

Vittorini et la création dans *Diario in pubblico*

A côté de la production littéraire, l'œuvre d'Elio Vittorini comporte des écrits journalistiques et critiques qui constituent les autres formes d'engagement de l'auteur dans la vie de la société italienne, de la période fasciste à l'après-guerre. Elio Vittorini a regroupé une grande partie de ses interventions dans un ouvrage intitulé *Diario in pubblico*¹. Le recul du temps lui permet de sélectionner, d'abrégé, mais aussi de commenter ses propres analyses, de les expliciter, de les préciser. Le *Diario in pubblico* de Vittorini n'a pas les caractéristiques du journal intime, malgré son titre : l'auteur n'y développe aucun égotisme² et surtout la condition de base du journal n'y est pas présente, à savoir l'exigence que l'auteur se sente isolé du seul fait de son existence³ : tout le contenu du *Diario in pubblico* est précisément constitué des interventions de Vittorini au sein de la société italienne. Là où l'auteur de journal intime cultive sa solitude et sa singularité, Vittorini est en dialogue constant avec les autres, avec tous les autres.

¹ Le titre *Diario in pubblico* (désormais D.P.) est une sorte d'oxymore ; il signifie « Journal intime en public ». Les articles, extraits de conférences et interventions qu'il sélectionne s'étendent d'octobre 1929 à 1950. Le livre a été publié en 1957, chez Bompiani. Sauf indication contraire, nous nous référerons à cette édition. Sur les différentes revues auxquelles Vittorini a contribué, en particulier pour le positionnement de la revue « Novecento » par rapport aux revues antérieures (« La Voce » et « La Ronda »), on pourra utilement consulter *Vittorini* par Sandro Briosi, Il Castoro, 1970, pp.4-8. On pourra aussi se reporter à *Vittorini*, par Felice Rappazzo, Palumbo, 1996 (tout particulièrement le chapitre intitulé *Da « Americana » a « Il Politecnico »*, pp. 35-47).

² On peut trouver, à l'intérieur de l'ouvrage, un article concernant ceux qui écrivent et publient des journaux intimes. Vittorini observe que ce type d'écrivains « est déterminé par un pur besoin de contemplation de soi-même : c'est-à-dire de se décrire, de s'exalter, de se chanter », *Diaristi e scrittori*, in « Pegaso », n.11, 1932, *D.P.*, op. cit., p.45.

³ « Irrémédiablement il se croit isolé du seul fait qu'il existe », *ibidem*.

La plupart des articles ou extraits d'articles qu'il a choisi de regrouper dans son œuvre touchent à des questions que l'on peut globalement dénommer « culturelles ». Et, au sein de cette appellation générale, les articles ayant trait à la littérature et à l'art représentent la quasi-totalité du matériau regroupé. On ne trouvera dans le *Diario* que les éléments résultant du contact d'une personnalité avec des événements appartenant à la sphère culturelle et sociale. Autant dire que rien n'y est abordé de façon systématique, puisque c'est la loi du genre : d'abord celle des articles publiés soit dans la presse quotidienne (« Il Mattino », « La Stampa »), soit dans des revues (« Pegaso », « Solaria », « L'Italia Letteraria », « Il Bargello », « L'Ambrosiano », « Il Politecnico »).

Que la loi du genre ne permette pas ou n'invite pas au traitement systématique des choses ne signifie bien sûr pas l'absence d'approfondissement et encore moins l'absence de profondeur. La loi du genre impose une contrainte de forme - une forme journalistique - qui n'est pas et ne peut pas être celle de l'essai, celle de la dissertation, encore moins celle du traité. Cela signifie qu'en matière de réflexions et de jugements esthétiques et culturels - qui constituent l'essentiel du *Diario* -, Vittorini n'a pas le loisir d'exposer les postulats qui président à la rédaction des différents articles. Que les postulats ne soient pas explicitement livrés, en un exposé systématique, ne réduit en rien leur efficacité ni même l'effectivité de leur présence, sous une autre forme : c'est sous la forme d'un réseau diffus qu'on peut les repérer, quelquefois de façon à peine perceptible et se confondant avec les valeurs communes et par là implicites partagées par Vittorini et les lecteurs auxquels il s'adresse. Ces postulats forment une sorte de fonds commun, qui apparemment n'a pas besoin d'être traité en tant que tel et qui apparaît « en surface » au détour d'une ligne ou d'une phrase comme un simple rappel ou comme une évidence ne nécessitant aucune argumentation particulière mais soutenant l'argumentation développée dans tel ou tel autre article et servant de fondement aux jugements et aux appréciations que Vittorini porte sur les œuvres ou les auteurs qu'il met au centre de ses intérêts. Nous nous proposons de mettre à jour les fils constitutifs de ce réseau de représentations et de leur donner l'exposition systématique qui en montrera la cohérence et la rigueur, à travers les trois cercles concentriques d'une interrogation sur la création poétique, sur ses rapports avec les autres domaines de la création et enfin sur les relations qu'elle entretient avec la société et l'histoire.

1. La création.

Le lieu originel de toute création poétique, c'est le mot. A ce propos, Vittorini formule, très succinctement, certes, une sorte d'anthropologie poétique : « C'est le propre de tout homme de s'attendre à ce que peut-être le mot, un mot, puisse transformer la substance d'une chose »⁴. L'ouverture de l'homme, cette ouverture caractéristique de l'homme, celle qui fait sa projection vers un futur que rien ne détermine, cette ouverture inscrite en lui dans le paradoxe de la déchirure et du mouvement vers autrui et vers le monde est au fond, ou plutôt n'est au fond que l'attente d'une sorte d'opération magique où le mot ne serait plus le signe de la chose, son signe inerte, mais où il agirait sur elle, fondant une connivence de l'être humain et du monde, par laquelle l'humain réduirait le réel à l'humain lui-même, réduisant ainsi l'opacité du monde et fondant ainsi la « coessentialité » de l'homme et de l'univers ; car il s'agit bien de transcender l'être même des choses. C'est cette attente démesurée, infinie même - et inexorable - que Vittorini voit en tout homme comme son essence même.

Cette potentialité créatrice du mot entretient un rapport non univoque à la qualité de l'écriture et à ce que nous pourrions appeler l'essentialité du mot : celle-ci n'est pas la condition *sine qua non* de la poésie, même si elle peut en être le support⁵ ; d'autres éléments interviennent pour réaliser cette transmutation du monde par les mots, qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement l'effet de la recherche de poésie. L'effet poétique au sens d'effet de poésie garde un caractère aléatoire (celui-ci était suggéré dans les différents emplois du verbe *pouvoir* dans la citation en référence dans notre précédente note), qui est inscrit dans le

⁴ *Fondamenti della letteratura : fede nella parola*, in « Préface à *L'Oeillet rouge*, Mondadori, 1948, *D.P.*, op. cit., p.294.

⁵ « La poésie parvient à exister même sans le don du mot irremplaçable. Les deux plus grands poètes américains d'aujourd'hui, Eliot et Pound, sont des poètes au sens le plus rigoureux de ce don ; d'autres au contraire peuvent parler un langage aléatoire et faire quand même de la poésie. Au contraire. On peut avoir le mot irremplaçable et ne pas être poète : par exemple Jesse Stuart ; et l'on peut ne pas avoir le mot irremplaçable et être poète : par exemple Archibald Mc Leish... », in *Almanacco Letterario*, Bompiani, 1939, *ibid.*, p.96. Précisons pour le lecteur français que ce que nous avons traduit don est le mot « don » (« *dono* », dans le texte italien) au sens par exemple de « don du ciel », et non pas au sens de « don » naturel, « capacité intellectuelle » (« *dote* », en italien).

caractère non univoque du mot à son essentialité, c'est-à-dire, dans les termes de Vittorini, à son caractère irremplaçable (ou non). A la limite, la poésie est une sorte d'efflorescence, un surgissement qui peut avoir lieu, mais à la condition expresse qu'il ne fasse pas l'objet d'une recherche directe : la poésie s'obtient dans la médiation, latéralement, comme de biais ; en quelque sorte on pourrait dire, de façon quelque peu amusée, que la poésie n'advient pas par les œuvres, elle est donnée comme une grâce, et c'est une sorte de hasard heureux qui préside à son épiphanie : « Toute vraie poésie naît peut-être toujours ainsi, comme sous-produit d'une fausse »⁶. Cette observation est faite à propos de Kipling, et la fausse poésie dont il est question serait celle issue de l'imitation de la convention littéraire, de sa simple mise en œuvre, alors que la vraie poésie serait celle liée à l'évocation du monde de la jeunesse. La poésie que Kipling a pu atteindre, c'est précisément celle qu'il n'a pas recherchée, c'est aussi celle qui se dérobe toujours lorsqu'elle est recherchée ; c'est un monde inaccessible lorsqu'il est placé au cœur de la visée, c'est en quelque sorte la tache aveugle de toute création, ou plutôt de toute démarche de création. Et ce qui est vrai pour l'écriture littéraire est vrai de la même façon pour tout autre champ dans lequel se déploie la créativité humaine, comme par exemple dans la sculpture :

la sculpture est née de ses mains de santonnier, comme le bonheur et la poésie naissent lorsqu'ils sont grands : comme un sous-produit. Et cela se passe toujours ainsi. On cherche de l'or, on trouve du plomb. Ou tout le contraire. On cherche du plomb, on trouve de l'or. Et dans l'or trouvé on ne reconnaît plus trace du plomb cherché.⁷

La poésie, qu'elle naisse des mots ou d'un objet artisanal, n'est pas chose, elle est effet. La comparaison introduite entre poésie et bonheur, leur mise en parallèle et même leur association qui suggère en quelque sorte leur forte similitude (et, en tout cas, leur co-présence), est tout à fait éclairante : ce n'est pas en cherchant le bonheur comme tel qu'on le trouve, le bonheur ne peut être que l'effet d'objectifs et de réussites mineures dont il est la résultante, mais jamais la visée première. Le terme de « résultante » est certainement plus approprié que celui de « résultat » : il indique un effet qui

⁶ *Idee de l'art comme sous-produit (...)*, in « Il Mattino », 20, 11, 1931, *ibid.*, p.33.

