colombo<sup>49</sup>.

Le thème de la quête du salut investit les différentes parties du récit mais ce salut, d'abord cherché dans le souvenir, se déplace vers un avenir possible, un temps d'où l'histoire serait bannie ou dépassée, dans une approche eschatologique tendant à l'utopie qui est le dénominateur commun entre vision chrétienne et idéologie marxiste, intimement entremêlées dans le récit autour du thème du messianisme.

### Une quête sans réponse

Jusqu'au bout de son voyage dans la nuit de l'âme sicilienne, Silvestro vit cette confusion entre les temps qu'il appelle tantôt la « quatrième dimension », tantôt le « deux fois réel » ou le « en plus du moment » et qui est plus que l'addition du passé et du présent<sup>50</sup>. En lui se mélangent les souvenirs et le présent ou, pour les appeler autrement, le présent circonscrit de l'histoire et le présent absolu de la réalité mythifiée ou idéalisée. Le fantôme qu'il rencontre au terme de son parcours est la forme hybride d'un frère mort en soldat mais encore vivant comme enfant dans sa mémoire. L'épisode, qui est le plus clairement fantasmagorique du récit et qui renforce l'allégorie démonstrative du texte, symbolise l'ultime degré de la descente de Silvestro vers la découverte de sa mémoire. S'il effleure la folie visionnaire, comme peut le faire la transe extatique d'un mystique, c'est parce qu'il a atteint un point de non-retour dans sa fuite de la réalité. Pourtant perce dans le dialogue avec son frère l'absurdité des hommes qui envoient des enfants à la mort. Silvestro est revenu au point de départ de son voyage. Il retrouve, allégorisée, la violence qui l'avait poussé par réaction à entreprendre son exode dans la mémoire. Mais il sait que le retour à l'enfance n'a pas satisfait sa demande informulée d'une plus grande justice. Il faudra chercher une autre solution au malaise existentiel pour remettre sa pensée en conformité avec sa vie. La réconciliation souhaitée ne semble possible qu'avec la poésie qui peut saisir la pureté de l'universalité tout en agissant sur la conscience d'hommes déterminés historiquement. La prose poétique du récit provient d'une langue qui cherche, comme les personnages dont elle raconte l'aventure, à ne pas être enfermée dans une identité limitatrice.

La langue de *Conversazione in Sicilia* est une tentative pour rendre ce concept d'universalité. Expression d'une tension vers une épuration stylistique, une sorte de désincarnation sémantique, la langue est à l'image des personnages du roman : elle est une langue que personne ne parle vraiment (trop littéraire, sans lien avec la réalité des dialectes siciliens) mais que tout le monde comprend. En somme, elle est à la fois vérité et mensonge et tout le récit se situe dans cet entre-deux qui institue le « nulle part » en « partout » et l'individu en Homme. C'est le sens de l'avant-dernière scène du roman, avant l'épilogue, qui réunit les essences et les existences des personnages.

*Conversazione in Sicilia* est une œuvre tragique en ce qu'elle dresse le constat que la communication est impossible en dehors de l'illusion littéraire. Entre cris et silence, Silvestro ne parvient pas à dérouler un discours rationnel qui abandonne l'allusion pour la conviction et le détour métaphorique pour la révélation. Il ne reste plus à Silvestro qu'à repartir pour Milan avec dans ses bagages quelques souvenirs qui raviveront peut-être une propension à la nostalgie qu'avait asséchée la vie citadine. Il revient avec le poids de conversations ébauchées, avec des fragments de souffrance partagée sur lesquels il pourra s'attarder quand la pointe acérée du présent lézardera son indifférence. Silvestro a pris conscience de la

---

<sup>49</sup> *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez et Dialogo di Plotino e di Porfirio.*

<sup>50</sup> « la quarta dimensione », « due volte reale », « l'in più di ora », C.S., p. 603.

dichotomie du monde mais il n'a pas pour autant forgé les instruments de la révolte. Ses rencontres d'un jour n'ont pas modifié la résignation des victimes éternelles. Il n'a pas eu d'« échange » et n'a pas sorti ses compagnons de leur nuit éternelle qui aiguise le sentiment de l'offense et la recherche d'une solidarité. Il s'est agi d'une solidarité trompeuse qui est l'association de peurs individuelles, à l'image de la scène finale (au sens théâtral) où se retrouvent les victimes de l'histoire dans une communauté chaleureuse mais résignée. Rien n'est venu illuminer cette nuit transfigurée et la flamme de la conscience vacille, éclairant à peine, comme les bougies de la taverne de Colombo :

Il faisait nuit sur la Sicile et sur la terre calme : l'obscurité recouvrait le monde offensé [...]. Je pensai, et en moi la grande nuit fut nuit sur la nuit [...] et je pensai aux nuits de mon grand-père, aux nuits de mon père, et aux nuits de Noé, aux nuits de l'homme nu dans le vin et désarmé, humilié, moins homme qu'un enfant ou un mort<sup>51</sup>.

L'envahissement sémantique de la nuit montre que, comme l'ivresse, l'obscurité donne l'impression de rapprocher les hommes alors qu'en réalité elle les sépare. En convoquant les fantômes de ses ancêtres, Silvestro oublie ses compagnons présents dans la nuit sicilienne.

