

FAUT-IL OUBLIER VITTORINI ?

La question peut sembler absurde, voire inutilement provocante. Elle naît pourtant d'une double constatation qui tient à la fois de l'attitude de la critique actuelle vis-à-vis de Vittorini⁽¹⁾, écrivain et "opérateur culturel", et de son oeuvre elle-même qui, à partir des années Cinquante, va sécréter son propre antidote et se figer dans une réécriture qui annonce la fin de l'inspiration⁽²⁾.

Ces deux aspects, l'un extérieur, l'autre inhérent à l'oeuvre, témoignent d'une remise en question que mènent conjointement l'auteur et les lecteurs professionnels que sont les critiques. Vittorini, tout au long de son parcours d'écrivain, a accompagné l'élaboration de son oeuvre d'une réflexion sur le sens qu'elle pouvait avoir. Juge sévère de lui-même, il a, d'une certaine manière, préparé le terrain aux

(1) Parmi les juges les plus "sévères" de l'oeuvre de Vittorini, citons - Anna Panicali dans *Il primo Vittorini*, Celuc Libri, 1974 et *Il romanzo del lavoro*, Ed. Milella, 1982. Ces deux ouvrages, dans la perspective d'une critique marxiste, donnent de l'auteur sicilien l'image d'un écrivain doué mais dont l'oeuvre reste liée à cette veine "consolatoire" qu'il condamnait lui-même à propos du *Guépard* de Lampedusa.

Alberto Asor Rosa, dans *Scrittori e popolo*, Savelli ed., 1965, analyse certains romans de Vittorini comme étant l'exemple type d'un discours théorique et velléitaire qui donne du peuple une représentation non pas liée à la réalité sociale mais à une vue de l'esprit que le critique appelle "le populisme".

- Franco Fortini, enfin, voit dans l'oeuvre de Vittorini l'incarnation douloureuse des erreurs de toute une génération d'intellectuels.

(2) C'est le cas, en particulier, des *Femmes de Messine* et des *Villes du monde* dont l'élaboration fut laborieuse et se prolongea sur une longue période, entre 1949 et 1964.

critiques qui allaient analyser son travail. En dévoilant ses doutes, en confessant ses difficultés pour achever ses romans, en les remaniant sans cesse avant de les abandonner, il met en scène ce que la littérature, d'ordinaire, dissimule: la genèse, la structure profonde, en un mot, la signification de l'oeuvre.

Le "dernier Vittorini"⁽³⁾ a perdu le goût d'écrire. L'impulsion des années Trente et Quarante est devenue un devoir, et ses textes souffrent de ne plus obéir à cette secrète nécessité sans laquelle il n'est pas de grande littérature.

Certes, il convient de ne pas voir dans l'inachèvement d'une oeuvre et le silence d'un écrivain, un critère objectif pour déterminer de manière irrévocable l'intérêt ou la valeur d'une production artistique. Car, en plus d'être quelque peu paradoxale, une telle attitude est surtout dangereuse et scientifiquement discutable. De même, la mort d'un artiste ne peut suffire à expliquer rétrospectivement l'ensemble de son oeuvre⁽⁴⁾

Les silences de Racine, de Manzoni, de Svevo, de Rimbaud ou, dans un autre domaine, de Puccini, sont chacun le résultat de circonstances de nature différente (crise psychologique, difficultés matérielles ou maladie).

On peut, au risque d'une simplification sans doute excessive, répartir les écrivains en deux catégories principales : il y a ceux pour qui le roman, ou la poésie, est le moyen de se couper du monde ; pour d'autres, la littérature est au contraire le langage approprié par lequel il se dévoile et se fait comprendre.

(3) Pour reprendre, en le déplaçant, le titre du livre d'Anna Panicali, déjà cité. Il s'agit pour nous de la période qui succède aux *Hommes et les autres* (1944) et à l'aventure du *Politecnico* (1945-1947), c'est-à-dire à ces années où, dans la ferveur de la reconstruction, l'engagement de l'intellectuel s'accomplit sans arrière-pensées. Après quoi, à partir de 47 et des premières fissures dans le Pacte d'Unité Nationale, naissent des doutes qui se traduisent chez Vittorini par l'éloignement du PCI et certaines interrogations sur son statut d'écrivain et la valeur de son oeuvre.

(4) Nous pensons ici aux travaux d'une école interprétative liée à la psychocritique qui tente d'analyser l'oeuvre ou l'itinéraire d'un écrivain en partant des circonstances de sa mort. Cela peut être esthétiquement réussi mais c'est "scientifiquement" discutable car il y a confusion des genres entre la critique et le roman. C'est le cas, parmi d'autres exemples, de *Dans la main de l'ange* où Dominique Fernandez explique toute l'oeuvre pasolinienne en fonction de l'assassinat de son auteur sur une plage romaine ; de même, il nous semble que la poésie de Baudelaire ne saurait trouver son sens après coup au regard de sa triste fin de vie à Bruxelles (*Les derniers jours de Charles Baudelaire*, par Bernard-Henry Lévy). C'est, dans les deux cas, raconter la vie d'un homme à l'envers.

Les premiers, comme Pavese, cherchent dans l'écriture la possibilité de créer un univers parallèle, qui peut avoir des points de contact avec le réel, mais qui exprime surtout le désir nostalgique d'un ailleurs, souvent confondu avec le temps de l'enfance.

Les seconds, et parmi eux Vittorini, écrivent par amour du monde, parce qu'ils croient que la littérature rétablit entre les hommes le lien que l'histoire a rompu. Cette "religion du livre", constante dans l'oeuvre de Vittorini, explique certains termes que l'on retrouve dans ses écrits théoriques, comme "projection", "tension" (car l'auteur sicilien se projette dans le monde, il tend vers le réel, là où Pavese se met en retrait, s'éloigne de la vie par l'écriture). Pour Vittorini, la littérature, qu'elle en ait ou non l'ambition, s'inscrit toujours dans un processus historique au sens où, plus que dire la société, elle peut en anticiper ou en retarder les changements. Cette prétention, peut-être naïve, est à l'origine de son "engagement" artistique. C'est probablement ce qui le sépare de Pavese(5).

Pourtant, si Vittorini, du début à la fin de son activité, garde une même foi dans la littérature comme système explicatif du monde, il ne parvient pas à la traduire avec une même constance dans sa propre oeuvre. Le découpage de sa production en périodes distinctes et parfois contradictoires, tel que nous nous proposons de l'ébaucher ici, montre les hésitations d'un "optimiste sceptique".