⁷ « L'Italia Letteraria », n.6, 1932, *ibid.*, pp.35-36.

se situe ailleurs qu'à l'endroit attendu, qui ne peut être « en ligne » avec l'action accomplie ou avec la force exercée - pour développer l'image empruntée à la physique et contenue dans le terme - ; il indique certainement un écart, une tension, peut-être non immédiatement perceptibles, entre un objet profond, à jamais inaccessible, et des objets apparents, des objets de surface. Mais ces objets de surface peuvent posséder cette propriété par laquelle, dans une visée contraire ou autre, ils peuvent sembler sans relief particulier, et, une fois approchés ou atteints, se mettre à vibrer d'échos, de résonances avec l'objet inaccessible, source de tout bonheur, et aussi source de tout bonheur en tant qu'inaccessible⁸. Des liens de capillarité se nouent entre l'objet de la recherche artistique (quel que soit cet objet, à quelque domaine qu'il appartienne, littérature, peinture, sculpture, ou architecture) et l'objet profond, source de tout bonheur et de toute poésie. Et ce n'est certes pas un hasard si ces deux termes, comme nous l'avons souligné, sont liés, la valeur humaine de la poésie résidant dans la vérité du bonheur qu'elle est susceptible d'apporter. Bien entendu, chacun aura pu lire en filigrane toutes les affinités existant entre cette vision des choses et les suggestions de la psychanalyse auxquelles Vittorini n'était d'ailleurs pas insensible⁹. Peut-être, selon Vittorini, l'erreur de certains de ses contemporains réside-t-elle dans ce projet d'un accès direct à la vérité profonde, à l'Objet, qui serait donnée dans la confection d'une forme irréprochable, définitive¹⁰, et qui serait ainsi pour eux poésie à l'état pur, assurée de fournir un accès direct à « l'or »¹¹ de la poésie.

⁸ Cette propriété paradoxale pour un objet, certes impossible à définir, d'être source de bonheur en tant qu'inaccessible, nous fonde à parler de tension entre objets de surface et objet profond - où le pluriel d'*objets* marque leurs ratages répétés parce que structurels en même temps que les répétitions à venir des bonheurs partiels qu'ils procureront -.

⁹ En mars 1930, il intitule l'un de ses articles *Auto-psychanalyse de Stendhal*, in « Il Mattino », 12, 2, 1930, *D.P.* op. cit., pp.11-12. Dans un autre article paru dans « L'Italia Letteraria », n.41, 1929, il écrit à propos de Proust : « Nous le voyons distinctement, sans le confondre aucunement avec Freud, sans l'expliquer par la psychanalyse », op. cit., p.10. Cette distinction claire des choses, cette aptitude à poser une distance, sont un indice évident d'une connaissance approfondie de la psychanalyse par Vittorini.

¹⁰ Vittorini parle de ces « lettrés de la nouvelle Italie [qui...] rêvent d'inscriptions dans le marbre, comme les vers de Carducci, jamais une page soumise au temps qui fuit », *Paroles et Papillons*, in « Solaria », n.9-10, 1931, *ibid.*, p.27.

¹¹ L'évocation de l'or et du plomb (l'or que l'on cherche et le plomb que l'on trouve, et inversement) ne peut pas ne pas faire penser à l'analyse que Freud en donne dans ses *Essais de Psychanalyse appliquée*, dans le chapitre intitulé *Le Thème des trois coffrets*. Encore un indice d'une très bonne connaissance de la psychanalyse par Vittorini.

On pourrait par ailleurs s'étonner que Vittorini semble reprendre l'antienne du poète-enfant (le mythe du *fanciullino*)¹², même si, ce faisant, il a clairement conscience de reprendre un mythe littéraire un peu éculé. Ce n'est que dans l'apparence, à la surface pour ainsi dire de l'un de ses écrits que ce mythe, venu de Pascoli et destiné à une certaine fortune populaire qui n'a peut-être encore pas cessé, est présent. Si Vittorini est amené à préciser qu'il n'entendait pas « ressasser la conception du poète comme enfant »¹³, c'est bien que son article avait bien l'air de le faire, et c'est la raison pour laquelle il se sent en devoir de préciser sa position. Il existe en vérité toute une circulation entre l'adulte et l'enfant qui fait que, à l'instar de l'or de la poésie, l'enfant n'est pas directement accessible en tant que tel ; c'est en étant adulte au plus haut point, au maximum de la conscience possible, que le poète - et c'est là très certainement sa fonction, celle en quoi il se distingue des autres - peut accéder à l'enfant. Vittorini se situe d'ailleurs davantage dans la lignée de Vico que dans celle de Pascoli : la connaissance poétique est la forme première de la connaissance humaine, mais, malgré cette antériorité, elle n'est accessible que de façon seconde, dans un retour sur soi, dans un retour du poète sur son humanité, ce à travers une indispensable, une inexorable médiation, celle des mots. Et c'est bien cela qui différencie l'enfant de l'adulte, et qui distingue le poète de l'enfant : la connaissance poétique est une connaissance retrouvée, qui ne saurait jamais être autre chose ; mais cette connaissance retrouvée du monde est pour l'adulte une découverte de ce qui, sans la poésie, serait inexorablement enfoui, perdu et radicalement ignoré. Il y a une barrière à franchir, un mur à passer mais il s'agit là d'obstacles intérieurs, que l'homme, par nature pourrait-on dire, porte en lui. Tout le monde peut manipuler les mots, mais l'indice qui désigne le poète sera ce que Vittorini, de façon provisoire, appelle le plaisir¹⁴. Et ce plaisir, ici le plaisir d'écrire,

¹² « Et c'est seulement si l'homme lit comme un enfant qu'il peut tirer des livres une signification. Et c'est seulement si elle est faite en lisant comme un enfant que la culture peut être, comme elle doit l'être, une condition de l'homme », *Vérité et Dynamite* in Edition Bompiani de l'*Histoire des Musulmans en Sicile* de Michele Amari, 1942, *D.P.*, op. cit., p.152.

¹³ Note de Vittorini à son article *Conscience poétique et plénitude de conscience*, in « La Stampa », 6-2-1951, *ibid.*, p.325.

¹⁴ Nous avons écrit « de façon provisoire » : « Réussir à écrire est certes réussir à avoir le plaisir d'écrire (...). Il s'agit aussi de s'entendre sur le mot 'plaisir' », Préface à *L'œillet rouge*, Mondadori, 1948, *ibid.*, p.300.

est lié à un *secret*¹⁵, à quelque chose qui fait obstacle de soi, et il est capacité d'accueil de ce qui est en soi, de ce qui réside dans la profondeur de l'être humain : « C'est de pouvoir s'abandonner à la chose que l'on a en soi, et à tout son soleil, mais en même temps à toute son ombre »¹⁶. L'opposition de l'ombre et du soleil reprend celle que nous avons déjà soulignée à propos de l'or et du plomb. La chose, initialement ou habituellement sans brillance et sans relief, est celle-là même par laquelle une sorte de révélation va advenir. Vittorini utilise très fréquemment les images du secret et de la vérité. La poésie est pour lui une vérité, dans le sens où elle est le maillon (nous parlions de la médiation) d'une relation de plénitude au monde. Et elle est pour lui connaissance, dans le paradoxe d'une connaissance à laquelle on accède par les mots - ou par les autres outils qu'empruntent les arts : les sons en musique, avec leurs combinaisons harmoniques, mélodiques et rythmiques ; les couleurs et les formes en peinture ; les matières, les formes et les volumes en sculpture - mais qui affranchit des mots - ou des « outils » -. La connaissance poétique est ainsi connaissance par les mots et sans les mots, c'est-à-dire expérience authentique de vie affranchie de la médiation des mots qui la portent et dont elle se sert. En comparaison du langage poétique, le langage courant, le langage conceptuel ne véhicule que des choses mortes, sans vie¹⁷ et qui ne permet aucune transparence à soi-même. La poésie répond ainsi à une exigence vitale chez l'homme, une exigence de vie saisie à sa source, dans la pleine vigueur de son surgissement :

¹⁵ Dans le même article que celui cité en référence dans la note précédente, Vittorini parle du « secret d'écrire ». En cela, en cette présence du secret, en cette découverte du mystère par l'art, on voit la convergence de la représentation de l'art chez Vittorini avec l'idéologie qui dominait la revue « Novecento » : « Ses rédacteurs (Bontempelli devant tous, Lisi, Savinio, Alvaro) visent à la création d'une connaissance des choses nouvelle et solide, plus « pure » et objective, découlant de la capacité de voir la vie comme une grande aventure, pleine de surprise, de risque, de mystère », in *Vittorini*, Sandro Briosi, op. cit., p.5.

¹⁶ E.V, Préface à *L'œillet rouge*, D.P., op. cit., p.300..

