

Le cercle et la plume : mythèmes, modèles et stéréotypes du féminin dans l'œuvre d'Elio Vittorini

Partons d'une évidence, particulièrement opératoire dans le cas de notre auteur : une œuvre littéraire est le fruit d'un dosage subtil entre invention et influences. La part de la création et celle de la citation varient selon les époques et les mouvements, mais on écrit toujours à partir d'un fonds commun, d'une bibliothèque comme dirait Borges, qui délimite le chemin qu'emprunte le romancier. Comme nous l'a montré une longue tradition de critique sémiologique, ces liens entre le récit nouveau, désigné par un titre, un lieu et une date de publication, et le réseau (inter)textuel qui l'a rendu possible participent du « plaisir » du lecteur. Lire, c'est relire. Connaître, c'est reconnaître.

Chez Vittorini, ce principe de répétition est d'autant plus important que l'écrivain sicilien, on le sait, procède par ce que l'on pourrait appeler une intertextualité interne. Celle-ci puise sa matière, outre les écrivains aimés, surtout d'origine anglo-saxonne¹, dans le circuit fermé des obsessions et des invariants qui dressent une galerie relativement réduite de personnages interchangeableables et définis par des images infiniment réitérées. D'où l'impression qu'a le lecteur de croiser d'une œuvre à l'autre des figures

¹ Voir à ce sujet, dans ce même numéro, l'article d'Alessandra Mascaretti *Chi cavalca una tigre non può scendere. William Saroyan nel mito americano di Elio Vittorini*.

dupliquées, des thèmes repris, des images en écho qui peuvent certes rassurer - comme rassure le fait de parcourir un territoire connu – mais qui peuvent aussi indisposer, comme indispose l’excès du même répliqué à l’envie.

Là se situe, nous semble-t-il, une raison de l’inachèvement chronique de plusieurs de ses textes par un auteur qui apparaît comme la première victime de cette lassitude née de la reprise de processus narratifs, d’images et de personnages très proches, voire identiques. Les mythèmes, archétypes ou clichés, selon la façon dont on veut les nommer, finissent par constituer une prison textuelle dont Vittorini ne peut s’extraire qu’en s’engouffrant, au prix parfois d’erreurs causées par cette soif de liberté et de renouvellement, dans le vent frais de l’actualité et de la contingence. C’est ce qu’on peut résumer plus simplement en employant la formule trop usée d’Engagement.

Toute l’œuvre de Vittorini, qu’elle soit de fiction ou de critique, oscille donc entre deux aspirations, ou « tensions » pour prendre un terme clé de sa dernière période², apparemment antinomiques. D’un côté, la permanence des contenus et des tics langagiers de ses récits ; de l’autre une acuité à saisir les sursauts du temps présent, à accompagner les mouvements en cours pour les resituer, en historien autodidacte - c’est-à-dire avec une générosité parfois brouillonne - dans une filiation, une tradition, qui permettent d’affirmer que les actes, malgré tout, ont un sens. Un récit de Vittorini obéit par conséquent toujours à un double objectif. Il raconte le monde et il raconte *en même temps* la manière dont la littérature a entrepris de raconter ce monde. L’un ne peut aller sans l’autre.

D’une certaine manière, la fascination du jeune Vittorini pour le roman, propre à celui qui, n’étant pas issu de la tribu, doute de sa légitimité à l’investir, explique une sacralisation du Livre qui se traduit chez lui par deux attitudes récurrentes. La littérature, avec parfois le côté artificiel d’un excès de solennité, envahit ses textes, les parasite alors même que le sujet choisi - la guerre, la pauvreté des banlieues italiennes, la Reconstruction - devrait imposer un rythme particulier, une urgence de témoigner que dément en fait un certain maniérisme qui ralentit la nécessité de dire et atténue la violence inhérente au thème mis en avant. Cela apparaît par exemple dans les fameux dialogues vittoriniens, d’ascendance américaine, qui « sonnent faux » selon une logique réaliste, semblent en décalage avec

² Allusion au texte posthume *Le due tensioni*, sous-titré *Appunti per una ideologia della letteratura*, publié sous la direction de Dante Isella (Milano, Il Saggiatore, 1967).

la souffrance des personnages qui les tiennent et contribuent à donner au texte une dimension lyrique et atemporelle là où l'on attendrait justement une dénonciation documentée et l'immersion brutale dans le *hic et nunc*.

Dès lors, ce sont certaines obsessions du romancier traditionnel - la vraisemblance psychologique des personnages, la construction du récit, la lente progression vers un dénouement qui donne à l'histoire une fin acceptable - qui sont remises en cause. Pour reprendre ce dernier point, disons que l'achèvement du récit vittorinien, sans cesse retardé ou carrément refusé, devient une donnée secondaire. Le texte se nourrit de lui-même, se donne à lire comme un corps autonome qu'aucune logique extérieure ne vient régenter.

Cette tendance est particulièrement visible dans les deux projets d'envergure qui ont occupé Vittorini après la guerre : *Le donne di Messina* et *Le città del mondo*³. Romans réécrits, remaniés, délaissés, repris, ils échappent littéralement à leur auteur pour enfler et signifier par cette poussée anarchique de leur matière narrative une incapacité de conclure qui dénote chez Vittorini une lassitude dont le distraira un moment son nouveau statut de critique et de lecteur institutionnel pour les principales revues et maisons d'édition italiennes⁴. Cet investissement dans une relation plus distanciée avec l'écriture fictionnelle, concomitant avec le silence narratif des dernières années, nous semble être un des signes d'un retrait de Vittorini annoncé justement par sa manière précédente consistant, nous l'avons vu, à épuiser un sujet à force de ressassement.

De ce point de vue, notre auteur appartient sans aucun doute à cette famille d'écrivains à l'œuvre unique, dont chaque opus constitue un chapitre en partie seulement indépendant de l'*omnia*. Et c'est justement parce que le livre renvoie au Livre que la notion d'inachèvement devient secondaire et perd la connotation négative que lui a conférée une longue tradition de critique idéaliste, qui veut que le héros rencontre la vérité à la fin de son itinéraire, mais aussi marxiste pour qui le roman doit obéir aux mêmes lois eschatologiques que celles qui régissent la société rêvée : l'achèvement du

³ Respectivement, pour la 1^{ère} édition, 1949 (Milano, Bompiani) et 1969 (Torino, Einaudi, 1969).