Si l'on considère la production vittorinienne à son origine, des textes d'inspiration malapartienne(6) aux nouvelles réunies en 1931 dans le recueil *Les Petits bourgeois*, il apparaît que la recherche d'une légitimité culturelle est le ressort de sa première motivation d'écrivain. C'est ainsi qu'il faut comprendre la filiation avec Malaparte, trublion prometteur des Lettres italiennes. De même, le toscanisme affiché des premiers récits littéraires signifie que le jeune Sicilien applique avec diligence une leçon de fraîche acquisition. Il s'agit de la tentative d'un provincial - et le terme est faible quand il se réfère à l'île éloignée -

(5)L'équation "Pavese = antiVittorini", énoncée de façon mathématique et abrupte, doit bien sûr être nuancée ; surtout si l'on estime que, traversant tous deux une histoire commune, travaillant souvent ensemble (chez Einaudi, au projet de l'anthologie *Americana*) et partageant les mêmes passions littéraires (les auteurs d'expression anglaise), ils sont membres d'une même famille culturelle. Pourtant, en analysant leur parcours d'écrivain et d'intellectuel, on pourrait dire que l'un, Pavese, a réussi son oeuvre et raté sa vie (le suicide) là où l'autre, Vittorini, a réussi sa vie mais n'a pas su rendre son oeuvre cohérente (ce qui explique que l'image qui demeure de lui aujourd'hui est celle de l'opérateur culturel, de "l'agité du bocal" - Céline à propos de Sartre - plus que celle de l'écrivain).

(6)*L'Ordine nostro* (1926) et *Il Sermone dell'ordinarietà* (1927) empreints de l'idéologie du fascisme de gauche et publiés par Malaparte sur *La Conquista dello stato*.

qui désire intégrer au plus vite un monde imaginé plus que pratiqué (car Vittorini est et, d'une certaine manière, restera toujours aux yeux des intellectuels italiens, un autodidacte).

Son impatience trouve dans *Les Petits bourgeois* une traduction stylistique évidente. Les nouvelles présentent un faisceau de thèmes qui rayonnent d'une joie primitive. Certaines témoignent d'une vitalité, d'un bonheur de vivre que les personnages découvrent derrière la grisaille quotidienne⁽⁷⁾. Dans d'autres, c'est l'amour qu'il faut savoir cueillir avant qu'il ne se dissipe⁽⁸⁾. La guerre elle-même n'est rien d'autre qu'une aventure où s'exprime le génie ludique des enfants⁽⁹⁾. Ces textes sont bien l'expression d'un apprentissage littéraire qui s'accomplit dans une réelle exaltation. Elle ne sera pas toujours aussi vive et futile (au sens où les personnages des *Petits bourgeois* sont futiles, c'est-à-dire enfermés dans une inconscience égoïste qui est leur définition du bonheur).

L'étape suivante, *L'Oeillet rouge*, marque un premier tournant dans l'oeuvre narrative de Vittorini. Avec le récit des aventures d'Alessio, l'écrivain sicilien découvre que la réalité sociale et politique de l'Italie peut devenir matière romanesque. Certes, le pas vers le genre du document littéraire, tel qu'il sera défini au lendemain de la guerre, n'est pas encore totalement franchi et le thème traditionnel de l'enfant qui s'éduque au contact du monde reste dominant.

Pourtant, l'histoire est bien présente dans *L'Oeillet rouge*, et le fascisme, en tant que décor et actant, apparaît pour la première fois dans l'oeuvre de Vittorini. *L'Oeillet rouge*, par certains côtés, est proche des nouvelles des *Petits bourgeois*. La trame que le roman déroule est en effet liée au monde de l'enfance que caractérisent l'amour instinctif de la vie et un optimisme indéfectible. Cependant, par rapport aux textes précédents, *L'Oeillet rouge* est riche d'une ambition stylistique nouvelle que traduisent les différents niveaux de lecture possible. Ce récit, en effet, tient à la fois du roman

(7)C'est le thème des nouvelles qui ont Adolfo pour protagoniste. Ce dernier rappelle l'Alfonso Nitti de Svevò (*La Vita*) par sa condition d'employé et jusque par son prénom. Mais à la différence de l'illustre modèle, Adolfo ne résiste pas à l'appel de la vie et, parce qu'il cherche moins à l'expliquer qu'Alfonso, il la goûte davantage.

(8)C'est le cas dans *La Dame de la gare* et *Seule à la maison* variations légères sur le thème du *Carpe diem*.

(9)Dans *Ma guerre*, des enfants confondent danger réel et fiction du jeu.

d'apprentissage, du roman historique qui tendrait au "roman essai"(10), et de l'oeuvre ouverte et expérimentale.

On trouve dans *l'oeillet rouge* un grand nombre de digressions qui provoquent un éclatement de la structure du texte. La multiplicité des points de vue et des formes narratives (récit à la première personne ou dialogué selon une technique théâtrale, échanges épistolaires, journal intime d'Alessio) montre que Vittorini, à cette époque de sa carrière d'écrivain, est à la recherche d'un style lui permettant de décrire la réalité dans sa richesse et sa complexité. C'est aussi le signe, de sa part, d'une grande ambition d'artiste qui, dans la tradition des créateurs qui savent inventer un langage nouveau, entend dépasser les contraintes inhérentes au roman traditionnel - comme le roman français ou russe du 19ème qu'il apprécie en lecteur mais que le théoricien des Lettres juge inadéquat pour rendre compte de la société contemporaine.

Cette exigence se retrouve dans toute son oeuvre et elle explique, d'une part la dimension expérimentale et fortement novatrice de ces romans et, d'autre part, son découragement de la dernière période qui est la conséquence d'une insatisfaction profonde face au résultat atteint. L'échec de Vittorini des années Cinquante, que confirment les réécritures et les inachèvements des ultimes tentatives (*Les Femmes de Messine* et *Les Villes du monde*), est la marque d'un écrivain qui garde la foi dans la "religion du livre", mais qui a abandonné la pratique personnelle.

Avant cela, Vittorini a longuement testé différents types de discours narratifs. Dans *l'Oeillet rouge*, il s'essaie déjà à ce qui trouvera sa pleine mesure dans *Conversation en Sicile*, à savoir une langue lyrique dédoublant le sens du message dans une musicalité travaillée pour arriver à la "poésie discursive" du mélodrame (au sens où *La Traviata*, dont la représentation en 1936 à Milan le fascinera, est un mélodrame, c'est-à-dire une forme dialoguée où le tragique de l'existence se chante).

