

## **A PROPOS D'UN PROJET INABOUTI : LA REVUE *GULLIVER***

Cet article est dédié à Dionys Mascolo sans qui notre étude n'aurait pas été possible. Grand ami d'Elio Vittorini après la guerre, il a mis à notre disposition, outre sa gentillesse, des documents précieux dont certains demeurent à ce jour inédits. Qu'il soit ici remercié.

Afin de dissiper tout risque de malentendu, il convient de préciser en guise d'introduction que notre recherche porte essentiellement sur la part italienne, et plus particulièrement vittorienne, de l'aventure inachevée qu'a été le projet *Gulliver*. En ce sens, ce travail est volontairement réducteur puisque, situé sous l'angle de l'écrivain sicilien, il déplace vers l'Italie une réflexion née dans un contexte international dont la visée était plus ambitieuse : les différents particularismes nationaux devaient nourrir un discours plus général.

La recherche s'articulera autour de deux axes principaux. Il s'agira, dans un premier temps, d'étudier l'histoire de la revue depuis sa genèse française jusqu'à son inachèvement européen : origine du projet, sens du titre, programme de la revue, raisons de l'échec avant même la parution d'un premier numéro. En somme, tout ce qui concerne l'histoire éditoriale et l'aventure culturelle telles qu'on peut les reconstituer en recoupant la correspondance des écrivains qui participèrent à l'élaboration de la revue. Après avoir retracé le cheminement d'une idée il conviendra de rapporter ces données aux intérêts particuliers de Vittorini. Il est clair, en effet, que *Gulliver* a

constitué pour l'écrivain italien, à un moment précis de son itinéraire, un relais collectif et international qui a enrichi une réflexion ancienne dont les marques jalonnent son parcours intellectuel.

Toute l'oeuvre de Vittorini tire sa substance de l'imbrication entre création et interrogation métalittéraire. La question de l'écriture passe toujours par une remise en question de l'écriture au point de provoquer chez le Vittorini de la dernière période un ralentissement de l'activité créatrice. Ainsi faut-il comprendre le balbutiement et le silence des dernières années manifestées par la réécriture et l'inachèvement de ses romans. Dans cette optique *Gulliver* est une étape dans une carrière d'écrivain (au sens que Barthes donne à ce mot), dont les jalons essentiels seront *Solaria* à la fin des années vingt, *Il Politecnico* après la guerre et *Il Menabò*. Pensons aux articles consacrés à l'avant-garde, à la place accordée aux rapports entre science et littérature, à la technique, autant de thèmes qui poussent l'intellectuel à repenser sa fonction au sein d'une société postindustrielle.

### L'histoire du projet de sa genèse à son échec

Selon le témoignage oral de Dionys Mascolo, ainsi que d'après certaines lettres échangées par les initiateurs du projet, il apparaît que la toute première idée de création d'une revue internationale soit française. On en trouve la trace dans une lettre de Maurice Blanchot à Jean-Paul Sartre datée du 2 décembre 1960, où est ébauchée une réflexion sur la nécessité de définir un nouvel engagement. Pour bien saisir la signification et la portée de ce document, il est utile de rappeler le contexte politique et culturel de ces années. La France vit alors la tragédie algérienne ; Charles de Gaulle est revenu au pouvoir par ce que certains ont qualifié de "coup d'état permanent". Il apporte avec lui une constitution qui renforce notablement les pouvoirs de l'exécutif. Nous sommes en mai 1958. Le retour du Général provoque la mobilisation de nombreux intellectuels qui condamnent un risque de dérive totalitaire et estiment que la liberté d'expression est menacée. Dionys Mascolo est un des premiers à réagir par la création d'un journal au titre hautement symbolique, *14 juillet*, dont le premier numéro, daté du 14 juillet 1958, commence par ces mots :

"Que le Général de Gaulle soit au pouvoir, à cela seul nous pouvons mesurer l'étendue de notre défaite.

Nous n'avons pas atteint le fond. Nous l'atteindrons à coup sûr si nous ne nous mobilisons pas dès aujourd'hui. En laissant se consolider

l'actuel pouvoir, nous irions de défaites en défaites, et de plus en plus graves. Il est douteux qu'au XXe siècle un pouvoir personnel ne conduise pas finalement au fascisme. (...) Toutes les barrières levées, des bêtes jusqu'ici tenues en respect commencent à se montrer, dans le vide qui s'est fait d'un bout à l'autre de la société.