⁴ Citons seulement ici le rôle de Vittorini chez Einaudi et la création de la collection « I Gettoni » (Torino, Einaudi, 1951-1958). Ces textes de présentation ont été repris in E. Vittorini, *I risvolti dei « Gettoni »*, Milano, Scheiwiller, 1988. Pour un point complet sur les activités éditoriales de Vittorini, voir Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.

récit, métaphore du « Grand Soir », considéré comme le point final de la victoire des opprimés.

Les récits de Vittorini suivent une autre logique. Le sens de l'œuvre n'est pas enfermé dans un texte particulier. Il se répartit sur l'ensemble des éléments de la séquence. Chaque récit est alors à la fois prolepse et invitation à un retour en arrière dans la série que constitue le « méta-livre » vittorinien. Dans le même ordre d'idées, toute l'œuvre ressort du métalangage dans la mesure où l'on dit des paroles plus qu'on y décrit des réalités. Le plus important est toujours que la « conversation », pour reprendre le terme le plus célèbre de ses titres de romans, surgisse du silence. Ce qu'elle transmet de façon détournée, par le recours systématique au symbole et à l'allusion, est anecdotique, non pas insignifiant mais accessoire, car allant de soi, tantôt convenu et tautologique, tantôt ambivalent et sibyllin comme dans les célèbres contradictions de Concezione, la mère retrouvée de *Conversazione in Sicilia*⁵. Au-delà du comique de situation que génèrent ses hésitations, Vittorini exprime la défiance envers le langage de son personnage⁶ et, plus généralement, ses propres doutes envers le genre romanesque qui n'est rien d'autre que du langage annexé au profit d'une volonté démonstrative. Il lui préfère la forme théâtrale à laquelle tend son récit⁷. Encore une fois, c'est l'irruption, le surgissement de la parole qui intéressent Vittorini. De ce point de vue, l'inachèvement peut être interprété comme le signe d'une domination du présent toujours jaillissant sur le passé irrémédiablement révolu.

Ce « présent qui gagne toujours »⁸ est la marque d'un écrivain sensible à l'épiphanie, au hasard des retrouvailles - dans cette lecture le périple de Silvestro n'est qu'une succession de rencontres insatisfaisantes, d'où la difficulté du personnage à s'arrêter - plutôt qu'à l'élaboration d'un système cohérent. Le récit inabouti, et en cela il rejoint le récit répété, s'appuie sur la beauté fulgurante de l'instant et repousse l'obligation de la projection, d'une

⁵ In *Le opere narrative*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1974 (désormais ouvrage de référence). L'épisode est célèbre. Evoquant le passé avec son fils Silvestro, Concezione en vient à confondre son propre père et son époux. Voir en particulier le chapitre XIV.

⁶ Le fameux incipit de *Conversazione in Sicilia* ne nous dit rien d'autre. On y découvre un Silvestro incapable de continuer son métier de typographe, qui consiste justement à agencer les mots pour faire naître le sens, et ne croyant plus aux vertus du dictionnaire, symbole d'un monde mis en ordre par la langue.

⁷ Les 5 parties comme 5 actes, l'importance des dialogues, la scène finale chorale etc.

⁸ Nous empruntons à Raffaella Rodondi le titre de son essai sur Vittorini : *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985.

fin, au double sens d'achèvement et de but qu'a ce mot. Notons que cette marque de fabrique de l'écriture vittorinienne, particulièrement remarquable après la guerre, est en réalité mise en œuvre dès ses premiers textes. *Ritratto di Re Gianpiero* et *Il ballo dei Lagrange*, qui datent des années vingt, sont les ébauches de romans qui n'ont jamais été menés à terme⁹.

La propension à rechercher une écriture du présent - qui chez Vittorini ne se confond que rarement avec une description de la réalité - se traduit sur le plan stylistique par l'accent mis sur le détail par rapport à l'ensemble. Dans un entretien radiophonique consacré à *La garibaldina*, Vittorini explique à la journaliste qui l'interroge :

Non potrei ancora darti un'idea dell'insieme di questo romanzo perché io scrivo procedendo dal particolare al generale, e non dal generale al particolare.¹⁰

Pas de plan d'ensemble, donc, pas d'idée précise de l'objectif à atteindre lorsque se met en route le récit. Dès lors, l'inachèvement est une potentialité inscrite dans la poétique même de l'auteur. L'interruption du récit est facilitée par l'apparente liberté d'une écriture qui semble dégagée de toute contrainte structurelle. Seule compte la nécessité, déclinée de texte en texte, d'exprimer une révolte qui, dépassant la dimension idéologique ou politique que sont censées contenir des œuvres « engagées », dit la volonté des personnages d'entrer en contact avec le monde, d'en épouser les mouvements les plus secrets, les plus impérieux. Quand la force de la contingence s'estompe ou se trouve remplacée par une nouvelle urgence, comme le montre l'exemple emblématique de l'interruption d'*Erica e i suoi fratelli*¹¹, alors le texte en cours est abandonné. Et si Vittorini y revient par la suite, c'est toujours avec ennui, sentant l'inutilité et l'inanité de cette remontée dans le temps. Il exprime à plusieurs reprises l'effort que lui coûte

⁹ Respectivement 1927 et 1929-1930.

¹⁰ Juin 1950. Entrevue reprise en partie dans *Diario in pubblico* (Milano, Bompiani, 1976 [1957], p.353) et entièrement dans *Confessioni di scrittori*, sous la direction de L. Piccioni, Torino, ERI, 1951, pp. 105 et suivantes. Le récit dont le titre complet est *Il soldato e la garibaldina* avait été publié par épisodes dans la revue « Il Ponte » de février à mai 1950.