A l'époque de *l'Oeillet rouge*, sa recherche s'inscrit dans un courant européen dont on peut mentionner quelques pointes significatives. Il y a Joyce, l'initiateur de cet éclatement du roman, bien introduit en Italie, et sur lequel Vittorini écrit plusieurs articles dans *L'Italia letteraria*. Il y a le surréalisme français que Vittorini jugera de façon ambivalente, appréciant la force de son irrationalisme mais condamnant l'abstraction excessive du message poétique (*Il Politecnico* n. 35, déc. 46). Citons enfin *Berlin Alexanderplatz*,

(10)En ce sens, *L'Oeillet rouge*, bien que de dimension réduite, est plus proche des *Misérables* ou des *Fiancés* que de *Ivanhoé* de Scott ou que *le Moulin du Pô* de Bacchelli, oeuvres plus maîtrisées et plus serrées sur leur propos historique initial.

d'Alfred Döblin qui, en 1929, réussit la synthèse entre des genres différents - réalisme, expressionnisme, poésie.

L'*Oeillet rouge* se prête donc à une série d'interprétations mais toutes se rejoignent dans la notion de "Bildungsroman". Le thème de la formation d'Alessio est dominant et l'initiation qu'il reçoit est double et complémentaire, dans la mesure où l'une n'est possible que par l'autre. La première est d'ordre affectif ; c'est l'initiation sexuelle qu'Alessio réalise avec la prostituée Zobeida, qui est pour lui en même temps une amante et une mère⁽¹¹⁾. Son corps constitue pour le lycéen un refuge et un accès à la connaissance⁽¹²⁾. L'autre initiation est d'ordre politique. Alessio subit dans le roman une maturation intellectuelle qui le portera du fascisme au socialisme. Il devient ainsi l'incarnation d'une jeunesse égarée, qu'attirent les valeurs défendues par le PNF dans son programme de San Sepolcro, en 1919⁽¹³⁾.

L'erreur d'Alessio est celle d'une génération entière d'étudiants bourgeois qu'aveugle un enthousiasme révolutionnaire qui, noble dans son dessein, se trompe quant au moyen pour construire une société plus juste. En ce sens, l'*Oeillet rouge* est la version littéraire de faits historiques véridiques⁽¹⁴⁾. Il serait possible de montrer, un par un, les points de convergence qui existent entre la fiction romanesque et la réalité politique de l'Italie des années vingt et trente. Citons par exemple le fameux discours utopique du "ragazzino", à la fin du livre, qui reprend, sur le plan des idées et de la terminologie, l'esprit de

(11)Une figure de la femme qui deviendra dominante dans l'oeuvre de Vittorini où l'homme comme mari semble être en même temps le fils de son épouse. Cette inversion des fonctions traditionnelles donne des personnages qui sont caractéristiques de l'univers romanesque vittorinien ; hommes sensibles et fragiles, femmes imposantes, viriles, rationnelles (c'est le cas de Conception dans *Conversation en Sicile* et du couple du *Simplon fait de l'oeil au Fréjus*).

(12)Au sens où, dans la Bible, un mari "connaît" sa femme.

(13)L'erreur de ces jeunes gens que symbolise Alessio peut apparaître légitime si l'on se réfère à certains points de ce texte fondateur et jamais appliqué ; ainsi : "Proclamation de la République italienne"(...) "Instauration du suffrage universel"(...) "Magistrature indépendante"(...) "Abolition de la conscription obligatoire"(...) "Suppression des banques"(...) "Terre aux paysans" etc. En somme un programme qui, tenant à la fois du communisme et de l'anarchie, ne pouvait qu'aller dans le sens des aspirations de jeunes intellectuels fascinés par l'idée de la révolution (les héros d'Alessio et de son compagnon Tarquinio, dans le roman, sont Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht).

(14)C'est ce que montre le célèbre témoignage de Ruggero Zangrandi, *Il Lungo viaggio attraverso il fascismo*, publié en Italie en 1946 (tr. française en 1963, *Le Long voyage à travers le fascisme*, Laffont).

nombreux discours prononcés ou écrits par de jeunes intellectuels déçus par le fascisme⁽¹⁵⁾.

Dès lors, si on le rapporte au parcours personnel de Vittorini, l'*Oeillet rouge* apparaît, dans sa dimension autobiographique évidente, comme le témoignage d'un désarroi qu'il exprime bien plus tôt et plus fort que ne l'admet en général la critique. Ce n'est pas au moment de la Résistance ni même de son expulsion du PNF en 36, que Vittorini développe un discours hostile au fascisme. C'est dès l'*Oeillet rouge*, et même dès sa participation à *Solaria*, en 1929. La revue florentine s'élève en effet avec force contre une doctrine qui préconise l'autarcie culturelle et le nationalisme artistique et elle ne peut, de ce fait, que paraître suspecte aux yeux du régime, comme le sont naturellement ceux qui y collaborent.

La présence répressive du fascisme et certaines contrariétés rencontrées lors de la parution sur *Solaria* des épisodes de l'*Oeillet rouge* (numéros séquestrés avant publication pour cause de "pornographie" dans les scènes pourtant innocentes qui unissent Alessio et Zobeida - ce qui prouve que les censeurs, obnubilés par des questions morales, n'avaient pas vu la réelle portée subversive du roman qui est politique) vont aider Vittorini à définir une autre esthétique lui permettant de concilier la condamnation politique et la recherche de nouvelles voies expressives, aptes à traduire sur le plan romanesque ses exigences liées aux contraintes qu'impose la dictature.

Ainsi naît *Conversation en Sicile* qui témoigne de l'évolution idéologique et culturelle de Vittorini. La littérature est alors pour lui un art nécessaire et chargé de responsabilités nouvelles, d'ordre social.

La portée critique du roman est plus suggérée qu'affichée, et ce pour des raisons qui tiennent à la fois de la censure et de l'esthétique que Vittorini affirme à cette époque, et que l'on peut tenter de définir en parlant de littérature métaphorique plus que descriptive, et allégorique plus que réaliste. La poésie et l'originalité du récit tiennent aux correspondances secrètes qui unissent l'histoire racontée à la morale qu'elle sous-tend.