A la hauteur d'une telle défaite, à la hauteur d'un tel danger, la lutte à mener doit prendre une forme nouvelle. Elle doit être une lutte acharnée, constante, morale et pratique, intellectuelle et stratégique, d'agitation et de critique (...). Cette lutte se nomme Résistance.

Le commentaire est superflu tant les termes choisis, les images (comme la référence à la bête immonde), le style incantatoire et emphatique évoquent une rhétorique traditionnelle lorsqu'il s'agit d'attaquer et de marquer une réaction véhémement. Mascolo s'adresse ici à ses pairs, écrivains, critiques, penseurs issus des idéaux de la révolution française et du marxisme. Son éditorial enflammé annonce conjointement la force d'une prise de conscience et le désir d'un nouvel engagement. Au delà de la virulence du propos, on note l'appel à une mobilisation impérieuse pressante et collective. Comme si, après des années de malaise diffus (pensons à l'éloignement du communisme de la part de personnalités comme Claude Roy, Marguerite Duras ou Dionys Mascolo lui-même), le temps heureux d'un front commun des intellectuels semblable à celui de l'après-guerre était revenu. C'est le sens de ce numéro de *14 juillet* auquel contribue par une "Lettre de Milan" un habitué des débats sur les rapports entre culture et politique : Elio Vittorini. Son texte, qui sera repris dans l'édition française du *Journal en public*, dénote une violence et une mauvaise foi qui illustrent bien l'état d'esprit de Vittorini et son style d'écrivain engagé. Vittorini utilise le prétexte de la situation française pour développer un discours plus général dont le propos est d'exprimer une psychomachie du monde. D'un côté, la résistance nécessaire, la vigilance permanente ; de l'autre, un gaullisme bien vite assimilé au pétainisme et au fascisme. A en croire le témoignage de Dionys Mascolo, Vittorini était prêt à dresser des barricades dans les rues de Paris, geste plus littéraire que politique qui n'est pas sans rappeler l'exaltation avec laquelle le jeune Elio envisageait de s'engager aux côtés des républicains espagnols, aucun de ces deux projets ne devant aboutir.

C'est donc dans un contexte d'événements politiques intenses et hautement mobilisateurs que se situe la lettre de Blanchot qu'on peut considérer comme l'acte fondateur de l'aventure *Gulliver*. On assiste, en cette année 1960, à une radicalisation de la position de nombreux intellectuels de gauche qui débouchera durant l'été sur le célèbre manifeste en faveur de l'insoumission, dit *Déclaration des 121*. C'est

cet ensemble de prises de position passionnées et d'aggiornamento intellectuel qui est en amont de la lettre de Blanchot, nourrissant une réflexion nouvelle. *L'opium des intellectuels* (ainsi qu'Aron définissait le marxisme dans son essai de 1955) ayant pour le moins déçu les anciens compagnons de route du Parti Communiste qui se retrouveront plus tard dans le projet *Gulliver*, le gaullisme et ses dangers, la guerre d'Algérie et ses atrocités deviennent les données contingentes à partir desquelles doit reprendre souffle la tradition française de l'engagement. Dès lors c'est *naturellement*, au sens où, en opposition à Sartre, Vittorini considère lors des Rencontres Internationales de Genève en 1948 que l'écrivain est *naturellement* engagé, que Blanchot demande à Sartre de tenir compte de la réalité politique et de l'intégrer, d'une manière qui reste à définir, dans la structure des *Temps Modernes* afin que cette revue devienne le lieu, entre politique et littérature, où se retrouveront les "hommes de bonne volonté". Face au refus de Sartre, hésitant à englober dans un même anathème gaullisme et communisme, Blanchot décide de créer une revue qui soit cette tribune ouverte, libre de toute emprise dogmatique. Son intuition initiale s'enrichit des discussions avec un noyau d'amis à l'itinéraire proche. Il s'agit du groupe de la rue saint Benoît, du nom du domicile de Dionys Mascolo et Marguerite Duras où, au lendemain de la guerre, se rencontrent des écrivains, des intellectuels comme Claude Roy, Robert Antelme, Claude Lefort, Edgar Morin ou Maurice Nadeau. Ils forment une sorte de cénacle anticonformiste, de salon à entrée libre où, dans le sillage du surréalisme d'avant-guerre, se poursuit une réflexion sur la charge subversive de la littérature et sur les fondements du processus créatif. Deux refus communs animent les membres du groupe : celui d'être inféodé au parti communiste et celui de rester dépendant d'un art ou d'une spécialité trop cloisonnés. Cette culture fondée sur la liberté et l'échange annonce ce qu'aurait dû être *Gulliver*.