### La poétique du dépouillement

Vittorini lecteur et critique de lui-même est souvent revenu sur son texte le plus célèbre avec la fierté d'avoir réussi à traduire en art l'indignation d'un humaniste :

Dans l'Italie des années 1939-1943 [*Conversazione in Sicilia*] résonna comme un « aux armes citoyens »<sup>52</sup>, même si ce fut à demi-mot, en sourdine, et la majorité des lecteurs de *Conversazione* formèrent les cadres des brigades de la Résistance<sup>53</sup>.

Embellissement ? En partie, même si le succès de l'œuvre fut immédiat, comme l'indiquent les ventes des premières éditions<sup>54</sup>. Que la raison fournie par Vittorini (une réussite due à des considérations essentiellement politiques) soit la principale, rien ne peut l'assurer. *Conversazione in Sicilia* supporte deux lectures qui peuvent apparaître contradictoires. On peut parler à son sujet de roman de formation (la formation d'une conscience) ou de roman de « régression » (le retour vers la nuit chaude de l'enfance). Les deux interprétations, c'est l'originalité du récit, ne s'opposent pas car le détour par le mythe constitue une étape nécessaire pour remonter vers la lumière de l'histoire. Le mythe crépusculaire mis en œuvre dans le texte laissera la place à un discours qui est de l'ordre de l'utopie, genre que Vittorini abordera dans des romans postérieurs<sup>55</sup>. Le nom du protagoniste de *Conversazione in Sicilia*, Silvestro, prend alors tout son sens puisqu'il évoque à la fois la permanence de la nature (la sylve dantesque où l'on se perd, où l'on se dépouille de son individualité pour mieux percevoir la douleur de l'humanité) et le moment où la boucle du temps cyclique se noue, par la fusion du temps qui meurt (la fin de l'année et les souvenirs qui lui sont liés) et du temps qui naît : le début de l'année nouvelle et son cortège de vœux et de projets. La projection en acte passera par l'abandon, dont Vittorini ne sait pas encore qu'il est

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>52</sup> En français dans le texte.

<sup>53</sup> *Gli anni del Politecnico, op. cit.*, p. 234

<sup>54</sup> Le livre, publié par Bompiani après la première édition Parenti de 1941, connut quatre réimpressions en deux ans (1941 et 1942) d'une moyenne de 5000 exemplaires, chiffre élevé pour l'époque.

<sup>55</sup> En particulier *Le donne di Messina* et *Le città del mondo, op. cit.*



momentané, du repli sur le passé, l'enfance et la « société primitive »<sup>56</sup> de la campagne, c'est-à-dire les éléments d'un mythe consolateur.

Dans ce roman déambulatoire qu'est *Conversazione in Sicilia*, nous pourrions dire pour conclure que la Sicile est là mais absente. C'est bien l'île qui se dérobe au sens où elle apparaît comme le prétexte d'un autre voyage vers l'essence de l'homme, l'étape d'une exploration qui chez Vittorini ne peut avoir de frontières. C'est pourquoi il convient de prendre au premier degré, et non comme une coquetterie, la célèbre note finale du récit :

Afin d'éviter toute équivoque ou tout malentendu, je préviens le lecteur que, de même que le protagoniste de cette conversation n'est pas un personnage autobiographique, de même la Sicile qui l'encadre et l'accompagne n'est que par hasard la Sicile. C'est seulement que ce nom de Sicile sonne mieux à mon oreille que celui de Perse ou de Venezuela. Du reste, j'imagine que tous les manuscrits ont été trouvés dans une bouteille<sup>57</sup>.

L'expression de « Sicile dérobée » dont nous sommes partis, peut être comprise maintenant dans un sens un peu différent, comme celui de l'expression « passage dérobé », c'est-à-dire caché, dissimulé, et qu'il faut découvrir pour s'échapper. On peut penser aussi au sens militaire du mot « dérober » comme dans l'expression « dérober sa marche » c'est-à-dire « aller d'un côté après avoir fait croire que l'on allait ailleurs »<sup>58</sup>. Aller du côté du monde en faisant croire qu'on allait en Sicile, comme le dit la note conclusive sus-citée. Mais aussi, peut-être, aller du côté de la Sicile en faisant croire qu'on s'aventurait du côté de la « Perse » et du « Venezuela » comme le dit aussi le même texte final. Car ce qui compte pour Vittorini, c'est moins connaître un lieu que connaître en un lieu :

Est-ce pour connaître Recanati que nous lisons Leopardi ? [...] Aussi pour cela mais pas seulement pour cela. Ce n'est pas pour connaître UN lieu ; c'est pour connaître EN UN lieu, et y connaître quelque chose du monde, même la plus infime chose de ce monde, un adjectif, un accent, mais un adjectif et un accent qui sont du monde entier<sup>59</sup>.

La « Sicile comme métaphore » ? Indiscutablement à la lecture de *Conversazione in Sicilia*, mais aussi, et peut-être surtout, la Sicile comme synecdoque.

Vincent d'Orlando *Université de Caen*

---

<sup>56</sup> Expression employée par Vittorini dans l'article « La ragione conoscitiva » in *Il Menabò* n° 10, avril 1967.

<sup>57</sup> *C.S.*, p. 710.

<sup>58</sup> *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, vol. 1, p. 585.

<sup>59</sup> *Il Politecnico*, n° 20, février 1946 repris in *Diario in pubblico*, *op. cit.*, p. 224. Les majuscules sont de l'auteur.