¹⁷ « Il [le roman] ne peut la saisir [la réalité] que comme la saisit tout langage conceptuel : dans son évidence la plus mécanique (...) c'est-à-dire qu'il ne répond plus à la tâche propre à un langage poétique : qui est de connaître et de travailler pour connaître ce que, de la vérité, on ne parvient pas à connaître par le langage des concepts... », *ibid.*, p.296.

Cependant la conscience en nous veut des significations nouvelles pour être fraîche et vive conscience. Si on ne lui ajoute rien de nouveau, la conscience pue.¹⁸

Le retour à l'enfant dont nous parlions précédemment n'est pas retour à une expérience indépassable et unique, il n'est pas fixation à un moment antérieur que le temps aurait figé. Il est retour vers le point initial de toute expérience, retour vers l'origine¹⁹ au sens de lieu absolu de naissance où la vie du sujet se saisit dans son rapport premier aux objets du monde. Même si le terme utilisé est le même, ou bien précisément parce qu'il est le même, Vittorini précise la différence entre deux types de connaissance :

connaître artistiquement c'est connaître plus et non pas connaître d'une autre façon. Et on ne peut pas traduire la connaissance artistique en un autre type de connaissance.²⁰

Les arts se différencient essentiellement par le matériau qui est leur support, ils se rejoignent tous (poésie, sculpture, musique) par cette fonction de connaissance qui est révélation d'un secret²¹ et qui est chaque fois révélation du sujet humain à lui-même, révélation de la vie jaillissante à elle-même dans la médiation d'une expérience unique.

S'il est important que la création puisse se confondre avec le jaillissement même de la vie, paradoxalement, au moins sous un premier regard, il n'est

¹⁸ *Les mots en tant que faits*, in « Tempo », n.35, 1940, *ibid.*, p.101. Vittorini reprend ici l'opposition de vie et de mort à travers les mots, que l'on avait déjà chez Pirandello, mais ici avec une insistance sur l'image de la putréfaction, c'est-à-dire avec une insistance particulière sur la dénonciation de la dégradation de la vie plus que sur la mort elle-même qui, en soi et comme opposé de la vie, a une forme de pureté.

¹⁹ On pourrait être tenté de rapprocher, à juste titre, cette vision de celle que promouvaient les collaborateurs de la revue « Novecento », dont Sandro Briosi écrit : « les collaborateurs de Novecento ont recherché cette harmonie non pas en recourant à 'l'éternité' de ce qui est passé, mais à la pureté de ce qui est *originel* : en s'en remettant à cette zone absolue de l'expérience humaine, qui se situe à mi-chemin entre conscience et nature, entre réalité et rêve, dans laquelle peut se poser une connaissance 'première' et innocente du monde », *op. cit.*, p.6.

²⁰ « Peut-on traduire le Parthénon ? », *Rencontres Internationales de Genève*, 1948, *D.P.*, *op. cit.*, p.302.

²¹ Felice Rappazzo, dans un jugement plutôt critique, estime que Vittorini « repropose la fonction chamanique et démiurgique de l'artiste », *op. cit.*, p.50.

pas absolument déterminant que la création offre une nouveauté radicale ; elle peut n'être qu'un aboutissement de choses qui lui ont préexisté :

Une réalité qui a déjà été complètement exploitée et rendue complètement littéraire peut servir une dernière fois, comme si elle était carrément nouvelle. Cela, cependant, si elle a été exploitée peu à peu, je veux dire aspect par aspect, partie par partie, et si celui qui revient sur elle (après que tout en a été dit) sait au contraire l'embrasser dans son ensemble et en extraire un suc qui soit précisément celui de l'ensemble.²²

La nouveauté ne concerne pas le matériau que travaille l'auteur ou l'artiste, mais elle concerne la vision d'ensemble, la prise de perspective et la capacité de mise en relation des éléments les uns avec les autres.

Tout ceci montre que ce que vise la création littéraire ou artistique, ce n'est pas seulement la création d'un bel objet esthétique, c'est ce que Vittorini, usant d'un vocabulaire certes idéaliste et, de ce point de vue, traditionnel, dénomme la « vérité », dans le sens où ce qu'apporte la création c'est une réalité autre, une réalité à côté de la réalité que nous connaissons dans l'expérience sociale quotidienne, une réalité non aliénée.

Nous avons déjà vu la tension entre la visée et l'effet (entre le plomb et l'or), la tension entre l'adulte et l'enfant ; nous abordons ici une autre tension, celle qui unit idéalisation et réalité :

(...) tout vrai peintre, sculpteur, ou écrivain etc..., réalise un travail qui est toujours, individuellement, de recherche réaliste et d'idéalisation à la fois, dans un rapport qui varie d'individu à individu...²³

C'est le travail d'idéalisation qui opère la synthèse des éléments réalistes - empruntés à la réalité - et aucune œuvre ne peut être d'idéalité pure, sous peine de n'avoir aucune consistance, ni de réalité pure, sous peine de ne pas être une œuvre du tout, mais le simple reflet, la simple reproduction²⁴, ou

²² *D.P.*, op. cit., p.80

²³ *Ibid.*, p.329. Dans la même page, Vittorini précise aussi que la variation du dosage d'idéalité et de réalité dépend de la période historique et de son influence sur le milieu artistique.

²⁴ Vincent d'Orlando aborde la question de l'imitation de la réalité en art à propos du refus de Vittorini de publier le *Guépard* (*L'écriture en accusation : engagement et modernité dans l'œuvre narrative et critique d'Elio Vittorini*, Thèse de Doctorat, Université Paris III,

pire, le simple double du réel. Cependant, le fait que l'œuvre soit essentiellement travail d'idéalisation (c'est-à-dire de rapprochement - et non pas révélation ultime - de la vérité enfouie), ne donne pas lieu à une conquête définitive. La « vérité » dont nous parlions précédemment, et qui est le terme employé par Vittorini lui-même, n'est qu'un mot commode, que les lecteurs comprennent aisément, mais derrière lequel l'auteur ne met pas le contenu idéaliste habituel. Cette vérité n'est pas de l'ordre de la vérité platonicienne, donnée une fois pour toutes lorsqu'elle est, ou serait enfin révélée : cela signifierait la fin de l'art dès le moment où une époque croirait reconnaître la formulation juste de la vérité éternellement recherchée. Le poète aspire à la formulation de la vérité, il aspire « au » livre²⁵, le livre unique qui serait l'expression finale de sa quête. Mais la vérité qu'il dit n'est pas inscrite hors du temps, elle est elle-même dans la temporalité et elle change avec le poète ou le créateur lui-même. Cette vérité est corruptible, et la recherche du poète ne peut s'interrompre : « Il y a une question de vie et de mort dans notre métier. Il s'agit de ne pas permettre que la vérité apparaisse morte »²⁶. La vérité qu'apporte chaque œuvre se doit d'être intimement liée à la vie, et donc à une quête qui traverse le temps. La « vérité de la vérité » n'est pas donnée une fois pour toutes, elle ne peut être que dans un lien intime avec la vie. Et comme il ne s'agit pas d'une vérité qui appartienne à l'ordre de la connaissance conceptuelle, comme c'est une vérité autre, qui manifeste sinon révèle un autre rapport au monde, cette vérité va avec la vie elle-même, dont elle ne saurait d'ailleurs se distinguer : la vérité poétique, c'est la vitalité de la vie, c'est la vie, comme nous le disions précédemment, en son point de jaillissement.

Mais la nécessaire inscription temporelle de l'œuvre, qui est aussi son lien nécessaire à la variété de la vie, n'inscrit pas l'œuvre dans la subordination aux données temporelles, au contraire, l'œuvre d'art échappe toujours aux conditions mêmes de sa production, elle transcende l'histoire parce qu'elle universalise les éléments de la réalité qu'elle emprunte comme thèmes :

1995, pp.154-155). Sur l'exigence d'une élaboration artistique du réel, dans une polémique constante contre le « naturalisme », on pourra lire également Felice Rappazzo, *Vittorini*, op. cit., pp.49-50

²⁵ « Je n'ai jamais aspiré 'aux' livres ; j'aspire 'au' livre ; j'écris parce que je crois en 'une' vérité à dire... », *D.P.*, op. cit., p.294.

²⁶ *Ibidem*.

Mais la vie de l'œuvre d'art, au moins dans son paroxysme comme chez Stendhal, charge de tant de force analogique ces thèmes en soi historiques (cléricalisme, province [...]) qu'elle les rend représentatifs d'innombrables autres situations historiques.²⁷

L'œuvre a certes besoin de trouver un ancrage dans la réalité, elle a besoin de consister d'un certain nombre de références à la réalité de son temps. Mais la force d'une œuvre réussie est d'établir tout un réseau de liens subtils, voire secrets (analogiques) avec d'autres éléments dont les éléments concrets, choisis dans l'époque de l'auteur, acquièrent valeur de signe, d'atomes pourrait-on dire. Les référents concrets ne valent pas tant pour eux-mêmes que comme signes constitutifs de l'œuvre. Le temporel conduit à l'éternel, parce qu'une vérité profonde se dégage ou peut être dégagée du moment historique par un créateur :

Il y a quelque chose de la réalité humaine qui ressemble au lait et au miel : quelle que soit la situation historique dans laquelle elle se manifeste, sa saveur ne change pas. Et il y a un type d'écrivain qui voit immédiatement et saisit ce 'quelque chose' dans chaque type de réalité à laquelle il touche.²⁸

La tension entre idéalité et réalité propre à toute œuvre réellement significative introduit l'œuvre à une temporalité qui n'est pas celle des événements historiques du contexte dans lequel elle apparaît mais une temporalité autre, celle du devenir de la vérité qui pour être authentique est nécessairement en mouvement, en accord avec la vie elle-même. On ne manquera pas de reconnaître, dans la citation, la parenté qui unit le « lait et le miel » au « suc », celui que l'auteur sait extraire de l'ensemble d'une réalité²⁹. Mais il s'agit toujours de dégager de la réalité quelque chose de l'ordre du non immédiatement perceptible, de dégager de la réalité accessible par les sens l'autre réalité, plus profonde, cachée, mystérieuse même, une autre réalité tout aussi vraie que la précédente, et même certainement plus vraie, parce qu'essentielle :

Non pas la représentation artistique qui part de l'état d'âme presque surnaturel dont parlait Baudelaire ; mais une qui réussit continuellement à

²⁷ E.V., *Diario in pubblico*, Bompiani, 1976, p.37.