Toute une série de documents préparatoires, essentiellement des lettres, permet de suivre le cheminement du projet *Gulliver*. Il est possible de dégager trois directions principales. La revue, dont le nom sera choisi assez tard, se veut le résultat d'un travail de groupe plus que l'expression d'une doctrine personnelle. Elle doit servir à donner forme à des tendances encore vagues qu'elle aidera à définir. Elle doit essayer enfin de provoquer un dépassement de chacun, un envol de la contingence vers la théorie. Cela implique que chaque intervenant se montre solidaire des autres, qu'il accepte d'être responsable d'analyses dont il n'est pas l'auteur. Son rôle est celui d'intermédiaire entre le producteur et le consommateur d'idées. *Gulliver* doit être une revue où se façonne une réflexion *in fieri*, une tribune où le discours figé et la vérité établie doivent laisser place au dialogue et au doute.

Cette volonté de trouver un interlocuteur qui soit autre par son histoire mais semblable par ses ambitions explique, et c'est le deuxième axe du projet, le choix d'une ouverture internationale de la revue. Chaque participant accepte de renoncer à un droit de regard exclusif sur son pays ou sur sa discipline de prédilection. Ses interrogations n'ont de sens que dans la mesure où elles reflètent les préoccupations de tous. C'est ainsi que doit s'établir une *Internationale culturelle* qui, partie de France, rassemble des intellectuels d'horizons différents. Les premiers à être contactés par l'équipe parisienne sont les amis au parcours proche, les compagnons de la première heure. Parmi eux, Vittorini, qui va former avec Francesco Leonetti la direction du groupe italien. Les points communs entre l'écrivain sicilien et certains des membres du groupe français sont nombreux et solides. Rappelons ici que Vittorini est un ami de Dionys Mascolo et de Claude Roy, qu'il a connus en mai 1946, lorsqu'il avait été invité par le Comité National des Ecrivains en tant que directeur du *Politecnico*. Depuis cette période, leurs routes avaient été parallèles : Résistance, réflexions sur la notion d'engagement, éloignement du communisme, tentative de définition du statut de l'écrivain dans une société capitaliste. De plus, c'est Gallimard où travaillait Mascolo qui possédait l'exclusivité des traductions de l'oeuvre de Vittorini faites par Michel Arnaud. Des liens objectifs et affectifs existaient donc, qui expliquent cette communion de pensée entre Vittorini et les Français.

Enfin, pour bien comprendre l'intérêt que porte au projet *Gulliver* l'écrivain italien, il faut rappeler sa situation intellectuelle en ce début des années soixante. *Il Menabò* qu'il dirige avec Calvino, a publié son premier numéro en juin 1959. A la même époque, Vittorini dirige pour l'éditeur Einaudi la collection *La Medusa*. Pourtant, derrière cette grande activité de *pubblicista*, on peut percevoir les signes d'une profonde crise créatrice et d'un certain découragement dans l'action culturelle : son roman *Le Città del mondo* le déçoit au point que, pour conjurer sa difficulté à en achever le récit, il envisage de le réduire à un scénario pour un film de Nelo Risi (le projet n'aboutira pas). De plus, sur un plan politique, la succession de gouvernements du centre, tièdement réformateurs, n'incite guère à la mobilisation. C'est donc en quête d'une action et d'un engagement devenus difficiles en Italie que Vittorini rejoint ses amis français.

L'ouverture internationale de la revue se poursuit chronologiquement par des contacts avec des intellectuels allemands. Un groupe se constitue autour de Uwe Johnson et Hans Enzensberger qui, dans la lignée des travaux de Karl Jaspers, conduisent une réflexion sur la responsabilité des intellectuels face au nazisme. L'existence d'une pensée qui s'est compromise avec la dictature et qui a de ce fait

trahi les fondements humanistes de la culture européenne les amène à remettre en cause une certaine littérature. Ils utilisent pour cela des concepts éminemment blanchotiens et, par extension, vittoriens, comme la part du silence et de l'absence dans le processus créateur. On trouve ces thèmes dans *Culture ou mise en condition*, essai d'Enzensberger publié par les *Lettres Nouvelles* de Nadeau, ainsi que dans *La Frontière*, roman d'Uwe Joh son dont Vittorini défendit avec force la traduction italienne. Enfin, outre ces trois groupes principaux, *Gulliver* prévoyait d'essaimer un réseau de correspondants dans le monde entier : Mexique, Etats-Unis, Angleterre, Union soviétique, Pologne.