Conversation en Sicile, comme *Erica* (le précédent roman de Vittorini, interrompu par l'auteur pour se consacrer à la rédaction du voyage de Sylvestre), est proche de la fable car le récit est construit à

(15) Il y eut par exemple la mouvance des "Novisti" autour de Zangrandi et d'Alberto Mondadori. Le groupe réussit à publier un journal (*Camminare*) qui est un fourre-tout idéologique que caractérise un ton volontiers éclectique, anticlérical et humaniste. La mouvance clandestine débouchera sur la création du "Parti Socialiste Révolutionnaire", en 1939, et sur la proclamation d'un "Acte de fraternité" qui montre clairement la rupture consommée avec le fascisme.

partir d'images récurrentes dont la fonction rappelle celle des "mythèmes", tels qu'ils ont été définis par Claude Lévi-Strauss dans ses *Mythologiques*. Parmi les "topoi" qui organisent les deux textes de Vittorini, citons l'innocence, que rien ne semble pouvoir détruire, et la victoire ultime de la nature et du peuple (incarnés par Erica) sur la société fasciste et bourgeoise. La prostitution, dont est victime Erica, est le symbole d'un monde où *tout* s'achète et se vend. De même, dans *Conversation en Sicile*, le retour à la nature, représentée par la fusion Mère-Sicile, est la première solution qu'envisage Sylvestre pour apaiser son malaise existentiel.

La critique a longtemps considéré *Conversation en Sicile* comme l'oeuvre la plus réussie de Vittorini car, plus que dans tout autre de ses romans, il est parvenu à donner une forme cohérente à un propos très courageux pour l'époque. La poétique de l'allusion, mise en oeuvre dans le roman, produit une musique particulière qui marquera la littérature italienne de ces années. Les personnages, que l'absence de réalisme psychologique rend diaphanes, évoluent dans un univers plus symbolique et imaginaire que référentiel et précis.

Le voyage en Sicile de Sylvestre n'a donc rien d'ethnographique. Il se présente comme une descente vers la Mère⁽¹⁶⁾ qui n'est pas seulement l'expression classique d'une régression affective, mais qui est aussi un retour aux sources d'une langue purifiée et dépouillée de toute compromission historique ; la langue de l'éternité et la musique de la souffrance humaine⁽¹⁷⁾. En ce sens, *Conversation en Sicile* s'inscrit dans une problématique qui caractérise toute l'oeuvre de Vittorini : la recherche d'un outil expressif qui porte *naturellement* une signification idéologique (et comment ne pas penser, alors, au sous-titre des *Deux tensions* ⁽¹⁸⁾ : "pour une idéologie de la littérature", qu'il faut presque lire, en 1936, "pour une littérature idéologique").

Le Sylvestre de *Conversation en Sicile*, partant d'un langage qui est un lieu de l'ordre et de pouvoir - il est typographe -, aboutit à une langue qui est un lieu d'échange, de création et de "projection" (ce qui pourrait être une définition vittorinienne de la littérature). C'est le sens de la dernière scène du livre où, comme ils le feraient à la fin d'une pièce de théâtre, les personnages se retrouvent pour dire ensemble la nécessité d'une protestation commune, non encore déterminée

(16)L'expression est d'Antonio di Grado dans *Il Silenzio delle madri*, Ed. del Prisma, 1980, remarquable analyse de *Conversation en Sicile*.

(17)Cette langue limpide, nue, est proche, par sa remise en cause d'un discours galvaudé et appauvri (le discours fasciste), de ce qui peut apparaître comme son antithèse stylistique : la poésie hermétique. Vittorini, comme l'attestent plusieurs articles des années trente repris dans le *Journal en public*, admire beaucoup l'oeuvre de Montale.

politiquement, mais riche d'une nouvelle solidarité. La "morale" de la fable est alors claire : il convient de sortir d'un système expressif fondé sur le silence et les stéréotypes, un langage que les personnages ne possèdent pas mais dont ils sont possédés, un langage qui, pour reprendre une formule lacanienne, parle l'homme malgré lui⁽¹⁹⁾.

Avec *Conversation en Sicile*, l'"engagement" littéraire de Vittorini trouve un style qui équilibre à la perfection recherche esthétique et message politique. Par la suite, au début des années Quarante, l'aiguille du balancier va pencher nettement vers l'aspiration au réalisme. L'idée, encore simple intuition et ébauche dans *Conversation en Sicile*, selon laquelle la littérature ne doit pas se limiter à une présentation trop abstraite du monde, se précise dans la quatrième "station" narrative de l'itinéraire vittorinien.

Avec la Résistance et la chute du fascisme, les écrivains italiens trouvent dans l'histoire présente une matière romanesque privilégiée, et qui s'impose d'autant plus fortement qu'ils sortent d'une période où la réalité était camouflée ou travestie.

Curieusement, pourtant, cette phase exaltante qui voit l'intellectuel, l'artiste et l'homme politique travailler ensemble à la reconstruction de la société, débute par l'oeuvre sans doute la moins réussie de toute la production romanesque de Vittorini : *Les Hommes et les autres* (écrit en 1944 et publié l'année suivante par Bompiani).

L'échec relatif du livre est reconnu par l'ensemble de la critique (à l'exception de Giacomo Noventa⁽²⁰⁾) et admis par Vittorini lui-même comme en témoignent ces mots : "C'est un livre en grande partie raté (...) un livre que même moi je n'arrive pas à aimer, et qui a été un exercice, un travail..."⁽²¹⁾. Le mécontentement de Vittorini, qui deviendra une attitude fréquente pour les oeuvres suivantes, est dû au sentiment qu'il a que son roman est artificiel, maladroit. Il porte les séquelles d'un accouchement prématuré, par forceps. Son auteur l'a écrit en témoin de la Résistance, mais ce thème engagé et progressiste est traité d'une façon qui en limite la portée et qui en fait presque une oeuvre dont l'intention d'origine, sincère, se perd dans la préciosité et un certain maniérisme. Certes, la part prépondérante des dialogues, le schéma tragique du récit, le manque d'épaisseur psychologique des personnages qui sont dépassés par l'histoire et semblent manipulés par

(19) Deux personnages sont ainsi, telles des marionnettes, agis par une vie et un langage qui ne sont pas naturellement les leurs : "Coi Baffi" et "Senza Baffi", deux Siciliens que la misère a contraints à s'engager dans la police du régime, c'est-à-dire à devenir sans qu'ils en aient conscience les instruments de leur propre oppression.

(20) G. Noventa, *Il Grande amore*, Scheiwiller, 1960.

(21) Lettre de Novembre 1948 à Hemingway.

un destin trop grand pour eux(22), rappellent *Conversation en Sicile*. Pour quelles raisons, alors, ce qui avait fonctionné en 1937 échoue-t-il avec *Les Hommes et les autres* ?

Peut-être parce que le temps n'est plus à l'allusion ni à la métaphore que, par sa présence, le fascisme imposait. Au cœur de la lutte et de la libération, puis au moment de la reconstruction nationale, l'heure est à un discours qui mobilise et montre de quel côté se situe la vérité ; un discours ancré dans une réalité qui se révèle enfin, dans sa violence et sa complexité.