¹¹ De janvier à juillet 1936, Vittorini travaille à la rédaction d'*Erica*. Il en est détourné par la guerre d'Espagne qui le plonge dans une réalité dont, l'année suivante, *Conversazione in Sicilia* sera l'illustration littéraire.

le fait de reprendre un récit ancien. Ainsi à propos du travail de correction de *Il garofano rosso* :

Lo ritoccavo, lo correggevo, ed era come correggere il libro di un altro che fosse vissuto in un altro tempo. Né provavo interesse a renderlo, con le correzioni, un po' moi.¹²

Si un texte peut être modifié, c'est bien la preuve que l'impulsion qui l'a fait naître est révolue. Vittorini travaille alors sur un texte mort, qu'il retouche sans éprouver la pulsion créatrice de la première mouture. La relecture devient une épreuve, la source d'un déplaisir qui le conforte dans son aspiration au silence narratif : « Non ho mai saputo ritrovare interesse a un lavoro da cui mi sia toccato di staccarmi per qualche tempo »¹³.

En ce sens, Vittorini est bien un écrivain d'« occasion », facilement distrait par de nouvelles curiosités, par de soudaines révoltes, et procédant par à-coups, au gré des sollicitations. La brièveté ou l'inachèvement des récits sont deux conséquences de cette manière désinvolte, et selon lui moderne¹⁴, de procéder. De façon moins théorique, rappelons que la tradition italienne du fragment et, sur le plan de la diffusion, la publication « a puntate » des romans, expliquent la prédominance de l'épisode, du texte court, du portrait, du tableau ou du *bozzetto* par rapport à la fresque. Il existe une incidence du système éditorial sur la manière d'écrire qui n'a pas épargné Vittorini¹⁵.

La longue aventure de la réécriture de *Le donne di Messina* montre à quel point le présent conditionne Vittorini¹⁶. Les modifications apportées au texte vont toutes dans le sens d'une réactualisation de son propos initial et illustrent sa volonté, obsessionnelle au début des années soixante, d'adapter sa production narrative à l'évolution de la société. La dimension utopique de

¹² E.V, Préface à *Il garofano rosso*, *Le opere narrative*, vol. 1, op. cit., p.431.

¹³ In *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta*, interview avec C. Vigoni, « La Fiera letteraria », n°36, 7-09-1952.

¹⁴ « Ho compreso che i romanzi lunghi, così sovraccarichi di tessuto connettivo, non sono moderni », in *Il tempo che m'interessa è quello in cui vivo* (titre emblématique), interview avec C. Mangini, « Il Punto », 10 août 1957.

¹⁵ Tous ses récits, à l'exception de *Uomini e no*, ont été publiés par épisodes dans des journaux ou des revues.

¹⁶ La première version date de 1946. Vittorini reprendra son texte à plusieurs reprises et jusqu'en 1964, à peine deux ans avant sa mort.

la première mouture, facilitée par le thème de la reconstruction d'une micro-société au lendemain de la guerre, s'atténue pour laisser la place à un discours davantage ancré dans la réalité contemporaine. Un seul exemple suffira à illustrer cette évolution, celui de la fin du personnage de Ventura. Dans la première version du roman, Ventura, l'ancien fasciste qui a rejoint la communauté villageoise pour échapper à l'épuration, choisit finalement la mort plutôt que d'assister à l'échec du projet qui a habité le groupe des réfugiés. L'interprétation de son geste est double. C'est d'une part la marque d'un renoncement irrémédiable, l'expression de la défaite sans appel de l'utopie face à la réalité plus violente de l'Histoire. Mais c'est aussi, sur un plan plus individuel, le signe du refus de l'intégration du personnage. Ce refus signifie que, même désespérée, la lutte est encore à l'ordre du jour. Ventura préfère la mort à une existence à laquelle serait dénié l'espoir de changer le monde. A l'image du personnage d'Enne 2 de *Uomini e no*¹⁷, Ventura choisit de mourir plutôt que d'être vaincu. C'est de cette manière apparemment paradoxale qu'il reste finalement maître de son destin.

Dans la version de 1964, on assiste à un retournement de cette logique : Ventura reste en vie et pourtant la fin du roman est plus pessimiste. En effet, l'intégration du personnage dans l'Histoire générale doit être comprise comme la preuve de l'échec de la communauté. Le message de ce changement important est clair : la société paysanne illustrée par le groupe des « femmes de Messine » a disparu ou, si elle cherche à perdurer, ce ne peut être que sous le signe de l'irréalité absolue qu'est le projet utopique. La survie de l'individu Ventura n'est possible que parce que le groupe échoue, contrairement à ce que disait la version de l'immédiat après-guerre. En d'autres termes, la pérennité du traître Ventura marque bien la fin des idéaux de la Résistance et, plus généralement, la mort du mythe de la Reconstruction qui a nourri pendant de nombreuses années l'imaginaire italien. Or, au début des années soixante, ce mythe n'a plus cours. Ventura peut vivre parce que les idéaux sont morts. La cité rêvée, qu'on voulait bâtir en prenant le contre-pied du modèle capitaliste et fasciste, n'a pas échappé à l'Histoire.

L'insatisfaction de Vittorini face à l'excipit de son roman, sa modification du tout au tout, témoignent de sa difficulté à trancher : la fin optimiste de la première version ne reflétait plus la réalité de l'évolution sociologique et politique du pays ; la conclusion plus noire de la seconde

¹⁷ Roman de la résistance de Vittorini, publié en 1945 (Milano, Bompiani).

mouture signifie le renoncement douloureux aux espoirs nés de la victoire sur le fascisme. Pour un écrivain comme Vittorini qui puise dans l'« optimisme de la volonté » le principal ferment de son œuvre, le principe de réalité, l'« intégration », ne peut s'opérer qu'au détriment de la création littéraire.