La dernière exigence, enfin, après celles d'une pensée en devenir et d'une ouverture sur le monde, telle qu'on peut la reconstituer à partir de lettres et de documents préparatoires, concerne la redéfinition de la notion d'engagement. Malgré une certaine méfiance face à la politique, *Gulliver* n'entend pas s'enfermer dans l'abstraction ou la recherche pure. La revue souhaite rester adossée à une pensée politique (le marxisme), mais en la préservant des accidents de son application contingente. Il s'agit donc non de nier, mais de repenser le rapport entre culture et politique. Dans cette réflexion nouvelle, la littérature a une position centrale mais pas hégémonique. Elle est le langage commun à des domaines variés, artistiques ou scientifiques, qui partagent la même volonté de comprendre le monde dans son extension et sa profondeur. Une telle maïeutique qui privilégie l'interaction et l'universalité n'est pas sans rappeler une démarche contemporaine du projet *Gulliver* : le structuralisme.

Ainsi prise dans un tourbillon d'idées, la littérature est portée à repenser sa fonction et le statut de ses producteurs, à réfléchir sur ce que signifie être un pouvoir vide dans une société où le pouvoir est ailleurs, dans la science, dans l'industrie, dans la politique. On le voit, la réflexion est riche, les interrogations nombreuses, l'humilité affichée. Après les erreurs passées (que symbolise aux yeux de beaucoup l'engagement volontaire de Sartre), il est temps de redéfinir la mission de l'intellectuel.

Telles sont certaines des idées dont témoigne la correspondance préparatoire. Des réunions ont lieu de 1960 à 1964 à Paris, Milan, Francfort et Zurich lorsque, pour des raisons diplomatiques, il est nécessaire de trouver un terrain neutre. Les comptes rendus de ces rencontres montrent que les débats sont vifs et contradictoires. Il s'en dégage assez vite une opposition entre les groupes français et italien d'une part, dont les intérêts sont proches, et le groupe allemand absorbé par la question nationale (c'est en août 1961 qu'est dressé le mur de Berlin). D'où une réorientation du projet qui vise à accentuer ce qui peut unir les différents groupes (la réflexion littéraire) et à

gommer les motifs de dissension (la dimension plus directement politique et nationale). Ce recentrage vers la culture et la philosophie aboutit, en 1964, à l'élaboration d'une charte commune et, semble-t-il, définitive. Elle exprime trois exigences. La première est qu'aucun texte ne sera publié sans l'accord des autres groupes. Les textes, ensuite, seront courts et cette fragmentation rendra compte d'une recherche en cours plus que d'une vérité aboutie. Le corps de la revue, enfin, sera constitué par une rubrique intitulée "Le cours des choses", lieu de convergence d'écrits issus de disciplines différentes (philosophie, sociologie, linguistique, critique littéraire) mais qui éclairent d'une même lumière le projet initial, c'est-à-dire la recherche d'une conscience collective minimale et la solidarité des intellectuels autour de valeurs indiscutables (ce qui explique que certains articles trop liés à l'actualité ou trop ouvertement polémiques seront bannis).

Les participants sont invités à se mettre au travail, des éditeurs sont contactés pour financer et faire paraître la revue : Suhrkamp en Allemagne, Einaudi et Gallimard pour l'Italie et la France. Ce dernier, inquiet de la durée des mises au point préalables, se retire du projet et est remplacé par Julliard.

Un titre, enfin, est choisi. Blanchot avait proposé *L'Autre Journal* mais le titre existe déjà en Allemagne. Le nom *Gulliver* s'impose finalement et on peut y lire en raccourci l'intention de la revue : à l'instar du message délivré par l'oeuvre de Swift, il s'agit de chercher la vérité dans la variété du monde et le voyage de l'esprit. Dès lors, tout semble en place pour que paraisse le premier numéro. Les articles sont écrits, les échéances fixées. La revue sera d'abord trimestrielle, puis mensuelle. Pourtant le projet n'aboutit pas. Que s'est-il passé ?

Les raisons de l'échec d'un projet culturel sont souvent nombreuses et, comme c'est le cas pour *Gulliver*, c'est leur concordance qui est signifiante. La revue souffre d'abord d'un manque de moyens. Les coûts de production ont été largement sous-estimés ; les hésitations et le grand nombre de réunions préparatoires ont gonflé la note des éditeurs. Pourtant, les difficultés financières ne sauraient tout expliquer. En 1964, soit quatre ans après la première initiative de Blanchot, la situation politique a évolué. L'urgence a disparu et le péril fasciste semble éloigné. Les sociétés européennes somnolent et se satisfont des répercussions du progrès économique dans la vie quotidienne. La révolte n'est plus (ou pas encore, si l'on songe à 1968) de mise et l'on peut ranger le *piffero per la rivoluzione* (c'est par cette formule ironique que Vittorini stigmatisait dans le *Politecnico* un certain type d'engagement aveugle, ce qui lui vaudra les foudres du Parti Communiste). Quelque peu démobilisés, les créateurs, les intellectuels, les écrivains se remettent à des travaux plus personnels.