Or, dans *Les Hommes et les autres*, Vittorini a recours à des procédés esthétiques qui n'ont plus de réelle justification(23). Il s'enferme dans un formalisme qui n'est pas seulement maladroit. En considérant l'urgence historique des années 44-45, on peut dire qu'il constitue un véritable contresens politique, que ne lui pardonnera pas, d'ailleurs, le Parti Communiste Italien. L'auteur sicilien a écrit un livre sur la résistance urbaine qui semble tourner au ralenti, dans un lieu et une époque mal définis, ce qui pour une oeuvre de la grande époque néoréaliste est pour le moins curieux. La constatation est encore plus probante si l'on compare *Les Hommes et les autres* à d'autres romans traitant du même argument, écrits dans des registres et à des moments différents(24).

Il semble qu'avec cet essai malheureux, le Vittorini écrivain ait été victime de ses ambitions politiques. Ce qui est plus grave, c'est que cet échec fait naître ses premiers doutes sur ses capacités à favoriser l'évolution du monde par l'écriture. Faute de nourriture à offrir à son imaginaire, Vittorini, à la suite des *Hommes et des autres*, va délaisser quelques temps la création personnelle (jusqu'au *Simplon fait un clin d'oeil au Fréjus*, 1947) pour porter ses priorités d'écrivain sur d'autres terrains. Cette mise en retrait par rapport à une littérature militante n'est ni brusque ni définitive. Vittorini utilise une ruse de la raison littéraire en déplaçant sa recherche et en l'élevant au stade plus général d'un discours théorique sur la fonction de la culture dans la

(22)C'est l'impression que donne l'attitude finale du protagoniste N 2 qui attend l'arrivée de l'ennemi nazi alors qu'il pourrait fuir. Son choix est plus proche de l'acte gratuit du nihiliste que du sacrifice consenti du héros.

(23)Le plus évident est l'utilisation de deux caractères d'imprimerie : romain pour le récit et les dialogues, italique pour les monologues intérieurs des personnages.

(24)Parmi l'imposant corpus des romans sur la Résistance, citons *La guerre sur les collines* de Fenoglio (titre italien, *Il Partigiano Johnny*) qui obéit à une veine épique ; *Fausto et Anna* de Cassola qui est un roman de formation ; et *Le Sentier des nids d'araignée* de Calvino qui se situe entre fable et réalisme.

société moderne. C'est la mission de la revue qu'il dirige à partir de septembre 1945.

L'aventure du *Politecnico* est aujourd'hui bien analysée par la critique⁽²⁵⁾, mais essentiellement sous l'angle du projet collectif, du laboratoire d'idées, et moins comme étape du parcours vittorinien.

Or, il apparaît que c'est avec le *Politecnico* que s'amorce véritablement ce qui deviendra une triple constante du Vittorini de l'après-guerre :

-l'accentuation de l'activité du "publiciste" (au sens italien du terme, d'initiateur et d'organisateur culturel) qui prendra progressivement le pas sur l'écrivain.

-un rapport à la littérature qui se diversifie et s'enrichit de strates nouvelles (critique, édition, débats) qui, en fait, éloignent Vittorini de la création romanesque.

-un épuisement de la matière littéraire et l'apparition d'une dichotomie toujours plus importante entre la réflexion sur l'évolution de la société et sa traduction littéraire, les derniers romans de Vittorini étant empreints d'une thématique ambiguë⁽²⁶⁾.

Ces trois données permettent de mieux comprendre l'activité vittorinienne des vingt dernières années. Le rapport à la littérature, comme art et fonction sociale, se modifie, devient ambivalent (amour et haine, attirance et méfiance) et s'achève par une rupture⁽²⁷⁾.

La prédominance d'un travail de type collectif, la "descente dans la mêlée" et le désir de Vittorini "publiciste" d'inscrire ses réflexions dans un cadre plus élargi que la structure romanesque habituelle, constituent une démarche intellectuelle qu'a favorisée l'aventure commune de la résistance et de la reconstruction. C'est d'ailleurs une aspiration qui a rencontré chez Vittorini un terrain favorable, des dispositions anciennes. Souvenons-nous du début de son activité, déjà évoqué, et de son désir d'être admis au sein de la société des Lettres florentine. De même, Vittorini a une expérience du travail en commun qui caractérise l'écriture d'articles pour des revues ou des journaux, *Solaria* ou il *Bargello*. Mais il s'agissait surtout, à ce moment là, plus

(25)Le premier numéro date du 29 septembre 1945, le dernier de décembre 1947 (le journal est alors passé à une publication mensuelle).

(26)Pour aller vite, nous pourrions parler à ce propos de "retour à la terre".

(27)Pour filer la métaphore, on pourrait dire qu'après avoir "pratiqué l'amour" avec constance jusqu'à la guerre, Vittorini va d'abord passer par un stade de "voyeurisme" (il lit plus qu'il n'écrit) puis va connaître de sévères manifestations "d'impuissance".

que d'une véritable osmose collective entre des intellectuels poursuivant un même but, d'une convergence circonstancielle et, par certains côtés, fragile et atypique. C'est le cas en particulier du *Bargello*(28), pour lequel la relative liberté de Vittorini est plus un motif d'inquiétude que l'expression d'un consensus rédactionnel, comme le montrent divers témoignages dont celui de Gioacchino Contri, alors responsable du journal, qui indique dans une lettre à Rosa Quasimodo, première femme de Vittorini, les ennuis que "l'esprit agité"(29) de ce dernier occasionnent à l'hebdomadaire florentin.

Le discours concernant le *Politecnico* est sans doute différent. Le travail en commun qui s'organise dans la revue obéit à une idéologie de la participation à laquelle tous, ou presque, souscrivent avec enthousiasme. Nous sommes au lendemain de la guerre, et le mythe de la table rase, fréquent après une crise grave, fonctionne à plein et n'épargne pas le journal einaudien. Ainsi, autour du thème général de la nécessaire redéfinition de la culture, s'élabore, sous la conduite de Vittorini, un discours d'un type nouveau et plutôt discordant au regard des certitudes agressives proférées dans d'autres instances plus directement politiques ; un discours à plusieurs voix, du doute, de l'interrogation, de la recherche prudente et humble de la vérité. C'est d'ailleurs probablement, plus que des raisons strictement financières, cet aspect du journal qui déplut au PCI, dont il dépendait, et qui était alors empêtré dans des contradictions tactiques(30) que tentait de masquer la présentation d'une vérité révélée et, tel le phare d'Alexandrie, à suivre obligatoirement pour ne pas s'égarer(31).