²⁸ D.P., Bompiani, 1957, p.27, à propos de Comisso.

²⁹ Cf. ci-dessus, note 23.

toucher, par son processus même, quelque chose de caché et de mystérieux, d' « autrement réel », qui peut apparaître comme l'essence de la réalité représentée (...). Adhésion aux choses dans une splendeur cachée des choses.³⁰

Il est donc une réalité autrement réelle, et cette autre réalité est celle où repose le sens véritable des choses de ce monde parmi lesquelles nous nous mouvons. Si la réalité peut être subsumée par l'artiste ou le poète en une idéalité, c'est grâce à cette humanité radicale qui est en elle ou que l'homme est capable de mettre en elle en la dotant d'une essence dans laquelle il reconnaît quelque chose de lui-même. La circulation entre réalité et idéalité est tout à fait comparable à celle qui unit dialectiquement éternité et historicité de l'œuvre.

2. La création littéraire et les autres productions artistiques.

L'œuvre n'est pas détachée du contexte dans lequel elle apparaît, dans lequel également elle puise les éléments qui la constituent. Et le contexte est aussi présence, sous une forme chaque fois différente, du passé et de la trace qu'il a déposée dans chaque instant présent : non pas le passé dans sa totalité abstraite, mais le passé dans ce présent qu'il est devenu, qu'il fait et façonne à chaque instant. Ainsi la poésie est dans sa forme même, dans toute sa réalité, par delà le truisme de la formulation que nous allons employer, poésie moderne. Car il y a une poésie que l'on peut dire moderne, qui ne serait pas ce qu'elle est sans un tournant qui lui a donné ses traits caractéristiques : c'est une poésie délestée de la religion ou de son lien à la religion :

Montale est peut-être le seul, parmi les poètes modernes, qui reste fidèle à sa rigueur initiale. Il en fait même un projet de vie, et par là il en traduit la négativité en force stoïque (...) le seul parmi les poètes modernes qui n'ait pas perdu (et qui continue au contraire à les faire fructifier) les vertus de mécréance par lesquelles la poésie est devenue moderne.³¹

³⁰ *D.P.*, op. cit., p.45 (extrait de « Pegaso », n.11, 1932).

³¹ *Ibid.*, p.32 (« Circoli », n.6, 1931)

Si la poésie est éternelle ou supra-temporelle en tant que rapport de l'homme au monde, ses formes, elles, sont datées, tout comme aussi ses « contenus », s'il est permis de reprendre une telle distinction. Que la poésie se déleste de la religion ne lui retire rien de son caractère que l'on pourrait dire intrinsèquement religieux, si l'on considère son lien profond au mystère et à sa révélation, certes partielle, jamais totalement accomplie, mais chaque fois renouvelée. Vittorini, dans l'article qu'il consacre à Montale, insiste particulièrement sur la négativité, celle que porte la formule de « ce que l'on ne veut pas »³² ; elle indique clairement une « théologie négative » dans laquelle, comme nous l'avons dit, il n'existe aucun contenu théologique, mais une religiosité du rapport au monde et à un mystère de celui-ci qui gît en l'homme et se dévoile par bribes, à travers des signes sans signification assignable, mais, quoi qu'il en soit, des signes qui renvoient à autre chose, à une autre réalité. Si Montale détient ce rôle clef dans le développement de la poésie, il n'est pas le seul à occuper culturellement une position charnière : il existe d'autres domaines de la culture et de la vie de l'esprit où des créations ont rempli ce rôle de passage, de transition, indispensable à tout développement historique et à toute vie véritable. D'ailleurs cette fonction de transition n'est pas, de façon nécessaire, l'œuvre de grands créateurs ; les poètes ou les écrivains dits « mineurs » remplissent cette fonction de mise en communication, non seulement entre une époque et une autre mais aussi entre une aire culturelle et une autre³³. Si Vittorini constate que depuis « quelques décennies » (il écrit ceci en 1938), le lieu de la création véritable semble s'être déplacé vers l'art, il constate également que ce qui se passe ailleurs, à savoir dans le domaine des « idées et des études », n'est pas inutile : les penseurs, les intellectuels entretiennent ce que nous pourrions appeler un terreau³⁴ qui sera plus tard, en une période plus propice ou plus

³² Ibidem. Vittorini fait bien sûr allusion à la célèbre poésie de Montale qui commence ainsi : « Non chiederci la parola che squadri da ogni lato ... », (*Ossi di seppia*).

³³ « Ce sont précisément les mineurs qui servent le plus activement de vecteurs dans les échanges entre les littératures », *D.P.*, op. cit., p.93, note à l'article paru dans « Omnibus », numéro 21, 1938.

³⁴ L'entretien d'un « terreau » ne se fait pas sans une certaine perte, où Vittorini distingue les « œuvres de pensée » et les œuvres d'art, les premières, à la différence des secondes, étant soumises au temps et à une forme d'obsolescence naturelle en quelque sorte, ou, quoi qu'il en soit, inévitable : « (...) les grandes œuvres d'art ne s'éliminent pas l'une l'autre comme cela arrive au contraire avec les œuvres de pensée », *ibid.*, p.329, extrait d'un article paru dans « La Stampa », 17-7-1951.

heureuse, le socle d'où pourra naître une grande œuvre de création³⁵. Tels sont donc les « passeurs » de création ; mais en règle générale seulement, parce que parmi ces passeurs il est une exception remarquable, Proust, qui est le grand auteur assurant la circulation des échanges entre l'Europe et l'Italie³⁶, et surtout assurant le non-repli sur soi de la culture italienne.

³⁵ « Il ne crée pas, mais il ne nie pas non plus ce qui est déjà créé, il le continue et le développe, rythme normal de vie toujours propice à l'apparition de la nouvelle création », *ibid.*, p.96, article tiré de *Almanacco letterario*, Bompiani, 1939. Ce n'est pas le cas de toutes les périodes historiques : il existe des moments de stase, des temps d'arrêt durant lesquels la création perd sa véritable nature pour devenir stérile, parce que répétitive, prise dans le corset de codes que les créations antérieures ont instaurés ou plutôt prise dans le corset que les générations postérieures ont bien voulu se donner. C'est lorsque toutes les possibilités d'expression et de novation d'une école, d'un courant sont exploitées qu'apparaît la « stérile activité académique » dont parle Vittorini à propos des derniers épigones de Picasso et les tenants de l'art abstrait (*ibid.*, p.331). De la même façon, Vittorini perçoit le vérisme qui s'était installé dans la littérature américaine comme un moment de stase : « En outre le vérisme constituait un point mort. Il avait le thème de la réalité quotidienne, et il pouvait en vivre indéfiniment. Il était statique. Arrêté sur le caractère inépuisable de son thème, il désapprouvait, secouait la tête et ne promettait rien pour le lendemain », *ibid.*, page 132 (in « Americana », édition saisie, Bompiani, 1941). Le mouvement italien de l'*Arcadia* est lui aussi appréhendé comme une « forme atteinte de vérité » (« *ibid.*, p.269) au sens d'une vérité empruntée à une convention en vigueur dans la société de l'époque, mais une vérité paradoxalement dénuée de vitalité et de force expressive. Dans le même passage Vittorini utilise la notion d'arcadisme comme un « éon » littéraire (pour reprendre le terme employé par Eugenio d'Ors, in *Du Baroque*, Gallimard, 1^o édition française Gallimard, 1935, réédition Gallimard, collection Idées, 1983, pp.69-75), c'est-à-dire comme une forme qui apparaît à différents moments de l'histoire et qui n'est pas caractéristique d'une seule et unique période : ainsi Monti, les poètes du Risorgimento sont marqués par « l'arcadisme », c'est-à-dire par « une forme atteinte de vérité à laquelle il manquera en tout cas la part de vérité dont ils auraient dû la compléter », *ibidem*. Le même danger de perte de vitalité peut toucher un mouvement caractérisé par sa recherche de l'idéalisation : l'école européenne de peinture dite moderne paraît à Vittorini être allée au bout de son expérience d'idéalisation et elle doit retourner vers le réel pour trouver un nouveau compromis entre idéalisation et réalisme, sous peine de se scléroser, de devenir de manière (*D.P.*, op. cit., p.159, article *Interrogation sur la peinture (Et note sur Guttuso)*, extrait de la monographie *Guttuso*, Editions du Courant, 1942).

³⁶ « Par l'intermédiaire de Proust, s'est établi un échange effectif entre l'Europe et nous », *ibid.*, p.10, extrait d'un article paru dans « L'Italia Letteraria », n.41, 1921. Chacun sera en mesure d'apprécier combien, en pleine période de nationalisme fasciste, une telle affirmation pouvait revêtir un caractère subversif. Vittorini en fait lui-même le commentaire dans la note ajoutée à la retranscription de l'article, en observant qu'une telle attitude était la seule qui permît de produire des « ferments nationaux et populaires », quoi qu'il en soit différents des vieilles « fictions national-populaires », *ibid.*, p.11.