La pensée, craignant de tourner à vide en s'égarant sur des chemins trop théoriques, éprouve le besoin de se ressourcer dans des disciplines plus concrètes, à la scientificité rassurante. Lévi-Strauss a montré la voie depuis longtemps, mais c'est surtout avec *La Pensée Sauvage* en 1962 que s'affirme le structuralisme appliqué à l'anthropologie. Barthes poursuit son itinéraire solitaire et original tandis que Foucault élabore ce qui deviendra en 1966 la plus importante critique des sciences humaines traditionnelles, *Les Mots et les Choses*. En Italie, l'entente est difficile entre les nostalgiques d'une certaine civilisation précapitaliste comme Pasolini, et les partisans d'une intégration de la réalité contemporaine dans la littérature, comme les critiques-écrivains du *Menabò* ou, dans une ligne romanesque plus traditionnelle, Moravia. Il est intéressant de constater que Vittorini lui-même hésitera entre ces deux directions, ce qui peut être une clé pour interpréter sa crise narrative des dernières années. En Allemagne, enfin, deux questions obsédantes accentuent le particularisme national : la culpabilité collective et la division du pays. En d'autres termes, l'individualisme naturel du créateur, un temps ébranlé par un fait extérieur, a repris le dessus et le projet *Gulliver*, faute d'avoir été réactivé, s'éteint de lui-même. Chacun reprend sa voie. Blanchot poursuit sa réflexion sur la littérature comme espace vide mais vivant que la critique fait résonner et dont elle est le miroir, l'épiphanie : *Lautréamont et Sade* date de 1963. Vittorini, Leonetti et Calvino mènent à terme la réflexion née avec *Gulliver* dans une revue qui s'en inspire directement, ou qui l'a nourrie, car les deux projets sont contemporains : *Il Menabò*.

Née en France, c'est donc en Italie et sous un autre nom que l'aventure initiale voit le jour. En 1965, d'ailleurs, Leonetti voudra relancer le projet international mais sans davantage de succès. Enfin, dernier hommage à *Gulliver*, *Il Menabò* publiera dans son numéro de mars 1964 les articles qui avaient été écrits pour la revue européenne. La persévérance du groupe italien réuni autour de Vittorini n'est pas surprenante. Si l'on analyse le projet *Gulliver* sous l'angle de l'écrivain sicilien, on s'aperçoit que l'auteur de *Conversazione in Sicilia* ne pouvait que cautionner une problématique qui, sur bien des points, rejoignait celle exprimée durant toute son activité d'*operatore culturale*.



### Gulliver et Vittorini : des convergences objectives

Les trois axes dont on a vu qu'ils constituaient le fondement du projet *Gulliver* (l'ouverture à l'Europe d'un débat culturel national ; la volonté de confronter aux autres des intuitions personnelles ; la réflexion sur le statut de l'écrivain entre tradition et modernité et la redéfinition de l'engagement qui en découle) sont présents dans toute la production vittorienne, des premiers articles de *Solaria* aux derniers numéros du *Menabò*.

Il faudrait insister ici sur l'apprentissage littéraire du jeune Vittorini et sur ce qu'on pourrait qualifier de complexes du *Sicilien*. Très tôt, Vittorini a voulu fuir la Sicile, tant physiquement (ses fugues sont célèbres) que culturellement. L'autodidacte s'est jeté dans un monde littéraire qui symbolisait à ses yeux l'antithèse brillante d'un provincialisme étriqué et étouffant. Arrivé très jeune sur la péninsule, il fréquente les milieux de la grande culture florentine des années trente : Contini, Gadda, Montale, Landolfi, Bilenchi et tant d'autres qui se retrouvent au café des *Giubbe Rosse*, le Flore de la capitale toscane.