Si un texte peut être ainsi modifié selon les aléas du moment, s'il peut dire une chose et son contraire, alors il est difficile de croire que la perfection formelle d'un livre puisse suffire à témoigner de la cohérence d'un projet littéraire. Il n'y a pas de vérité éternelle de la littérature ailleurs que dans la dimension lyrique - la force du présent, le surgissement de la parole - qui l'emporte toujours sur la volonté de démonstration. Il n'est guère surprenant, même si cela peut sembler paradoxal, que le roman le moins réussi de Vittorini, *Uomini e no*, soit justement celui qui semble le mieux construit. Le récit possède une rigueur formelle - la présence régulière des chapitres en italique, le crescendo dramatique et sentimental, une vraie fin tragique à l'image du contexte historique - absente des autres textes où la digression et la répétition dominent, empêchant aux protagonistes de suivre cette lente révélation d'eux-mêmes que préconise le roman classique. L'impératif du témoignage, la plongée dans l'Histoire, les enjeux idéologiques liés à l'époque de la Résistance ont contraint Vittorini à écrire un récit bien éloigné de sa propension habituelle au symbole et au rythme lancinant d'une musique aux accords peu nombreux et sans cesse répétés.

Plutôt que la linéarité de la progression dramatique, qui ne fonctionne pas pour un écrivain comme Vittorini et se traduit, nous l'avons vu, par la réécriture insatisfaisante ou l'inachèvement, signe de renoncement et antichambre du silence narratif, une seule autre voie est offerte : l'itération, c'est-à-dire la reprise d'éléments, de contenu ou de langue, qui inscrivent le texte dans une logique cyclique et font du cercle, symboliquement, la forme privilégiée de l'écriture. Nous entendons maintenant illustrer cette idée en étudiant la manière dont notre auteur construit ses personnages, en particulier les personnages féminins, selon une typologie réduite et en les insérant dans un réseau qui font d'eux des abstractions substituables renvoyant à quelques rares traits immuables.

Si le traitement des personnages confirme l'idée d'un caractère naturellement redondant de l'écriture vittorinienne, c'est parce que la plupart d'entre eux partagent ce que l'on pourrait qualifier

d'indétermination identitaire. Le plus souvent sans ascendance précise, privés des traits psychologiques qui permettent de les intégrer dans une filiation ou dans une communauté, ils investissent le récit sans qu'aucune présentation préalable ne précède leur entrée en scène. Jetés dans une histoire elle-même généralement dépourvue de causalité événementielle bien définie, ils « flottent » dans le récit, animés par le besoin de dire ou d'écouter car la réalité passe toujours par la possibilité d'un dialogue et doit être débusquée derrière la dimension symbolique du signifiant. Les personnages vittoriniens sont des voix avant d'être des corps. Dès lors, peu importe leur consistance ou leur cohérence psychologique.

Pour dire les choses à la manière de Greimas, on note dans la représentation des héros de Vittorini une tendance à privilégier l'actant par rapport à l'acteur¹⁸. D'où leur appartenance à une typologie restreinte et le fait que les histoires personnelles qui se répartissent d'une œuvre à l'autre soient le plus souvent interchangeables. L'absence d'une individualisation précise enlève au personnage une identité psychologique figée et explique sa quête constante d'intégration dans un groupe, un clan, une communauté ou une famille qui, selon les œuvres, prend les traits du monde *impiegatizio*, du clan étudiant, de la tribu familiale, de l'ethnie des origines ou encore de la communauté villageoise ou insulaire¹⁹. Mais cette quête n'aboutit jamais et la conscience de l'assimilation impossible est le thème fondamental d'une œuvre qui, derrière la recherche d'une harmonie apaisante, décrit la solitude d'un individu en lutte avec le groupe dont il est issu ou qu'il voudrait rejoindre. En effet, la solidarité se trouve en permanence menacée par l'irruption d'un fait, dont on pourrait penser qu'il ressort de l'« Histoire », qui brise l'unité dont le personnage a gardé le souvenir - Silvestro remontant le temps de l'enfance – ou dont il cultive l'espoir : les bâtisseurs d'utopie de *Le donne di Messina*.

Cette difficulté à s'affirmer par le regard de l'autre contribue à enlever au personnage vittorinien toute épaisseur psychologique. Il devient l'incarnation d'une nature universelle qui se décline en catégories plutôt qu'en individualités. Certains éléments de cette typologie ont une valeur

¹⁸ L'« acteur », c'est le personnage officiel, celui dont l'identité est clairement affirmée et dont la description est complète et cohérente. L'« actant », c'est la fonction qu'il occupe dans le récit. Cf. A.J Greimas, *Essai de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1971.

¹⁹ Respectivement dans les nouvelles d'Adolfo de *Piccola borghesia*, *Il garofano rosso*, *Erica e i suoi fratelli*, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, *Conversazione in Sicilia*, *Le donne di Messina* et *Le città del mondo*.

particulière du fait de leur récurrence. Nous proposons l'étude de trois d'entre eux, choisis parmi le tableau d'ensemble au motif qu'ils mettent en scène des personnages féminins qui, dans l'œuvre de Vittorini, semblent être naturellement investis par ce retour du même, évoqué dans la première partie de notre article comme pendant de l'inachèvement des textes et qui est à l'origine des mythes, modèles et stéréotypes si caractéristiques de l'univers de Vittorini.

Le premier exemple est celui des personnages de prostituées présents au moins dans trois textes importants : Zobeida de *Il garofano rosso*, Erica du récit éponyme, Odeida et Rea Silvia enfin, le couple de la mère maquerele et de sa protégée de *Le città del mondo*. La prostituée est un personnage récurrent dans une certaine littérature populiste qui l'utilise pour tenir un discours moral (c'est alors la condamnation qui prévaut, du personnage lui-même ou de la société qui le tolère et l'exploite) ou sociologique : à travers elle est analysée la frange la plus misérable du peuple - la catin - ou la plus frivole de la bourgeoisie - la cocotte -. Sa représentation littéraire suscite donc la réprobation ou fait naître au contraire la compassion pour l'incarnation d'un Mal qui a plus à voir avec la misère sociale qu'avec une quelconque fatalité individuelle. Dans ce dernier cas, la « faute » est considérée comme la conséquence d'un parcours à la fois individuel (thème de la chute nécessaire au salut) et collectif : la société produit la prostituée en même temps qu'elle la consomme. Cette double lecture fait de la prostituée un être fascinant pour le lecteur bourgeois car, au plaisir qu'elle lui procure, elle joint le sentiment d'un péché sans grande conséquence car la transgression est codifiée et finalement tolérée, voire organisée, par la société²⁰.