L'œuvre de Proust conduit Vittorini à s'interroger sur ce qui fait la valeur esthétique de la *Recherche* ; et une nouveauté apparaît immédiatement si l'on observe la matière de l'œuvre, qui consiste dans la perte d'importance si ce n'est la quasi-disparition de l'intrigue ; il en résulte une poésie qui naît du contact des personnages avec le monde extérieur³⁷, ou de quelque chose de plus profond, qui ne peut trouver une traduction ou une transcription narrative ; de nouveau ici s'affirme une conception implicite de la poésie comme profondeur, qui échappe au caractère contingent et immédiatement perceptible de l'intrigue. Et c'est l'atténuation de l'intrigue, caractéristique des romans du XIX^e siècle, qui marque la différence entre Proust et ses prédécesseurs. Mais une telle remarque n'implique pas nécessairement une disqualification de l'intrigue au regard de la poésie de l'œuvre : la suite des événements telle que la narration la donne à lire peut comporter une nécessité interne, qui en constitue la poésie même. Ainsi Vittorini observe à propos de la romancière anglaise Mansfield :

Aussi bien les personnages que les événements ne prennent jamais de relief plastique (...). Et les événements n'ont pas cette causalité interne qui leur donne une succession poétique ; ils sont même donnés comme advenus, même s'ils arrivent au milieu du récit.³⁸

Certes ce que remarque Vittorini est formulé de façon toute négative ; mais dans cette négativité, Vittorini livre cette part de poésie habituellement présente dans la succession narrative elle-même. Pour Mansfield, la poésie est ailleurs, comme dans l'œuvre de Proust, elle est dans la densité qui résulte de l'économie même du texte, à savoir une sobriété des moyens de représentation pour une profondeur bien réelle³⁹. Mais la remarque incidente

³⁷ « les personnages gardent intacte de toute figuration en termes de contenus leur intériorité », *ibid.*, p.43, extrait de l'article paru in « Pegaso », n.11, 1932.

³⁸ *Ibid.*, p.44, extrait d'un article publié dans « Pegaso », n.11, 1932.

³⁹ Le titre même de l'article indique cette économie très particulière qui porte la poésie de l'univers de Mansfield : *Crépuscularisme anglais. Un monde minimal avec quelque chose de caché qui le rend maximal*, *ibid.*, p.43, extrait d'un article publié dans « Pegaso », n.11, 1932. C'est bien ce qui est caché, ce qui n'est pas immédiatement livré mais se donne comme révélation, qui fait le caractère « maximal », c'est-à-dire hautement significatif, dense, poétique de l'univers des romans de Mansfield. Vittorini précise également que la poésie des romans de Mansfield réside dans ce qu'habituellement les critiques appellent l'*atmosphère*. Ce qui résulte de cette façon de procéder, c'est dans tous les cas un accroissement (d'où l'emploi de l'adjectif *maximal*) de la conscience, un enrichissement

faite par Vittorini laisse entrevoir que la trame narrative elle-même peut être vecteur de poésie, sous réserve que le lien d'un événement à l'autre soit porté par une nécessité intérieure, où l'on retrouve ce qu'il avançait du lien, d'ailleurs non réciproque et donc non absolu, entre caractère nécessaire des mots, entre essentialité des signifiants et poésie. Il semble que l'on touche là un axe fondamental dans la pensée esthétique de Vittorini, à savoir la conception de la poésie comme lien indéfectible entre les éléments séparément considérés et l'œuvre comme totalité organique. Ici, il ne s'agit pas à proprement parler de signifiants mais d'unités narratives au sens d'éléments constitutifs de la série d'événements en lesquels se déploie la trame d'un roman. L'atténuation historique de l'importance de cette trame peut certes être porteuse d'autres effets narratifs, comme l'atténuation du « relief plastique » des personnages met au premier plan ce qui fait la valeur de l'œuvre, par exemple l'atmosphère (cf. note précédente à propos de Mansfield). Mais ce que ne nie pas Vittorini, c'est que la trame narrative, celle sur laquelle étaient bâtis les grands romans du XIX^e siècle français (puisque c'est de ceux-ci qu'il parle le plus fréquemment), puisse par elle-même être porteuse de poésie, même si Proust en particulier a marqué la modernité par la réduction de la narration. Pour comprendre en quoi on peut parler, comme le fait Vittorini, de poésie de la « succession narrative », il faut se référer à la musique, où le mouvement mélodique est l'élément fondamental de l'univers dans lequel l'auditeur est appelé à entrer. Et à propos du roman moderne, Vittorini note tous les degrés possibles de composition, toute la série de gradations allant de la référence à la réalité extérieure à la référence à un monde plus intériorisé, plus profondément signifiant ; avec la possibilité pour l'auteur de se situer dans une position intermédiaire qui consiste à saisir les couleurs d'une époque et à livrer toutes les variations des états d'âme liés à chacune des variations du monde extérieur. Et là s'introduit une distinction entre les « histoires » et le « récit ». Un auteur peut se perdre dans une succession narrative altérée (les « histoires », la succession des états d'âme en lien avec la succession des événements du monde), une succession dégradée au rang de pure mécanique de l'enchaînement des événements et des états d'âme, sans qu'il s'en dégage un sens et une poésie :

par la création d'une autre réalité (on retrouvera cette notion à propos de la sculpture dont l'intention de produire de la valeur esthétique ne peut se réaliser que « lorsqu'elle apparaît élaborée par l'intention d'enrichir l'existence humaine », *ibid.*, p.253, article *Idée de la sculpture. Les invités de pierre*, in « Il Politecnico », n.35, 1947.

L'intérêt de l'écrivain arrive alors jusqu'aux postures de la conscience. Ceci implique le risque d'accorder une plus grande importance à la mécanique des choses qu'aux choses elles-mêmes, et de produire, par conséquent des « histoires » dénuées de « récit », ce qui reviendrait à dire des « livrets » sans musique.⁴⁰

La référence au monde musical sert à fournir les catégories permettant de mieux comprendre le discours critique sur la littérature. La musique et tout le vocabulaire qui sert à l'aborder fournissent le matériau du métadiscours sur la littérature. Ainsi, la musique, et tout particulièrement le mélodrame, est le paradigme de compréhension de la littérature, elle est en quelque sorte l'horizon esthétique que vise, pour Vittorini, toute production littéraire, et c'est à partir de cet horizon que Vittorini évalue les œuvres de la littérature. Le « livret sans musique » est alors la métaphore d'un échec relatif, celui d'une production discursive qui rate sa visée esthétique, sans laquelle l'œuvre n'est plus qu'un ensemble en quelque sorte muet, pour produire ici un oxymore qui rend la signification de l'image utilisée par Vittorini. Du point de vue du mélodrame envisagé comme paradigme de toute production esthétique, Proust, toujours, occupe une place centrale parmi les auteurs modernes ; malgré ce qui apparaît comme la faiblesse relative de tout roman par rapport au mélodrame, Proust est qualifié de Verdi du roman⁴¹ parce qu'il a su subsumer tout un matériau hétéroclite et en « extraire »⁴² de la poésie. La référence au mélodrame relativise l'importance du matériau verbal en tant que tel : les mots se fondent dans un ensemble musical et tout devient musique, l'intrigue, les personnages, le décor même, parce que tout se fond dans un langage autre qui, au fond, est le langage même de l'âme, celui d'un autre réel tout aussi puissant que le réel de l'expérience commune

⁴⁰ Ibid., pp.352-353, commentaire à l'article intitulé *Degrés de réalité et degrés de représentation (Histoires sans récit)*, première publication sous le titre *Carlo Cassola : Fausto e Anna*, « I gettoni », Einaudi, n.8, 1952. Nous avons traduit « atteggiamenti di coscienza » par « postures de la conscience ».

⁴¹ « Il faut penser à l'amas « d'autres choses » (*la congerie di « altre cose »*) que Proust a amenées, en faisant roman (*facendo romanzo*), à être complètement et seulement poésie. Peut-être que Proust, nous pourrions le considérer comme une sorte de Verdi du roman (...) », *ibid.*, p.299, Préface à *L'œillet rouge*, Mondadori, 1948.

⁴² Nous reprenons l'image d'une poésie du « sous-sol », d'une poésie cachée dans les replis des choses du monde. Cette image est utilisée par Vittorini dans un titre d'article : *Homme et sous-sol. (La littérature comme anthropologie)*, in « Il Politecnico », n.35, *ibid.*, p.255.

mais bien plus prégnant. D'une certaine manière, le mélodrame et les productions littéraires, par delà leurs différences apparentes de forme et donc de nature, se confondent dans une même fonction qui est d'introduire à une réalité supérieure⁴³ ou tout au moins une réalité autre. Le rapport du texte à la musique dans le mélodrame doit être de la même nature que celui des mots à la poésie dans le roman, avec cette réserve que le roman ne parvient pas aussi bien que le mélodrame à réaliser cette fusion et cette subsumption. Le mélodrame a cette capacité de tout transsubstancier en musique, alors que le roman ne parvient pas toujours à opérer la même métamorphose des éléments initialement non poétiques en poésie⁴⁴.