C'est dans des revues florentines, déjà, que Vittorini avait effectué son entrée en littérature en publiant des articles encore liés à l'idéologie du fascisme de gauche et à *Strapaese* (la notion d'une vérité populaire et vivante qui s'oppose à l'hypocrisie bourgeoise). Malaparte qui est un des représentants les plus en vue de cette mouvance accueille dans *La Conquista dello Stato* les deux premiers articles de Vittorini : "L'ordine nuovo" et "Il sermone dell'ordinarietà" écrits en 1926 et en 1927. Les titres indiquent assez clairement la problématique qui y est développée, entre italianité et anti-intellectualisme. Le passage par Malaparte dénote, plus qu'une réelle et totale convergence d'idées, un désir d'intégration, la volonté d'être accepté par une tribu dont les règles fascinent le jeune provincial. Vittorini va apprendre le langage de ce groupe, un italien à la fois classique et audacieux. On en trouve une trace dans le premier texte narratif de Vittorini, *Ritratto di re Giampiero* qui date de juin 1927 et qui tient à la fois de Jarry et de Gadda. Vittorini y croque avec une jubilation féroce une sorte de Duce boursoufflé et grotesque.

Le voyage culturel de la Sicile à l'Italie se poursuit naturellement vers l'Europe et c'est en particulier avec la participation à la revue *Solaria*, à la fin des années vingt, que Vittorini prend conscience de la nécessité de laver la langue italienne dans d'autres eaux que celles de l'Arno. Dès 1929 il avait publié sur *Italia letteraria* un article devenu célèbre, "Scarico di coscienza", dans lequel il accusait la littérature italienne d'être trop provinciale. Il y soutenait des écrivains comme

Montale ou Svevo, car ils avaient su tremper leur plume dans l'encrier européen.

L'élargissement des intérêts culturels et l'ouverture sur le monde vont atteindre une nouvelle dimension dans les années 1930 et 1940 avec la rencontre de ce qui va devenir un mythe (et pas seulement pour Vittorini, pensons à Pavese) : la littérature américaine. L'écrivain sicilien, fidèle à son image d'autodidacte, aime rappeler dans ses rares confessions autobiographiques qu'il avait abordé les grands auteurs américains avec la fascination de l'explorateur découvrant des terres inconnues. L'apprentissage de la langue anglaise fut rapide et Vittorini vécut de traductions dans les années trente (il traduisit entre autres Dos Passos et Faulkner). Sa passion pour la littérature américaine trouvera sa consécration dans la conception, menée en collaboration avec Pavese, de l'anthologie *Americana* interdite de publication par la censure fasciste en 1941, le pouvoir appréciant modérément une préface et des notes jugées subversives. Vittorini en publiera quelques extraits après la guerre dans le *Politecnico*.

Enfin, dans cet éventail des intérêts pour la littérature mondiale manifestée par Vittorini, il convient de mentionner son penchant pour quelques grands écrivains français comme Rabelais, Racine, Voltaire ou Stendhal qui, parmi d'autres, font l'objet d'articles favorables qui seront repris dans *Le Journal en public*.

Au regard de l'histoire personnelle de Vittorini et de sa conception universelle de la culture, il apparaît bien que le cosmopolitisme revendiqué par la revue *Gulliver* a rencontré les exigences profondes d'un intellectuel pour qui la Sicile, et plus généralement l'Italie et sa littérature, sont des images du monde. C'est pourquoi l'oeuvre de Vittorini est essentiellement référentielle et la métaphore, cette figure de la concomitance entre Présence et Absence, y est dominante. La recherche de l'altérité est aussi à l'origine de l'intérêt de Vittorini pour les échanges à plusieurs voix où les doutes de chacun s'enrichissent mutuellement et accouchent d'une vérité commune.

Maurice Blanchot, qui a le plus écrit sur ce que devait être la revue *Gulliver*, évoque souvent dans ses lettres la nécessaire intégration des interrogations individuelles dans un questionnement collectif. Il s'agit là également d'une donnée essentielle de la démarche de Vittorini, dont on peut dire qu'il est, d'une certaine manière, un philosophe sans doctrine, un théoricien sans poésie et un écrivain dont l'oeuvre porte le signe de l'inachèvement. Si l'on considère en effet l'itinéraire vittorinien, en particulier la période de l'après-guerre, on note que l'auteur de *Conversazione in Sicilia* a moins marqué ces années comme écrivain que comme médiateur culturel. Comme si la dimension collective des grands débats entre intellectuels avait figé son oeuvre créatrice dans la répétition et le silence. Il est significatif

que la critique actuelle, dans son ensemble, garde de Vittorini l'image d'un rhéteur symbolisée par la célèbre polémique avec Togliatti en 1946, à propos des rapports entre culture et politique.