Ces réflexions générales, valables par exemple pour la figure de la « Traviata » et ses épigones dans la littérature romanesque du XIX^e siècle, ne suffisent pas pour analyser les personnages de prostituées des récits vittoriniens. Ces dernières n'obéissent pas exactement au même dessein. Leur image diffère selon qu'elles incarnent l'innocence inaliénable (Erica), une composante initiatrice plus convenue (Zobeida, à la fois amante et mère, image de la femme totale et passage obligé pour la sortie de

²⁰ Cf notre article *Entre opprobre et fascination : portraits de femmes de mauvaise vie dans le roman italien contemporain. L'exemple de Corrado Alvaro in Corrado Alvaro. Du paradis perdu aux couleurs du monde*, « Studi Medievali e Moderni », n°2, Napoli, Loffredo, 2006.

l'enfance) ou encore une sorte d'anarchie libertaire : Odeida, vieille femme qui a choisi la prostitution pour échapper à sa condition paysanne, et que tous considèrent avec respect justement parce qu'elle représente la liberté de l'émancipation - paradoxe fréquent d'un certain discours féministe sur la prostitution - et le refus des chaînes ancestrales, comme le symbolisent ses déplacements continuels sur le territoire sicilien qui rappellent les déambulations infinies des peuplades nomades. Odeida refuse de s'attacher à un lieu comme elle refuse de s'enfermer dans une relation amoureuse unique ; elle est, d'une certaine façon, une émanation de Concezione, la « mère-vache » de *Conversazione in Sicilia*, qui aurait franchi le seuil de son enfermement social en rompant tout lien avec son passé. Vittorini présente son personnage de manière à lui donner une dimension mythique.

Odeida, en effet, est entourée d'un grand mystère. Elle apparaît au chapitre XXXIV du roman et son histoire est occultée par le symbole dont elle est investie, celui de la voyageuse éternelle. Le secret de son existence passée ressort d'autant plus qu'il s'oppose à la précision avec laquelle Rea Silvia, sa jeune protégée, habille le récit de sa vie²¹. On ne saura rien de la jeunesse d'Odeida ni de l'événement qui est à l'origine de sa vocation. Elle semble parcourir les paysages de la campagne sicilienne comme de toute éternité. Cette permanence lui confère sa légitimité et, aux yeux de ses concitoyens, une aura de femme-mère qui maintient en le perpétuant le rappel des origines et alimente la mémoire inépuisable des Siciliens qu'elle croise sur sa route et qu'elle réjouit autant par ses récits que par les services qu'elle leur offre. Quant à Rea Silvia, étrange figure de prostituée vierge, synthèse du pur et de l'impur, elle se place naturellement sous sa protection tutélaire, hantée par l'idée de retrouver sa famille et une autre forme d'aliénation qu'Odeida voudrait lui épargner : la condition d'ouvrière exploitée.

Sur ce point, nouvel exemple de circularité des personnages vittoriniens, Rea Silvia rappelle Erica. Pour elles, le choix de la prostitution n'est pas incompatible avec une candeur et une ébauche de conscience politique qui les poussent à refuser le travail auprès de familles bourgeoises, comme brodeuse en ce qui concerne la protégée d'Odeida, et comme femme de peine pour Erica. Le commerce du corps devient alors le symbole d'une douleur assumée et dépourvue d'ambiguïté car à aucun moment Vittorini ne place ses personnages sur un terrain moral. A la différence de la

²¹ cf les chapitres XXXV et XXXVI, *Le opere narrative*, vol. 2, op. cit., pp.538-549.

représentation traditionnelle de la prostitution dans la littérature du XIXème siècle, on ne trouve pas chez elles de passion morbide pour la chute ou une recherche malade de la luxure. On ne décèle pas davantage l'écho d'une culpabilité d'ascendance chrétienne comme cela peut être le cas, par exemple, de la Fantine hugolienne qui achève en Sainte laïque un itinéraire placé sous le signe de la « passion » et de la « rédemption ». Erica ne se départit jamais d'une confiance muette dans l'avenir qui tient à l'innocence liée à son jeune âge et non à la perception d'un possible secours extérieur qui ne viendra pas, ni des hommes ni de Dieu.

Leur choix de vendre son corps, qu'il soit accompli - Erica - ou sans cesse retardé par une sorte de destin de la pureté préservée - Rea Silvia qui, au moment où elle apparaît dans le récit « travaille » depuis trois ans mais n'a encore eu aucun client, les hommes étant intimidés par sa jeunesse et son innocence - n'est jamais présenté comme un défi chargé d'une valeur subversive contre la bourgeoisie. Mais il n'est pas non plus un geste de désespoir inconscient. Il symbolise le passage de l'enfance à la calme rébellion de l'adulte qui agit rationnellement pour survivre, de façon certes douloureuse, et qui prépare dans cette souffrance la révolte future qui sera effective lorsque la perception de l'aliénation sera complète et nommée.

L'animalisation de nombreux personnages vittoriniens, hommes et surtout femmes, constitue un autre élément de l'indétermination identitaire et du manque de spécification psychologique qui caractérisent les récits de l'écrivain sicilien et permettent de transformer des individus en archétypes²². Vieux ressort de la fable, le principe de l'anthropomorphisme est inversé chez Vittorini puisqu'il attribue à ses personnages une apparence animale qui renvoie à une double obsession : la sauvegarde d'une innocence enfantine et le retour à une vérité de la nature.

Ces deux éléments sont à l'origine de *Conversazione in Sicilia* et de *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*²³, œuvres qui offrent les cas les plus intéressants d'animalisation. Concezione, la mère du narrateur, est tantôt

²² On notera que ce phénomène fréquent peut toucher également des éléments abstraits comme les souvenirs, assimilés à des rats (« topi ») dans *Conversazione in Sicilia* (E.V, *Le opere narrative*, vol. 1, op. cit., p.574).