Mais le passage au mélodrame comme paradigme ne se fait pas dans l'extériorité d'un choix plus ou moins arbitraire qu'effectuerait Vittorini. Son choix a une motivation intrinsèque, qui réside dans une certaine économie du rapport de la parole au chant, non pas le chant du mélodrame mais le chant qui est celui-là même de la poésie, celui qui confère aux mots une dimension autre et incomparable :

⁴³ « ... nous amener à saisir le sens d'une réalité plus grande », *ibid.* Très souvent Vittorini établit un lien entre la poésie et l'enrichissement de l'existence : la poésie permet un déploiement de l'être.

⁴⁴ « Le mélodrame est parti de la simple musique comme le roman est parti de la simple poésie. Le premier a emprunté, pour se former, à « autre chose » qui n'était pas de la musique ; comme le second a emprunté, pour se former, à autre chose qui n'était pas de la poésie. Mais le premier a assimilé en musique, réexprimé en musique, tous ses composants qui n'étaient pas auparavant poésie. Le premier a unifié et le second a séparé », *ibid.*, p.298. Sur la question du mélodrame comme paradigme de toute création réussie, nous renvoyons à la lecture du paragraphe « Le modèle mélodramatique », in *L'Écriture en accusation : engagement et modernité dans l'œuvre narrative et critique d'Elio Vittorini*, Vincent d'Orlando, Thèse de Doctorat, 1995, Université Paris III, pp.182-186 tout particulièrement. Pour donner une précision chronologique toutefois, la référence plus ou moins explicite au mélodrame - et tout au moins à l'univers musical - est déjà présente dans un article de 1931 sur *L'écrivain Comisso* (in « L'Italia Letteraria », n.34, *D.P.*, op. cit. pp. 26-27), où apparaissent des membres de phrase comme « une poésie à lui, une échelle lyrique de mouvements et d'harmonie », « tout dans ses écrits, dans sa manière d'écrire, se plie à un enchantement », « la vision [devient] chant sans changer ou sans passer à travers quelque instrument qui l'exalte » (« *qualche strumento esaltativo* »). Vincent d'Orlando (op. cit, p.183) indique l'impression forte qu'avait exercée sur Vittorini un spectacle à La Scala, en 1936, où était donnée *La Traviata* ; disons que Vittorini en a été marqué parce qu'en lui préexistait certainement une sensibilité au mélodrame, qui le prédisposait à ce que cette représentation particulière ait sur lui tout l'impact qu'elle pouvait avoir.

Une fois établi que le ‘chant’ consiste en une ‘intensité’ particulière du mot et en une ‘essentialité’ de rapport entre mot et mot, je me demande si l’attitude particulière de ce qu’on appelle l’artiste lyrique à la représentation chantée ne serait pas constituée d’une divine impuissance à s’étendre dans la représentation narrée, ‘impuissance’ qui, au lieu de tarir l’inspiration de l’auteur, le conduise à s’exprimer avec cette intensité particulière⁴⁵

La distinction entre « histoires » et « récit », qui recoupe l’autre distinction entre livret et musique, c’est-à-dire entre contenu narratif et poésie vaut dans les observations que Vittorini fait à propos du cinéma. Si le mouvement est l’essence même du cinéma⁴⁶, ce mouvement ne saurait en aucune manière être confondu avec l’intrigue, avec la succession des « événements » narrés : dans le cinéma, la « scène » a la même fonction qu’en musique les notes ou les séries de notes : elles fournissent le *tempo* et la mélodie de l’ensemble, qui est un ensemble que le spectateur reçoit dans la temporalité. On comprend alors pourquoi le mouvement est l’essence même du cinéma :

Ils confondent intrigue et mouvement. Alors que celui-ci ne consiste en rien d’autre qu’en la succession des scènes, en l’établissement d’un ‘devenir’ plus ou moins lent, plus ou moins rapide, qui ne se rompt jamais : tout à partir d’un rythme. Et que les personnages fassent ou ne fassent pas importe peu. Un sujet parfaitement immobile peut apparaître cinématographiquement très mouvementé (...). En somme : c’est la distinction esthétique de poésie et non-poésie qui dans le cinéma prend les noms de mouvement et de non-mouvement.⁴⁷

Le rythme, c’est la musique du cinéma, et c’est sa poésie propre.

⁴⁵ « L’Italia Letteraria », n.38, 1932, *D.P.*, op. cit., p.46

⁴⁶ « Clair avait déjà digéré Chaplin (...) et il avait compris depuis longtemps que l’essence du cinéma est dans le mouvement », *Intrigue et mouvement. (Dans le cinéma, mais pas seulement dans le cinéma)*, in « Il Bargello », 5, 6, 1932, *D.P.*, op. cit., p.38.

⁴⁷ Ibidem. Vittorini reprend ici un concept-clef de l’esthétique de Croce, à laquelle il fait d’ailleurs référence un certain nombre de fois ; en particulier pour souligner son apport, à l’intérieur d’un mouvement dialectique qui a conduit à l’élaboration gramscienne du marxisme (voir l’article *Le « jdanovisme » n’est qu’obscurantisme*, in « Il Politecnico », n.35, ibid., p.266).

C'est bien le mélodrame comme paradigme esthétique qui explique la référence de Vittorini, dans ses articles de critique littéraire, à l'aspect lyrique de telle ou telle œuvre. L'adjectif « lyrique » est employé à plusieurs reprises à propos de Lorca⁴⁸, il est employé également à propos de *Moby Dick* de Melville. Commentant le passage qui décrit l'apparition du monstre marin, Vittorini parle d'une

faculté d'enchantement [« incanto »] face à la nature qui fait de l'œuvre *Moby Dick* elle-même avant tout un « documentaire lyrique » de l'existence de chasse sur l'océan.⁴⁹

Ce n'est certes pas un hasard si des termes comme « lyrique » et « enchantement » se trouvent si rapprochés dans le texte, puisque l'enchantement est bien cette fascination⁵⁰ qu'exerce une composition en vers, habituellement chantée, c'est-à-dire associée à une ligne mélodique - lyrique -. Chaque fois que l'œuvre littéraire réalise cette sorte de miracle de pouvoir tout unifier dans une poésie de l'ensemble, comme le fait le mélodrame, alors le support de l'émotion esthétique n'importe plus, ce qui compte c'est l'effet produit chez celui qui reçoit l'œuvre et en goûte toute la richesse.

L'emploi que fait Vittorini de la métaphore musicale montre la perméabilité des frontières entre les différents « secteurs » de la création ; il montre que la poésie n'est pas faite de ses seuls ingrédients langagiers, même si c'est sur ce socle qu'elle se constitue ; d'autres éléments interviennent pour compléter ou parachever le travail du créateur dans le

⁴⁸ Ibid., pp.157-158.

⁴⁹ Ibid., p.47 (article intitulé *Réalisme magique de Melville*, « Pegaso », n.1, 1933).

⁵⁰ Le mot français « charme » (qui traduit habituellement le mot italien « fascino ») vient du latin « carmen ». Le terme « incanto » est un synonyme. Quelquefois, au lieu de parler de « l'enchantement », Vittorini mentionne la « magie », dans son lien, encore une fois, à un élément essentiel en musique, le rythme, qui est aussi constitutif de la vie en tant que mouvement ; ainsi il écrit à propos de Saroyan : « Son image est élémentaire, mais elle surgit, magique, en raison du rythme qui la soutient... » *ibid.*, p.91 (sur l'intérêt particulier que portait Vittorini à la littérature américaine, on pourra se reporter à *Elio Vittorini*, par Sergio Pautasso, Borla Editore, 1967, au chapitre intitulé *L'avventura americana*, pp.135-161).

sens de la pénétration au cœur du secret ⁵¹ qui pour Vittorini fait l'humain ; enfin elle pose, comme une découverte seconde, non initiale, qu'il est une forme d'art existante capable de fournir un modèle à l'ensemble des autres créations, dans laquelle la langue du secret humain est articulée, non plus directement par des mots, mais par leur fusion avec la musique dans un monde qui ouvre sur une réalité autre. Nous touchons là à ce qui semble être l'essentiel, ce qui est au-delà de toutes les contingences sociales et historiques. Mais cela, bien au contraire, n'exclut pas l'existence d'un dialogue et d'une interaction entre l'œuvre (quelle que soit sa nature, puisque désormais nous savons qu'en celle-ci ne réside pas le plus important, mais en sa fonction) et la société dans laquelle elle apparaît.

3. Création, société et histoire.

Qu'une œuvre permette d'atteindre à un au-delà des contingences historiques et sociales ne signifie pas que ses formes, que sa forme soit en accord avec son époque. Mais dans certains cas, et contrairement à ce que l'on pourrait penser, la forme d'une œuvre peut se dédoubler en une apparence et une réalité :

Le Caravage n'offre pas, à celui qui regarde, le choix entre comprendre et ne pas comprendre. Il offre un choix captieux entre comprendre et croire que l'on comprend. Il contient une vérité poétique et en même temps une vérité apparente et vulgaire.⁵²

Les œuvres peuvent donc avoir un caractère de surface qui les place en phase avec leur temps, avec le public de leur temps et même celui des époques postérieures, et faire l'objet d'une sorte de malentendu par lequel

⁵¹ « C'est la foi en une magie : qu'un adjectif puisse parvenir où n'est jamais parvenue, en cherchant la vérité, la raison (...) ou qu'un adverbe puisse recouvrir le secret qui s'est soustrait à toute enquête », Préface à *L'œillet rouge*, Mondadori, 1948, *D.P.*, op. cit., p.294. On retrouve dans cette citation le lien paradoxal et inversé entre recherche - nécessairement avortée - et découverte - nécessairement fortuite - comme témoignage que la vérité est un objet à jamais perdu, mais partiellement, et répétitivement (re)trouvé.