On assiste à un glissement du créateur vers le théoricien, du producteur d'art vers le mécène qui encourage l'oeuvre des autres ; c'est là la caractéristique première de la dernière période vittorinienne, comme en témoigne sa direction de collections pour les éditeurs Mondadori ou Einaudi. Citons *I Gettoni* qui, dans les années cinquante, accueillent de jeunes auteurs encore inconnus comme Leonetti, déjà cité, ou Beppe Fenoglio auteur, entre autres oeuvres, de *La Malora* en 1954. Pour Vittorini, le passage par le groupe s'effectue au détriment de la création personnelle. Il y a chez lui un renoncement au statut d'écrivain dont la critique devra déterminer s'il est voulu ou subi, délibéré ou contraint. C'est là une constatation qui nous ramène au cas *Gulliver*. Blanchot, initiateur et théoricien de la revue, pense également que création et poétique s'opposent d'une manière à la fois évidente et mystérieuse. Il faut ne plus écrire pour penser l'acte d'écriture. La réflexion sur la littérature doit s'accomplir en dehors de ce qui constitue son cadre habituel (le roman, la poésie), dans ces lieux hautement métalittéraires que sont l'article critique et la revue.

En d'autres termes, et Vittorini reprend là une vieille intuition sartrienne, l'écrivain ne peut être à la fois en dedans et en dehors de l'espace fictif qu'il structure dans son oeuvre. Il doit dissocier de façon absolue la narration et la réflexion sur la narration. C'est ce que Vittorini ne parvient plus à faire sans ses derniers romans que caractérise le recours systématique au symbole (un métadiscours) et au mythe (un antédiscours).

C'est surtout à partir du *Politecnico* que la réflexion et l'analyse dominant l'invention créatrice dans la production vittorinienne. Sa critique du roman comme lieu clos et autonome se développera au point d'englober dans un même refus deux tendances littéraires opposées : celle dont l'ambition est de dire le réel d'une manière *objective* (vérisme, naturalisme ou néoréalisme), et celle qui fuit le présent dans la nostalgie de la mémoire (c'est là le reproche adressé par Vittorini au *Guépard* de Lampedusa).

La voie semble donc étroite lorsqu'on refuse à la fois *la divine Mimesis* (titre d'un célèbre texte de Pasolini) et le détour par le mythe. *Le due tensioni*, nom de l'essai inachevé et posthume de Vittorini, à savoir la tension rationnelle et la tension affective, ne parviennent pas à dépasser leur contradiction dans une palinodie apaisante.

Pourtant, tout comme les intellectuels réunis autour du projet *Gulliver*, Vittorini a cherché cette troisième voie entre réalisme et

utopie, capitalisme et communisme, littérature d'accusation et littérature d'évasion.

On se souvient que les écrivains français qui sont à l'origine du projet *Gulliver*, aiguillonnés par une contingence politique précise, aboutissent à une redéfinition du statut de l'intellectuel et de son rôle dans la société. Il s'agit, ambition habituelle et non dénuée d'idéalisme, de faire table rase des errements passés et de recréer un système culturel qui intègre les nouvelles réalités contemporaines. L'art doit annoncer, accompagner et, si nécessaire, accélérer le changement sans pour autant se laisser diriger par une doctrine qu'il n'ait lui-même formulée. C'est une exigence, plus ou moins clairement exprimée, qui va nourrir les mouvements d'avant-garde du début des années soixante. Libérés de la tutelle pesante de la tradition, ils cherchent dans la révolution formelle le moyen de lézarder l'édifice de la société capitaliste. C'est là un combat qu'à sa façon Vittorini a entrepris depuis longtemps. Une analyse stylistique de ses romans, dès *Conversazione in Sicilia* en 1937, montre que l'écrivain a toujours cru en la possible subversion du monde par le langage. Dans le paysage littéraire italien des années 30, *Conversazione in Sicilia* peut apparaître comme une oeuvre d'avant-garde, tout comme *Uomini e no* écrit en 1944 dans la ferveur de la résistance, même si ce court roman tombe parfois dans un certain maniérisme à cause de l'exploitation outrancière d'un procédé artificiel (l'utilisation de l'italique pour le monologue intérieur du protagoniste N 2).