²³ Milano, Bompiani, 1947.

comparée à une vache, à un oiseau et à la reine des abeilles²⁴. Ces choix ne sont pas anodins et se prêtent aux nombreuses interprétations que favorise le recours aux allégories animales. L'abeille, par exemple, est l'image du travail et de l'ordre, c'est-à-dire d'une rationalité que Concezione doit assumer en se substituant à un mari défaillant et bohème. L'analogie avec l'insecte est facilitée par la profession du personnage : infirmière occasionnelle, elle manie l'aiguille pour piquer ses victimes. Dans une perspective plus poétique, liant l'animal à la création, l'abeille constitue une sorte de syncrétisme entre la terre, dont elle butine les fleurs, et le ciel qui, dans une lecture classique, symbolise l'élévation de l'âme. La vie naît de cette union entre la force et l'esprit²⁵.

Il Sempione propose une animalisation qui touche un personnage masculin car c'est des hommes que peut naître une conscience politique. Muso-di-Fumo, comme le Silvestro de *Conversazione*, a une fonction précise. Il sert de révélateur aux bannis de l'Histoire²⁶. Les bannis, ce sont ceux qui, tel le *nonno elefante* du texte, se confondent tellement avec leur travail qu'ils meurent deux fois. Symboliquement d'abord, dans l'affection des leurs, dès que leur tâche est achevée et que la vieillesse les empêche d'être productifs pour la société. Littéralement ensuite, quand la conscience de leur inutilité les pousse à rejoindre le « cimetière des éléphants ». La nature de pachyderme de « l'homme sans vie » du *Sempione*, liée à sa carrure et à sa force exceptionnelles, s'explique également par une autre raison plus littéraire. Le personnage du grand-père est sans doute un hommage au livre d'Orwell, *Comment j'ai tué un éléphant*²⁷. Les similitudes entre les parcours des deux écrivains sont nombreuses et dépassent la simple proximité de dates. Comme Vittorini, Orwell incarne la figure de l'écrivain de gauche dont l'œuvre est l'écho d'un combat au côté des opprimés de l'Histoire.

²⁴ « benedetta vacca » (*Le opere narrative*, vol. 1, op. cit., p.633) ; « e importava solo che cantasse, fosse uccello, la madre-uccello dell'aria » (ibid., p.624) ; « ape-regina [...] troppo aveva vecchio miele in sé » (ibid., p.627).

²⁵ On peut penser à la formule de Rainer Maria Rilke : « Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le mal du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible ».

²⁶ Dans une filiation verghienne des « vaincus ». On sait que Vittorini entend écrire l'Histoire du point de vue des victimes idéalisées à travers l'image récurrente du « più uomo ».

²⁷ *Shooting an elephant* (1^{ère} édition en revue : 1942).

Comment j'ai tué un éléphant raconte la prise de conscience anticoloniale de l'auteur. Orwell la situe en 1936, soit l'année même du célèbre virage idéologique de Vittorini, suggéré au début de *Conversazione in Sicilia*, qui déclenchera la *vita nuova* de l'écrivain sicilien et sa révélation du mensonge fasciste. Orwell, lors d'une partie de chasse en Birmanie, tue un éléphant. L'anecdote prend une tout autre dimension quand l'animal est investi d'une signification plus politique. Il représente alors la force historique d'un peuple anéanti par les chasseurs d'ivoire, métaphore des colonisateurs qui détruisent la mémoire d'un pays au nom de la loi économique. Comment ne pas penser au grand-père du *Sempione*, menacé lui aussi par la logique d'une « modernité » qui n'accorde plus aucune place ni « valeur » aux individus que l'âge a rendus improductifs ? Chez Orwell comme chez Vittorini, l'éléphant symbolise une force qu'il faut protéger du temps, son seul véritable ennemi, représenté par le colonialisme dans l'œuvre de l'écrivain anglais et par l'urbanisation dans *Il Sempione*. Le récit de Vittorini décrit la progression de la ville qui ronge la campagne avoisinante en créant une zone hybride où l'acier et le béton finissent par l'emporter sur la végétation :

Si è in mezzo agli alberi ma si sentono intorno tranvai ; si arriva al greto di uno stagno ma anche a fontane di ghisa ; si strappa un ramo di ginestra ma anche si dà un calcio a una piccola latta che fu di sardine.²⁸

Figure tutélaire d'un passé en danger, l'éléphant est le jalon auquel se réfère une conscience du temps, déclinée en thèmes annexes comme la patience ou la douceur qui participent de la noblesse de l'animal. C'est en tout cas ce qui ressort du portrait que Muso-di-Fume dresse du grand-père²⁹. Il est possible que Vittorini, en choisissant l'éléphant comme transposition animale de son personnage, ait eu en tête un passage de *Corse al trotto* où le « vocien » Cecchi, relatant une visite au zoo, résume magistralement la richesse historique, culturelle et symbolique de l'éléphant :

Io ho conosciuto gli elefanti storici. Quelli di Ramsete e quelli di Psammetico, quelli di Kipling, i Pirro, e il pulcino di Piazza della Minerva.

²⁸ E.V., *Il sempione strizza l'occhio al Frejus* in *Le opere narrative*, vol. 1, op. cit., p.927.

²⁹ « Tutte le sue qualità sono nobili (...) Prendete la forza, per esempio (...) Così la mansuetudine (...) E l'umiltà lo stesso (...) La pazienza lo stesso », *ibid.*, pp.965-966.

Ma cotesta massa senza tempo pareva li a negare il Tempo, col suo scrollo inutile e colossale.³⁰

Dans *Il Sempione* la fille entretient avec son éléphant de père une relation ambiguë qui tient à la fois du respect traditionnel dû aux ancêtres, propre aux civilisations archaïques, et de la condamnation de son appétit vorace. La sévérité dont elle fait preuve indique qu'elle a commencé son apprentissage de la logique capitaliste puisqu'elle remplace la solidarité par le raisonnement froid et pragmatique qui la pousse à se débarrasser d'un élément nuisible qui consomme plus qu'il ne produit. Muso-di-Fumo porte sur le grand-père un regard plus idéologique : il voit en lui le modèle possible de luttes futures.

Homme doux et inoffensif, le *nonno* ; maîtresse femme qui fait tourner la baraque, sa fille ; on voit se dessiner un troisième archétype de la représentation des personnages dans les œuvres de Vittorini que l'on peut résumer, avant d'en donner quelques exemples, par la formule d'inversion des sexes.