⁵² Ibid., p.332, *Réalisme et maniérisme. La tangente du Caravage*, in « La Stampa », 17-7-1951.

leur véritable signification reste cachée au plus grand nombre ; la « vérité apparente et vulgaire » est celle-là même qui peut donner l'illusion d'une profondeur et ne pas se confondre avec cette profondeur. Le malentendu de l'apparence peut être encore plus marqué, ou plus fréquent avec la modernité. Etudiant les œuvres de Juan Gris, Klee et Morandi, Vittorini observe chez les deux premiers peintres une « apparence de modernité » : celle-ci se donne dans le caractère explicite de la présence des thèmes de l'avant-garde. A la différence de Gris et Klee, Morandi, lui, essaie de contenir, si ce n'est de cacher, de gommer même cette modernité sous des formes qui sont celles d'un monde ancien. Ces différences qui tiennent à un « exhibitionnisme »⁵³ de la modernité que Morandi semble refuser ne fondent aucune différence dans la vérité que Morandi est capable de révéler à celui qui contemple son œuvre.

Cette dernière comparaison en vérité, dans l'article *Lorca et la poésie moderne*⁵⁴, est amenée par simple analogie avec la différence qui sépare Machado et Lorca, ce dernier étant perçu comme plus moderne : ici encore, la modernité est une modernité de surface, c'est une apparence de modernité qui ne correspond pas nécessairement à une réalité dans la portée de l'œuvre. Plus encore, entre des écrivains comme Pasolini et Gadda, la différence est tout le contraire de ce qu'elle pourrait sembler : le réalisme n'est pas du côté de Pasolini, mais bien du côté de Gadda, qui cache sous un intérêt « philologique » son intérêt réaliste⁵⁵.

Il s'agit là, certes, de mouvements de surface, qui rattachent l'œuvre à son époque de façon relativement extérieure. Il existe entre l'œuvre et l'époque, entre le créateur et l'histoire, des liens plus profonds, plus essentiels que ceux dont nous venons de parler. Vittorini n'aborde jamais, peut-on dire, la

⁵³ Ibid., p.158. A propos de De Pisis, Vittorini attire l'attention de son lecteur sur « l'illusion de la superficialité » : « [De Pisis] sait offrir aux inattentifs l'illusion de la superficialité », ibid., p.51. Vittorini fait ainsi d'une pierre deux coups : d'une part il invite à lire chez De Pisis bien autre chose que la superficialité, c'est-à-dire une profondeur qui ne se livre pas comme telle au premier abord, exigeant une capacité de lecture autre, et d'autre part il dessine un double public pour l'œuvre de De Pisis, si ce n'est même un triple public : les amateurs superficiels qui trouvent en ce peintre la superficialité qu'ils ont en eux-mêmes, ceux qui se détournent de De Pisis parce qu'ils le jugent superficiel, et enfin ceux qui apprécient chez De Pisis cette profondeur qui peut se déguster à travers les formes de la superficialité la plus convenue.

⁵⁴ Extrait de *Noces de sang et autres écrits* de Lorca traduits en italien, 1942, ibid., pp.157-158.

⁵⁵ *Ecrivains italiens : C. E. Gadda*, in « Il Bargello », 21, 6, 1931, ibid., p.25.

question de l'influence qu'exercerait l'époque sur un créateur ; jamais il n'envisage les choses sous l'angle d'une sorte de déterminisme mécaniste, qui renverrait à un lien d'automaticité entre ce que les marxistes ont appelé l'infrastructure et la superstructure. Ceci ne signifie nullement que Vittorini ait sous-estimé ou négligé la question des conditions matérielles de l'existence : il a su en apprécier toute la signification dans les commentaires qu'il a réservés à l'œuvre de De Foe⁵⁶, ou dans ce qu'il écrit sur la poésie anonyme du Negro Spiritual et du blues⁵⁷

Si Vittorini refuse de faire un usage à la fois aliéné et aliénant des concepts marxistes, c'est non pas pour écarter le marxisme et ses suggestions, mais c'est pour en faire un usage rigoureux, à commencer par l'analyse du travail du créateur qui ne doit pas être radicalement distingué du travail dit manuel, selon une dichotomie proprement idéaliste et hiérarchisante. Dans le travail manuel, comme dans le travail intellectuel, il existe une part d'invention, qui rapproche les tâches manuelles, traditionnellement⁵⁸ considérées comme les moins valorisantes, du travail du créateur ; et le travail intellectuel n'est pas dissemblable du travail manuel lorsqu'il perd sa part d'invention pour devenir répétitif⁵⁹.

Nous approchons là en vérité l'idée maîtresse de l'idéologie de Vittorini : une idéologie trempée dans le marxisme, mais dans ce qu'il comporte de plus dynamique, de plus libérateur, de plus profondément lié aux valeurs vitales, et non pas dogme faisant suite, en Italie, à la période d'un autre dogmatisme, le fascisme. Et c'est au nom d'un marxisme bien conçu qu'il prend part au débat de l'après-guerre sur le lien entre culture et société : partant de la constatation que la culture tire ses thèmes de ce qui fait la souffrance de l'homme en société, et qu'à cette souffrance la culture apporte une consolation - ce qui signifie qu'elle laisse être cette souffrance, qu'elle laisse surtout persister les causes de cette souffrance - , il observe qu'en Italie du moins cette culture était en quelque sorte inerte puisqu'elle ne

⁵⁶ « De Foe est le moraliste de l'homo aeconomicus, un écrivain qui devient d'autant plus vivant et plus moderne que l'obtention du pain quotidien se fait plus pénible (...) le chômage, la disette, la faim sont matière à réflexion profonde et claire à travers les cas des personnages de De Foe », in « L'Italia letteraria », n.21, 1931, *ibid.*, p.23.

⁵⁷ « les larmes du peuple, poésie des larmes, et anonyme, et liée à une musique anonyme, authentique expression ... », *ibid.*, p.134.

⁵⁸ « Traditionnellement », c'est-à-dire selon les schémas hérités de l'idéologie dominante du monde capitaliste.

⁵⁹ Ce point de vue est développé par Vittorini, dans le commentaire à l'article intitulé *Travail manuel et travail intellectuel*, in « Il Bargello », n.7, 1937, *ibid.*, p.76.

comportait pas les forces et n'avait pas l'appui de forces sociales assez dynamiques pour empêcher que la société italienne soit gagnée de part en part par le fascisme⁶⁰. Et il en conclut à la séparation, à la non-identité de société et de culture, alors que, virtuellement, ces deux notions devraient être réciproquement coextensives. Mais en même temps il prend conscience que cette quasi-identification de la société à la culture est une vue de l'esprit : une distance entre les deux choses est nécessaire pour qu'une tension existe, et cette tension est le seul gage de la vitalité de la culture :

Mais si la culture s'identifiait entièrement à la société, pourrait-elle ensuite continuer à vivre, c'est-à-dire à se renouveler, et par conséquent à être, en même temps, rénovatrice ? (...) En somme, n'est-ce pas précisément de la tension extra-sociale de l'une et de la poussée extra-culturelle de l'autre que dépend le dynamisme des deux ?⁶¹

Si culture et société se superposent en partie, si elles partagent un noyau commun, elles ne demeurent pas dans une superposition statique : chacune est animée d'une force centrifuge qui l'éloigne de l'autre, qui tend à l'en distinguer, qui l'oriente vers un but propre et qui lui confère une relative extériorité à l'autre d'où elle peut prendre un point de vue et d'où surtout elle trouve une vitalité qui est sa ressource même.

C'est autour de cette question, celle de la vitalité, que Vittorini va mener son combat. Et c'est à l'aune de la production des œuvres d'art qu'une société peut être évaluée, que ses forces constitutives vont révéler leur capacité d'expression : au-delà de tous les concepts-clef du marxisme⁶², cette notion fournit à Vittorini le véritable critère d'évaluation historique :

La preuve extrême qu'une foi, un sentiment de masse, une religion ou une force sociale est une chose vivante ou morte, vive et en ascension ou bien

⁶⁰ *Culture et société*, in « Il Politecnico », n.1, ibid., pp.187-188.

⁶¹ Commentaires personnels de Vittorini apportés à son article *Culture et société*, in « Il Politecnico », n.1, ibidem.

⁶² « Au-delà » et dans l'esprit même des concepts-clef du marxisme : « Ce serait le contraire de la société rêvée par Marx (*par les hommes à travers Marx*) dans laquelle 'l'individu' devrait, finalement, avoir une raison qualitative de vivre. Pour cela il est nécessaire que la culture ait toujours ouverte la possibilité d'être culture, c'est-à-dire de chercher, de se poser des problèmes et de se renouveler », in « Il Politecnico », n 35, ibid., p.263 .

inerte se trouve dans sa capacité de produire (de contribuer à produire) individuellement ou collectivement, des œuvres d'art.⁶³

Ce qui, à travers les époques de l'histoire, importe, c'est le dépassement, c'est ce supplément qui prend corps dans une grande œuvre d'art, car ce qui caractérise l'homme est cette continuelle capacité de dépassement, et là où celle-ci manque - ou plutôt ne se manifeste pas - on peut déceler l'indice d'éléments qui la freinent, lui font obstacle et l'inhibent ; car, pour reprendre une formulation que nous avons envisagée dans un contexte plus restreint, il n'est pas de « forme atteinte de vérité », et toute forme atteinte de vérité ne peut être que sclérose, vie qui abandonne l'objet auquel elle avait donné naissance. Cette vision prend en compte la dialectique où se nouent l'interrelation et l'interdépendance entre société et culture qui assurent le développement de chacune d'elles. Si l'on observe attentivement la réflexion de Vittorini dans le détail de sa formulation, il n'y a aucun privilège accordé à la foi en tant que telle : elle n'est qu'un exemple parmi d'autres, pris dans un ensemble que caractérise la force de mouvement, celle dans laquelle tous les individus sont unis et sont constitués, peut-être même dans certains cas sans le savoir, en histoire.