L'artiste d'avant-garde est celui qui dénonce l'académisme culturel de la société dans laquelle il vit et qui, *en même temps*, propose une nouvelle esthétique adaptée au monde contemporain. Or, au début des années soixante, un concept s'impose qui pourra lier contestation et modernité : c'est *la technique*, considérée comme le mouvement inexorable par lequel, malgré lui et en dehors de toute idéologie, le monde se transforme en entraînant avec lui la société dans le tourbillon sans fin du progrès. *Gulliver*, *Il Menabò*, les intuitions inachevées des *Due tensioni* et, à un niveau plus directement littéraire, l'Ecole du regard en France ou le *Gruppo 63* en Italie, sont autant d'instances où s'exprime cette nouveauté que constitue l'irruption de la technique dans l'art (qu'il s'agisse de la technique comme concept ou comme forme du discours). Vittorini, toutefois, s'il a défendu le Nouveau roman, s'est montré plus circonspect vis-à-vis du *Gruppo 63* dont il juge l'expérience trop abstraite et presque hermétique, donc *insignifiante*.

Dans ce qui aurait dû être le premier numéro de *Gulliver*, publié finalement dans le *Menabò* n. 7, plusieurs articles s'inscrivent dans cette nouvelle direction de recherche en s'interrogeant sur les conséquences culturelles, artistiques et philosophiques de l'hégémonie

de la technique dans la société capitaliste. "La conquête de l'espace" de Blanchot montre que, par la révolution scientifique, l'homme cherche à s'évader de la "terre-prison" et de l'enfance, et donc du mythe, pour démontrer que le ciel est vide de Dieu. Dans "Les justes", Calvino porte un regard ironique sur les nouveaux paradis artificiels nés de la société de consommation et qui engendrent un bonheur blanc. Mascolo, enfin, dans un article intitulé "être moderne" réactualise la célèbre formule de Rimbaud dans le sens d'une réflexion littéraire et philosophique sur la force ambiguë de cet impératif. D'autres textes de Barthes, Leonetti, Genet, Vittorini, s'efforcent de faire le point, dans différents domaines, sur la nouvelle attitude à avoir face aux schémas traditionnels hérités d'une société qui a plus changé en une décennie qu'en plusieurs siècles.

Il ressort de ce matériel critique une remise en cause du discours humaniste classique, jugé trop conservateur et timoré. La littérature "moderne" ne doit pas craindre la révolution technologique. Il lui faut au contraire l'intégrer dans ses règles de production et de diffusion. On voit que sur ce point encore, les positions personnelles de Vittorini rejoignent la problématique avortée de *Gulliver*. La transformation du monde, accélérée par le progrès scientifique, impose un *ripensamento* des intellectuels. Ce dernier débouchera chez Vittorini sur un double refus : celui d'une littérature passéiste et académique.

Le "drame parallèle" du projet *Gulliver* et de l'itinéraire artistique de Vittorini réside, semble-t-il, dans le paradoxe suivant : voulant renouveler un genre déconsidéré et compromis, celui de l'interventionnisme intellectuel, la revue internationale et l'écrivain sicilien le perpétuent. De sorte que, malgré des efforts ponctuels pour élargir la problématique (par le thème de la conversation et du décloisonnement de disciplines traditionnellement séparées), *Gulliver* nourrit une réflexion à propos du discours qui enferme l'intellectuel dans une sphère abstraite, quand il lui faudrait au contraire s'ouvrir sur le réel. C'est retomber dans le travers d'un engagement volontariste dont les membres du groupe sentent bien qu'il n'est plus de mise. En ce sens, *Gulliver* apparaît comme une phase transitoire, et donc par définition vouée à la disparition, entre la foi dans une culture capable de changer le monde et le formalisme hermétique qui sera le choix des avant-gardes. Laboratoire d'une réflexion inaboutie, *Gulliver* a amorcé les grands thèmes du paysage intellectuel des années soixante que sont le structuralisme, la pluridisciplinarité et, pour apporter une note critique, les apories liées à l'expérimentalisme littéraire.

Le parcours de Vittorini s'achève dans la même inconséquence visionnaire. L'intellectuel progressiste est demeuré un écrivain

réactionnaire comme en témoigne la thématique paysanne de ses derniers romans : *Le donne di Messina*, écrit en 1949 et sans cesse retravaillé par la suite, et *Le città del mondo*, oeuvre inachevée et publiée après la mort de son auteur, en 1969. Comme si l'écrivain sicilien n'avait pas eu le temps ou n'avait pas su traduire dans son oeuvre ses exigences théoriques. En abandonnant sa production littéraire, Vittorini a indiqué qu'il laissait à d'autres le soin de poursuivre une réflexion qu'il avait contribué à formuler. *Gulliver* participait de ce projet de redéfinition des sciences humaines contemporaines que l'accélération de la société imposait.

#### V. D'ORLANDO