Il est probable que le *Politecnico* est mort aussi de son anticonformisme et de son refus de devenir l'alibi culturel du PCI. Il conviendra d'établir, entre ses préoccupations personnelles et une réflexion collective, le rôle exact que Vittorini a joué au sein de l'équipe rédactionnelle. Faisant la juste part entre la tentation

(28)Hebdomadaire de la Fédération fasciste de Florence. Vittorini y collabore de 1931 à 1938 sous son nom ou, quand ses articles sont trop compromettants, sous des pseudonymes.

(29)"Lo spirito irrequieto" dont parle Contri n'est pas sans rappeler "Gli astratti furori" de Sylvestre au tout début de *Conversation en Sicile*.

(30)Il y avait eu la "svolta di Salerno" (que l'on peut traduire par le "retournement de Salerne") au printemps 1944 par laquelle, contre toute attente, le PCI accepte de participer à un gouvernement d'union nationale aux côtés des "partis bourgeois". Il y a en Juin 1947, malgré la nouvelle concession de Togliatti qui accepte que les Accords de Latran soient mentionnés dans la Constitution, l'expulsion peu glorieuse des communistes du gouvernement de De Gasperi.

(31)Le Parti, Alicata en tête, applique à la lettre les principes jdanoviens du réalisme socialiste.

d'autoritarisme, que lui conférait sa position de directeur de la revue, et la réelle humilité du néophyte qui s'efface devant les compétences sectorielles de ses collaborateurs, Vittorini va réussir à donner à son journal un ton unique, un style propre et aisément analysable⁽³²⁾. L'originalité de ce ton et l'éventail des thèmes abordés font du *Politecnico* une revue à part dans l'histoire de l'édition italienne, qui marquera tous ceux qui y participèrent.

Vittorini, plus de dix ans après, poursuivra une même approche, qui unit réflexion personnelle et travail d'équipe, dans le *Menabò* qu'il dirigera avec Calvino. La revue est publiée à partir de 1959 et elle s'interrompra après sa mort. Elle doit, dans l'esprit de ses fondateurs, témoigner de l'accélération économique des sociétés occidentales et de la difficulté que rencontre la culture, et la littérature en particulier, pour en rendre compte.

Nous sommes à la fin des années Cinquante, après la crise idéologique que symbolise la date de 1956. Le modèle soviétique, déjà ébranlé par les premiers échos de la réalité stalinienne, s'écroule pour de nombreux intellectuels après l'intervention en Hongrie. Sur le plan littéraire, les derniers feux du néoréalisme sont fortement contestés⁽³³⁾. En somme, l'Italie politique et culturelle est désenchantée, pour avoir perdu les deux piliers de son engagement récent.

Vittorini voit dans le *Menabò* le moyen de poursuivre une recherche collective en en modifiant le contenu. Le théoricien de la littérature retarde ainsi le renoncement définitif que sent poindre l'écrivain. Il multiplie les interventions et les prises de contact avec d'autres intellectuels européens, français et allemands en particulier. C'est dans ce contexte que naît le projet d'une revue internationale, *Gulliver*, qui devait exprimer des points de vue issus d'horizons différents mais aspirant à un même objectif, à une même "tension" (pour reprendre un terme éminemment vittorinien) ; la tension vers une culture universelle qui accepterait de partir d'un postulat

(32) Nous employons le mot "style" comme Flaubert, c'est-à-dire en tant que synonyme d'"idée", mais aussi à la suite de Barthes comme point de convergence entre langage propre de l'écrivain et langue dominante de son époque, lieu de rencontre entre un individu et la société "dont il parle" et "qui le parle".

(33) En 1955 est publié *Metello* de Pratolini, ultime tentative d'appliquer la grammaire néoréaliste. En 1957 *Le Guépard* de Lampedusa signe définitivement la fin d'une époque et d'un genre littéraire.

nouveau : l'évolution irréversible et finalement positive de la société contemporaine⁽³⁴⁾.

C'est le même présumé qui est à l'origine du *Menabò* et, considéré en rapport avec l'itinéraire vittorinien, il s'agit de l'aboutissement d'une carrière intellectuelle qui, née dans l'atmosphère étroite du provincialisme sicilien puis toscan, s'achève par une ouverture sur le monde d'une tout autre envergure. L'expérience avortée de *Gulliver* et la tribune théorique du *Menabò* doivent être compris comme le dernier signe d'un écrivain qui, tout au long de son oeuvre, aspire à la connaissance exhaustive des principes qui régissent le monde. Cette ambition qu'il a de s'évader d'un cadre trop limité est une constante dans le parcours de Vittorini et elle revêt différentes formes dont on peut indiquer ici, rapidement, trois exemples :

- il y a l'amour de la littérature étrangère, en particulier américaine, car s'y exprime la force d'un univers nouveau et vital. Parmi les auteurs lus, traduits ou commentés, Hemingway est celui que Vittorini préfère⁽³⁵⁾.

- il y a l'amour pour les "villes du monde" qui, avant de devenir le titre de son dernier ouvrage inachevé, est le nom d'une rubrique publiée régulièrement dans la formule mensuelle du *Politecnico*. La ville est le lieu magique, beau comme une construction de lumière et attirant comme une richesse qui s'offre. C'est ainsi, par exemple, qu'elle apparaît au jeune berger sicilien, au début des *Villes du monde*.

- c'est enfin la relation pour le moins ambiguë que Vittorini entretient avec la Sicile, terre abandonnée à l'adolescence et qu'il ne retrouvera que rarement par la suite. Même *Conversation en Sicile* n'est pas à proprement parler une oeuvre régionaliste ou naturaliste. C'est ce qu'indique d'ailleurs la note conclusive, même débarrassée de sa portée stratégique⁽³⁶⁾. Il faut noter, d'un point de vue stylistique, que très souvent la Sicile est dépouillée de son article défini ("*amavo Sicilia*") et devient ainsi une entité qui se suffit à elle-même et qui est

(34)La présentation du projet de cette revue internationale est l'objet d'un article paru dans *Chroniques italiennes*, n° 31/2, 1992.

(35)C'est un livre d'Hemingway, *Pour qui sonne le glas ?*, que Vittorini choisit comme "roman à suivre" publié par épisodes dans le *Politecnico*.