De nombreux personnages de l'écrivain sicilien proposent en effet un croisement des traits habituels, qu'ils soient physiques ou psychologiques, par lesquels le féminin et le masculin se différencient dans les romans. A travers les relations entre les personnages de sexe opposé - mère-fils et femme-mari, comme dans *Conversazione in Sicilia*, fille-père comme dans *Il sempione strizza l'occhio al Frejus* -, on voit se dessiner une conception originale des rapports verticaux - de génération - ou horizontaux - les relations amoureuses - entre les hommes et les femmes. Les liens familiaux obéissent en effet à une grammaire affective dont les éléments restreints et récurrents illustrent l'idée d'enfermement thématique qui est à l'origine de cette étude.

La mythologie de l'autochtonie, telle qu'elle a été étudiée, entre autres, par Claude Lévi-Strauss³¹, fait de l'homme l'enfant de la terre. L'histoire de l'humanité alterne deux types d'organisation dominants dits modèle matriarcal et modèle patriarcal. Dans la société matriarcale, il semble que les individus soient égaux, sans volonté nette de lutte de pouvoir ni esprit de possession, et conservant un lien fort avec la terre. Prévaut l'acceptation

³⁰ E. Cecchi, *Corse al trotto*, Firenze, Vallecchi, 1936.

³¹ En particulier dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

résignée des phénomènes naturels. Cette relative harmonie disparaît lorsque la société devient un enjeu de pouvoir. Vient alors le temps de la prédominance de la raison et avec elle un respect plus marqué de la loi et de l'autorité qui s'appuient sur une institutionnalisation de la force. La nature perd son caractère d'immutabilité et se trouve modifiée pour répondre aux nouveaux besoins d'une société tournée vers le progrès et la volonté de dominer les éléments. Le temps des Mères s'achève mais sa nostalgie demeure car l'imaginaire masculin l'identifie à la nature et à la paix.

Pour Silvestro, la Sicile est bien le refuge possible de cette harmonie perdue et Concezione en est la reine. Cet espoir régressif ne résistera pas à l'épreuve des faits, c'est-à-dire à la réalité de la confrontation avec Concezione et les autres Siciliens, mais on saisit la portée symbolique de ce schéma initial si l'on songe à la situation de l'Italie des années trente, violemment masculine et pouvant donc secréter chez ceux, comme Silvestro, que la brutalité fasciste indispose, une secrète envie de féminité et donc de fuite dans l'enfance. Mais la personnalité de Concezione bloquera cette construction mentale inconsciente de Silvestro.

Dès les premières répliques de leurs retrouvailles, on perçoit que la fonction maternelle de Concezione est perturbée par la présence invisible du fantôme paternel. Figure absente du texte, c'est lui, on s'en souvient, qui par une lettre adressée à son fils, a instillé chez ce dernier le désir de quitter Milan quelques jours. Il est donc à l'origine de la réconciliation avortée entre Silvestro et Concezione. Le père de l'ouvrier typographe, tel qu'il apparaît dans le discours de sa femme et les rares souvenirs de son fils, est décrit comme un homme passionné, un doux rêveur, un poète incapable de remplir son rôle de mari et de père, fuyant l'Histoire pour l'imaginaire. C'est un être qui ne correspond pas à son époque. Comme le roi Gianpiero du *Portrait* éponyme ou le Pompilione de *Il brigantino del papa*³², sa fantaisie naturelle le démarque de son groupe d'appartenance naturel et l'isole du reste de la « tribu », faisant de lui un être asocial qui refuse l'organisation familiale traditionnelle et, pour cela, apparaît aux yeux de son entourage comme étant porteur d'une charge subversive dangereuse. Quant à Concezione, elle est décrite de façon à ce que la confusion entre ses différentes fonctions de mère, d'épouse, d'amante et de fille soit constante.

³² Premier récit de Vittorini écrit en 1927-1928. Le texte, resté à l'état de manuscrit pendant près de soixante ans, ne sera publié que bien après la mort de l'écrivain, en 1985 (Milano, Rizzoli).

Ainsi, l'identification est impossible et les différentes facettes du personnage dessinent, lorsqu'on les additionne, un portrait de femme absolue qui, par excès d'abstraction et impossibilité de se cantonner à un statut précis, perd finalement toute réalisme.

Certes, sa fonction maternelle n'a pas totalement disparu. Sorte de *mater non dolorosa*, Concezione est présentée comme une maîtresse femme dont l'agressivité renvoie les autres personnages féminins du récit - la jeune épouse de Silvestro ou l'épouse du marchand d'oranges rencontré sur le bateau - au rang de pâles figures enfantines. Par son nom même, Concezione semble être du côté traditionnel de la procréation mais son comportement fait d'elle un personnage atypique qui finit par choquer, autant qu'elle l'amuse, un Silvestro qui a intégré le puritanisme de la société septentrionale. Concezione est une force de la nature, bien loin de l'image classique, totalement absente de l'œuvre vittorinienne, de la femme passive et soumise. Symbole d'énergie animale, se situant au plus près des instincts fondamentaux, Concezione déploie un comportement volontariste, voire viril, dont se montre incapable Costantino, le père de Silvestro. Face à la formidable présence de sa femme, ce dernier peut apparaître inconsistant. La fragilité de cet homme, répétée avec une délectation ostentatoire par Concezione, n'est pas seulement la conséquence de la logique narrative d'un récit qui exploite l'effet inévitablement comique de la confrontation des contraires : la matrone, voire la virago, *versus* le mari volage. Il incarne le contre-modèle de la propagande fasciste qui passe par la nécessaire éradication de la vulgarité du Duce et l'exploration d'une vérité maternelle élevée au rang de possible antidote. Cette « descente vers la mère » qu'entreprend Silvestro requiert l'éloignement physique du père mais aussi sa dévalorisation symbolique. C'est ce dont se charge, avec ravissement, Concezione par le choix d'anecdotes qui destituent la fonction masculine du père de ses enfants. Le seul exemple du récit de ses accouchements et de la peur enfantine de son mari à la vue du sang suffira à illustrer cette réflexion : « Si era soli in quelle solitudini, e c'era tanto da fare, preparare l'acqua calda, ma lui sapeva solo piangere... »³³.