(36)Il s'agit, même si la ficelle peut sembler grosse, de confondre la censure fasciste par une attaque qui ne soit pas trop précise : "Pour éviter toute équivoque ou tout malentendu je tiens à avertir que, de même que le protagoniste de cette *Conversation* n'est pas autobiographique, la Sicile qui l'encadre et qui l'accompagne n'est Sicile que par aventure ; seulement parce que le nom Sicile sonne mieux à mes oreilles que le nom Perse ou Vénézuéla."

marquée du sceau de l'unique et de l'universel. C'est là un procédé que Vittorini utilise très fréquemment. Le nom propre, en effet, permet de faire exister le monde en le nommant et d'insister sur son unité, sa singularité et sa cohérence (quand le nom commun, au contraire, indique une réalité stratifiée, démultipliée, imperméable à une interprétation unique). Il est intéressant de constater, pour finir sur ce point, que c'est justement dans *Conversation en Sicile* et dans *Les Villes du monde* que ce "tic" grammatical est le plus employé. Or ces deux romans ont en commun de décrire un univers confiné, clos. Dans les *Villes du monde*, par exemple, la structure du récit obéit à une organisation très précise. Des personnages qui ne se connaissent pas et venant des différentes côtes de l'île vont se rencontrer et croiser leur destin, pour converger ensemble vers le centre de la Sicile et atteindre l'essence du monde.

Le Vittorini de l'après-guerre multiplie les prises de position dans les débats culturels italiens et il contribue, nous en avons donné quelques exmples, à une réflexion qui a pour sujet principal le sens et la fonction de l'activité intellectuelle dans une société démocratique. Il apparaît que cette volonté "interventionniste" a pour Vittorini une autre signification que la simple participation à des discussions entre théoriciens de la culture. Il faut probablement y lire une nouvelle manifestation de ses doutes de créateur nés à l'occasion de l'élaboration difficile des *Hommes et les autres*. Vittorini va chercher à mettre entre lui et la littérature la distance rassurante du "métadiscours" et pour cela il emprunte trois directions principales :

- le soutien actif à la littérature des autres qu'il considère comme une création par procuration, par délégation. Ce sera sa fonction éditoriale.

- l'analyse et le commentaire des oeuvres contemporaines ou appartenant à la tradition littéraire italienne ou mondiale. C'est son activité de critique.

- la réflexion sur une littérature théorisée, c'est-à-dire l'élaboration d'une poétique, interrompue par sa mort en 1966.

Pour ce qui est du premier point, il est possible, à partir d'une réalité d'ordre professionnel (le travail de Vittorini pour les plus grands éditeurs italiens : Bompiani, Mondadori, Einaudi), de dégager la cohérence de ses choix de directeur de collection.

Il est clair, surtout dans ses activités au sein de la maison Einaudi, que Vittorini obéit à des normes précises pour faire éditer un écrivain.

Les talents qu'il découvre ou qu'il promet ont en commun une conception ambitieuse et novatrice de la littérature et leurs ouvrages sont souvent originaux, inventifs, dérangeants ; ils sont pourrait-on dire, l'image inversée de l'oeuvre vittorinienne de ces années Cinquante, peu imaginative et répétitive.

C'est avec les *Gettoni* d'Einaudi que se vérifie le mieux cette politique éditoriale⁽³⁷⁾. Il s'agit d'une collection ouverte, du laboratoire d'une jeune littérature en train de se constituer dans une richesse un peu confuse et avec des auteurs d'origine et d'inspiration diverses : du naturalisme de Fenoglio au fantastique de Calvino ou au picaresque d'Arpino. Malgré leurs différences, ces romanciers partagent le même désir d'une écriture qui tranche sur le filon traditionnel de la littérature italienne, encore très nostalgique et passéiste. Le recours à l'autobiographie n'est pas absolument banni, mais il faut que la mémoire, plus qu'une fuite du présent, ait clairement valeur de témoignage⁽³⁸⁾.

Vittorini accompagne le travail de ces jeunes écrivains au moment de l'élaboration du livre (le cas des nouvelles de Fenoglio, plusieurs fois réécrites, est célèbre) et quand il s'agit de les présenter aux lecteurs lors de la publication (ce sera le rôle de ses quatrièmes de couverture qui, selon l'auteur, sont enthousiastes ou, ce qui est plus curieux et démontre une nouvelle fois la liberté intellectuelle de Vittorini, plus que réservés⁽³⁹⁾). Le directeur de collection qu'on pourrait penser enclin à défendre les écrivains qu'il édite, manifeste une verve critique qui constitue un autre volet de son activité de médiateur culturel.

La critique littéraire est pour Vittorini, comme pour tant de grands écrivains italiens, une seconde nature. Elle remonte à l'époque de *Solaria*, se poursuit dans les années trente, mais c'est l'anthologie *Americana* qu'il conçoit avec Pavese en 1940 et qui est censurée l'année suivante, qui confère à Vittorini le statut de critique, spécialiste de la littérature américaine contemporaine. Mais ses intérêts toucheront d'autres pays et d'autres époques (il commente ou

(37) "Les Jetons", ce sont ici les jetons de téléphone qui peuvent s'échanger, ont une valeur et permettent d'enclencher une conversation. Vittorini dirigera cette collection de la maison Einaudi de 1950 à 1958.

(38) C'est le cas, par exemple, du *Sergent dans la neige* de Mario Rigoni Stern, publié par *I Gettoni* en 1953, et qui est le récit à la première personne de la débâcle de l'armée italienne sur le Front russe, durant l'hiver 1942-1943.

(39) Ainsi *Le Menuet en enfer* d'Elemire Zolla est accompagné d'une présentation assez négative. Les préfaces écrites par Vittorini pour la collection viennent d'être réunies : *I Risvolti dei "Gettoni"*, Ed. Scheiwiller, 1989.

préface, entre autres oeuvres, le *Décameron*, le *Roland furieux*, le théâtre de Garcia Lorca). Deux explications peuvent être avancées pour comprendre cet activisme critique. Il y a la curiosité naturelle de l'autodidacte qui cherche à combler un retard culturel ; nous y voyons aussi la manifestation déjà évoquée de l'écrivain "en panne" qui prend dans l'oeuvre des autres ce qu'il ne trouve plus dans la sienne.