Le père de Silvestro est un personnage atypique, un cheminot habité par une vocation artistique (il met en scène des tragédies dans les gares où il est envoyé) et, en ce sens, un exemple d'anticonformisme que n'apprécie guère une épouse plus terre-à-terre, chargée de faire bouillir sa marmite de

³³ E.V, *Conversazione in Sicilia, Le opere narrative*, vol. 1, op. cit. p.612.

chicorée sauvage. En réalité, le couple se partage les rôles en inversant ce qui est d'ordinaire dévolu au père - le travail, la représentation sociale, la force - et ce qui ressort d'une spécificité maternelle telle que nous l'a transmise une longue tradition littéraire : la douceur, l'amour des enfants, l'acceptation de l'état des choses. Poussant jusqu'à son extrême conséquence notre raisonnement, nous pourrions dire que Concezione incarne à sa façon le mythe platonicien de la fusion des sexes puisqu'elle est à la fois féminine et virile, aimante et brutale et qu'elle associe les attributs classiques du féminin et du masculin.

Elle représente un type de personnage que l'on retrouve dans d'autres œuvres de Vittorini, figure héroïque d'une vitalité dans laquelle il faut lire le signe d'une vérité populaire qui refuse de se laisser assujettir. On pourrait la rapprocher de la garibaldina, autre femme guerrière qui ne s'en laisse pas compter et que les hommes craignent et respectent. Combative, énergique, jurant par sa rage sur la misère d'une Sicile endormie, elle incarne comme Concezione une forme exagérément virilisée du féminin et illustre ainsi un modèle récurrent chez notre auteur dont les premières représentations remontent au *Ritratto di re Gianpiero* - la Signorotta, la Baronessa ou Nostra Dama, femmes fortes et liées à la nature, annoncent Concezione et la garibaldina - et qui perdurera jusqu'à l'ultime texte inachevé, *Le città del mondo*. On trouve dans ce roman le personnage de la Signora delle Madonie qui, à elle seule, tient tête à la fois aux journaliers qu'elle emploie et à ses collègues propriétaires terriens qu'elle juge trop prompts à céder aux revendications populaires³⁴.

Dans ce partage des rôles entre les sexes, et leur fréquente inversion, la conscience qu'il est nécessaire de fuir l'illusion réconfortante de la mémoire, qui est généralement incarnée par les personnages féminins, vient des hommes. Le père de Silvestro a ouvert la voie à son fils en quittant l'archaïsme sicilien et en explorant la voie de l'imaginaire, considéré comme un concurrent de la mémoire. C'est le sens de sa passion pour l'art dramatique, métaphore d'une répétition (au sens théâtral) de la révolte à venir. Au terme de son voyage, Silvestro comprend que la réponse à ses « fureurs abstraites » ne viendra pas de sa mère. La mise à distance de Concezione intervient au fur et à mesure que se déroule leur improbable dialogue qui oscille entre incompréhension et nostalgie. Rapidement, la démente inoffensive de sa mère, qui se traduit par la confusion des repères

³⁴ E.V, *Le città del mondo, Le opere narrative*, vol. 2 ; op. cit. p.484 et suivantes.

chronologiques, pousse Silvestro à ne pas prendre à la lettre le discours maternel, comme le montre son recours fréquent à l'ironie.

C'est bien le père de Silvestro, même en partie dévirilisé par le portrait en creux qui en est proposé, qui porte seul le discours d'une autre vérité assimilée à l'art. Par son amour du théâtre, Costantino fuit la réalité tout en s'en nourrissant. A ce propos, son attitude envers Concezione est exemplaire. Il lui est infidèle parce qu'elle annihile sa propension au rêve et que son enracinement dans les contingences matérielles est un obstacle à la création littéraire. Concezione ne peut faire office de Muse et Costantino cherche dans d'autres bras son inspiration poétique, auprès de femmes délicates et « aux mains douces » qu'ont épargnées les dures épreuves de la maternité et du travail domestique. Piété filiale ou solidarité masculine, Silvestro n'est pas loin de comprendre et d'excuser son père :

Pensai mio padre, me, tutti gli uomini, col nostro bisogno di mani morbide su di noi, e credetti capire qualcosa della nostra inquietudine con le donne ; di come eravamo pronti a disertare da loro, le donne nostre con le mani rudi e spicce, quasi maschili, dure nella notte.³⁵

Mais vient un moment où la reprise de mêmes thèmes, et les stéréotypes qui les accompagnent, souvent présentés sous la forme de couples antithétiques - hommes/non hommes, enfance/maturité, ville/campagne, histoire/utopie, réalité/imaginaire - enferment le créateur dans un système, que nous avons qualifié de circulaire, qui ne permet plus le renouvellement. L'abandon et l'inachèvement des textes, nous l'avons vu, est une des manifestations de cette impasse créative qu'a traversée Vittorini dès les années cinquante. Quant à la représentation des personnages féminins, c'est finalement celle qui permet à l'écrivain sicilien de dépasser l'opposition des contraires pour proposer une vision plus originale des rapports entre les sexes, sans pour autant toujours éviter une simplification que certains lecteurs ont confondue avec une supposée misogynie.

A la fois incapable de dire autrement et lassé de dire à l'identique, Vittorini délaissera l'écriture fictionnelle pour un travail plus humble de passeur de textes, de critique, d'« opérateur culturel », d'observateur attentif de la littérature en train de se faire et, dans son *Diario in pubblico*,

³⁵ E.V, *Conversazione in Sicilia, Le opere narrative*, vol. 1, op. cit., p.623.

d'historien de lui-même. Aucune nostalgie dans ce projet introspectif et rétrospectif, mais la volonté de poursuivre par un autre biais une réflexion sur l'écriture. Ce dernier projet, parce qu'il a fini par se substituer à l'acte créatif lui-même, n'a guère d'équivalent dans le paysage littéraire italien du siècle dernier.

Vincent D'ORLANDO