Cette idée est confirmée par un genre de critique particulier, "en abîme" où, comme Umberto Saba l'avait fait pour ses poésies, Vittorini offre une relecture de ses critiques passées, afin de proposer une interprétation de son cheminement intellectuel. C'est le sens du *Journal en public*, publié en 1957, et dont l'intérêt est fondamental pour saisir la nature du rapport que l'écrivain entretient à ce moment-là avec la littérature. Le contenu de ce recueil d'articles anciens témoigne de la richesse et de l'étendue de ses passions littéraires mais le principe même de l'ouvrage pose problème. Faut-il y voir seulement le signe narcissique d'un auteur tantôt apologiste de lui-même, tantôt censeur lorsque des articles de jeunesse pourraient être compromettants pour des raisons politiques évidentes ? Ou bien, derrière les vides du texte et les plus édifiantes des notes ajoutées en bas de page(40), convient-il de déceler une preuve supplémentaire de la crise que traverse Vittorini créateur ?

En fait, la signification profonde du *Journal en public* se trouve dans sa date. En 1957, Vittorini n'a plus la même foi en une littérature susceptible de changer le monde ou même de le représenter fidèlement (comme c'était l'ambition du néoréalisme). Des écrivains comme Bassani ou Lampedusa marquent le retour en force d'un genre narratif lié à la mémoire et à l'étude psychologique, en somme d'un filon romanesque que Vittorini refuse - ou est incapable - de suivre. C'est pourquoi, avec le *Journal en public*, il se réfugie dans l'âge d'or de sa production littéraire et critique (respectivement les deuxième et troisième sections de son anthologie).

C'est naturellement que le silence narratif du Vittorini des dernières années favorise l'élaboration d'une poétique qui, à défaut de stimuler sa verve d'écrivain, a au moins le mérite de tenter une explication raisonnée du principe créatif, au moyen d'une étude diachronique des principaux mouvements littéraires européens, depuis la Renaissance

(40) Le *Journal en public* se présente de la façon suivante : Vittorini divise sa carrière de critique en quatre périodes (*la raison littéraire 1929-1936 ; la raison antifasciste 1937-1945 ; la raison culturelle 1945-1947 ; la raison civile 1948-1956*). Il sélectionne les articles qu'il considère comme étant les plus représentatifs de son itinéraire ; il en propose des extraits et les commente (mots en italique) dans le sens de la justification ou de la précision (rappel du contexte, du thème défendu, ou de l'accueil reçu).

jusqu'à la période contemporaine. C'est ce que se propose de faire les *Deux tensions*, ce matériel pour un essai que Vittorini n'aura pas le temps de rédiger avant sa mort. Ces notes inachevées sont l'aboutissement d'une réflexion qui ne naît pas subitement mais qui a eu l'occasion de mûrir depuis les premières intuitions sur la création littéraire, essayées dans de nombreux articles ou organisées dans ce qui demeure le grand texte explicatif de l'art vittorinien : la Préface à *Oeillet rouge*, réédité par Mondadori en 1948.

Dans les *Deux tensions*, chaque analyse d'un écrivain ou d'un courant artistique aboutit à la question "Qu'est-ce que la littérature ?" (41) ou "Que peut la littérature ?" (42). Vittorini n'apporte pas de réponse claire. Cela est dû à l'aspect désordonné et répétitif de ce qui n'est qu'une ébauche. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il serait imprudent de tirer de cet essai une méthode définitive pour analyser rétrospectivement l'oeuvre narrative de Vittorini, comme il serait illusoire d'y chercher la solution à son dramatique étiolement.

Toutefois, la thèse du livre, qu'une lecture attentive permet de dégager, jette une lumière particulière sur la thématique que Vittorini développe dans ses romans et sur l'art avec lequel il la met en forme littéraire. Le silence conclusif de l'écrivain s'explique peut-être par ces "deux tensions" qui, dans leur opposition indéfectible, semblent ne pas pouvoir déboucher sur la synthèse sans laquelle il n'est pas de système, artistique ou philosophique, qui soit cohérent. Selon Vittorini, l'homme dispose de deux attitudes pour penser et définir son rapport au monde.

La première - "la tension rationnelle" - est liée à la science, au progrès et à la technique. C'est celle qu'il préconise dans le *Menabò* et dont il retrace l'histoire dans la culture occidentale, en insistant sur les périodes de la Renaissance (avec Galilée et Machiavel) et de l'"Illuminisme" (au sens italien du terme). Cette "tension" inspire ses réflexions des dernières années et s'organise autour d'une chaîne de notions qui constitue une modernité assumée : technique / industrie / progrès / ville (43).

L'autre tension, dite "affective", se traduit par des concepts tels que la nostalgie du passé, le retour à la nature et à l'enfance(44). Elle est le fondement de catégories philosophiques et artistiques comme l'idéalisme et le romantisme.

(41)Titre du célèbre essai de Sartre (1947).

(42)Nom du débat organisé en janvier 1965 par la revue française *Clarté*, éditée par l'Union des Etudiants Communistes, et auquel participèrent, entre autres, Sartre, Ricardou, Faye, Semprun et Simone de Beauvoir.

(44)Ce que Vittorini nomme "le mammisme".

Le drame du dernier Vittorini, l'origine de sa crise créatrice est qu'il se situe dans une contradiction irrésolue : l'intellectuel est porté vers la modernité, vers cette adéquation avec son temps qu'il nomme la tension rationnelle ; mais l'écrivain reste fortement lié à une thématique où s'exprime un rapport "affectif" au monde. C'est ainsi qu'il faut comprendre le retour à la Sicile de ses derniers récits. *La Garibaldienne* (1950), *Les Femmes de Messine* (1949 et retravaillé en 1964) ou *Les Villes du monde* (commencé en 1957) sont l'expression littéraire du "piétinement" thématique de la dernière décennie de sa vie.

Faut-il alors oublier Vittorini ? Faut-il, comme l'a fait une grande partie de la critique, condamner à travers lui une époque entière où l'on croyait au pouvoir de la littérature ? Naïve prétention pour laquelle Vittorini a payé le prix de son silence. La culture n'a pas résolu les paradoxes de la société capitaliste. Devant cet échec les écrivains italiens sont revenus à des "questions privées" ou se sont enfermés dans la solitude des avant-gardes (Le Groupe 63, I Novissimi).

Faut-il oublier une oeuvre qui, par son inachèvement, dit avec force le doute qu'elle secrète et reflète un scepticisme fondamental qui est la marque d'un esprit "protestant" et toujours insatisfait. Vittorini n'a pas eu le temps de corriger ses erreurs, de conformer sa production narrative à sa réflexion théorique. Est-il mort trop tôt ou trop tard ?

"Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato"(45)

Vincent D'ORLANDO

(45)Titre du célèbre article de Togliatti publié dans *Rinascita* en 1951, en réponse à un précédent article de Vittorini paru en septembre sur *La Stampa*. L'écrivain sicilien y expliquait les raisons de son éloignement du Parti.