Le monde est caractérisé par son ouverture et toute nouveauté est considérée comme un symptôme de crise, comme nous le suggère Vittorini. Toute nouveauté que ce soit dans la science, dans la philosophie, ou dans l'art. Cette façon de recevoir la nouveauté a une explication historique : elle est située dans la sortie d'un univers doté d'une centralité explicative, dans lequel tout élément pouvait être rapporté à une cause antérieure et finalement à une « Cause Première » ; et cet univers, presque clos, en tout cas auto-explicatif, était celui du Moyen Age⁶⁴. Mais l'observation de Vittorini reçoit une correction par l'examen du fonctionnement des groupes sociaux : la clôture du monde médiéval, sa forme de complétude n'étaient qu'apparentes : cette complétude n'était pas essentielle, elle avait sa cause dans la « captation » de la foi opérée par les groupes sociaux qui en avaient

⁶³ *Art et participation. Chartres en France*, juillet 1946, *ibid.*, pp.229-230. Le titre de l'article indique clairement ce qui y est donné comme exemple de vitalité d'une société, la cathédrale de Chartres, œuvre collective.

⁶⁴ « la raison pour laquelle tout développement dans la science ou la philosophie et toute nouveauté dans la pratique des arts sont considérés comme des symptômes ou des preuves de crise est une raison qui ne varie pas depuis que se sont écroulées les murailles du monde médiéval et que l'horizon s'est avéré illimité », *ibid.*, p.311.

la charge⁶⁵. Il ne s'agit pas là d'une considération d'une certaine façon gratuite ou spéculative sur le Moyen Age, sans incidence sur l'époque actuelle et sur le comportement à tenir ; le lien avec les temps modernes est établi par la mise en évidence de ce qui fonde la foi, à savoir la disposition à la foi, la disposition fidéiste (« disponibilité fideistica »⁶⁶), disposition proprement humaine, indépendante des contenus qu'elle est susceptible de se donner, mais toujours tributaire des médiations sociales qu'elle va pouvoir engendrer et dont la visée sera de la canaliser, de l'encadrer et finalement de l'enfermer, la coupant du courant vital, la séparant de l'autre aptitude humaine, celle qui exige du renouveau, pour dépasser chaque vérité du moment. Au moment où Vittorini parle de cette disposition capable d'engendrer son contraire et de se clore sur elle-même en incluant son propre mouvement dialectique, les exemples ne manquent pas de formes d'obscurantisme⁶⁷ : dans un passé tout proche encore, le souvenir du fascisme, qui est la forme la plus patente de la captation de la disposition fidéiste, et, après la guerre aussi bien la tendance hégémonique de la démocratie chrétienne, que celle de son négatif, son opposé dialectique, le marxisme italien, toujours empreint d'un fort positivisme⁶⁸, probablement sous l'effet de l'exemple offert par le stalinisme. Et il s'agit encore une fois de préserver le caractère vital de la culture, à entendre comme renouveau continu, comme jaillissement, et comme opposé de toute forme d'automatisme ou de mécanisme répétitif.

⁶⁵ « Les certitudes qui limitent viennent des clercs et des classes sociales qui en assurent la médiation historique », *ibid.*, p.351.

⁶⁶ « ...la foi religieuse génère toujours, malheureusement, un surplus de foi qui se traduit en disposition à la foi, en force fidéiste, et qui place l'homme à la merci de toute offre de certitude limitatrice. C'est pourquoi le problème moderne de la foi religieuse consiste à réussir à exister sans plus produire le contraire d'elle-même (et en substance une force démoniaque) qu'est la disposition fidéiste », *ibidem.*

⁶⁷ L'obscurantisme touche bien des personnes, y compris et peut-être en premier lieu quelques-uns dans les rangs « socialistes ». Le terme apparaît dans le titre d'un article *Le jdanovisme n'est qu'obscurantisme*, in « Il Politecnico », n.35, *ibid.*, pp.265-267. On le trouve également dans une réflexion concernant le *Bréviaire d'Esthétique* de Croce, qui est le « fondement de compréhension non seulement en art, et l'une des armes les plus valables que nous ayons encore contre l'obscurantisme en général... », *ibid.* p.309. On retrouve l'appréciation positive des travaux de Croce, qui souvent faisait figure, dans les milieux socialistes, de représentant de l'idéalisme.

⁶⁸ « Le marxisme italien à la rigueur serait demeuré au point où il en était en 1908, pieds et poings liés au positivisme... », *ibid.*, p.266. Dans la même page Vittorini parle d'obscurantisme.

Dans cette démarche d'affirmation de la culture vraie, Vittorini rencontre l'exigence dogmatique de l'engagement politique, telle qu'elle fut formulée par Jdanov, donnant lieu à une sorte de courant ou d'attitude systématique et généralisée, le jdanovisme ; face à elle, il affirme un autre rapport de la culture à la politique ; la culture étant mouvement, volonté de transformation du monde, elle croise la politique pour que l'individu soit libéré de toute forme aliénante de nécessité, d'automatisme - à entendre comme conditionnement - ; la culture « aspire à la révolution comme à une possibilité de prendre le pouvoir à travers une politique qui soit faite de culture traduite en politique »⁶⁹. Il s'agit bien alors d'inverser les rapports de la culture et de la politique : non pas une politique qui asservisse la culture à ses vues du moment, mais une politique qui s'intègre dans un projet de libération des individus signifiant la fin des déterminations économiques et l'entrée dans une démarche ouverte, de recherche de cette vérité cachée, de ce secret que nous évoquions précédemment, mais recherche qui n'a de sens que lorsqu'elle n'a pas une fonction consolatoire ou substitutive de conditions proprement humaines d'existence matérielle.

L'attitude de Vittorini dans ce domaine et dans ce champ polémique n'est pas de simple affirmation incantatoire : il argumente sa position et l'accompagne de propositions dont l'ampleur dépasse de loin celle des justifications de ses « adversaires ». L'idée-force de Vittorini est celle de médiation. Précisons sans tarder qu'une telle formulation n'est pas celle qu'il avait adoptée, mais c'est bien de cela qu'il s'agit.

La médiation proposée par notre auteur essaie de battre en brèche les attentes positivistes des tenants de l'art engagé dans le sens du réalisme socialiste, qui attendent de voir les écrivains et les artistes apporter leur soutien direct, par leurs œuvres, à l'appel à la révolution (ils auraient ainsi été de simples coadjuteurs⁷⁰), soit, dans le cas des sociétés déjà « en marche » vers le socialisme, de les voir se faire les chantres de la réussite des édiles en place. Vittorini récuse catégoriquement une telle mission :

J'ai toujours nié qu'il puisse être du devoir de la littérature de donner à voir, ou de traduire en littérature les raisons politiques d'une révolution. Je nie qu'il puisse être du devoir d'un écrivain d'éduquer politiquement par un beau jeu littéraire.⁷¹

⁶⁹ *Lettre à Togliatti*, in « Il Politecnico », n.35, ibid., p.262.

⁷⁰ La connotation religieuse du mot vient fort à propos.

⁷¹ *Qui est écrivain révolutionnaire ?*, in « Il Politecnico », n.35, ibid., p.271.

La cause de la révolution n'est pas servie par une transcription immédiate⁷², qui s'évertuerait à fournir un reflet valorisant, orné des plus beaux effets de la rhétorique et de l'art de la construction⁷³, de la geste des prolétaires ou de leurs représentants, dirigeants du parti des ouvriers.

L'engagement dans l'immédiat, dans le momentané ne donne pas nécessairement des œuvres d'art de grande valeur⁷⁴ ; Vittorini critique l'attitude de Sartre qui juge la validité des romans de Wright, ou celle de la nouvelle *Le Silence de la mer* de Vercors à l'aune de leurs effets historiques immédiats⁷⁵. Le problème que pose la conscience politique est celui de la possibilité de fournir le support d'une création vivante. Vittorini va reprendre à ce propos une distinction, d'une certaine manière traditionnelle, quoi qu'il en soit déjà en circulation depuis un certain temps, celle qui lie la prise de conscience intellectuelle à quelque chose de mort et l'oppose à une autre zone de la conscience, dans laquelle résiderait une capacité plus vitale, celle de la conscience qu'il nomme poétique, et qui serait la première forme de connaissance du monde. Au fond, il y aurait en chaque individu une sorte de reprise du développement de l'humanité tel que le reconstruisait G. B. Vico ; pour Vittorini, mais d'une façon différente de celle que l'on peut lire chez Freud, l'ontogenèse reproduirait la phylogenèse. Son article intitulé *Conscience poétique et plénitude de conscience*⁷⁶, qui essaie de procéder de façon prudente et nuancée dans une matière pour laquelle personne ne peut posséder de certitude définitive, parvient à la conclusion que celui qui se

⁷² Sur la question de l'engagement de l'écrivain dans la société et sur les combats auxquels la littérature et l'art devraient ou pourraient participer, on pourra consulter la thèse de doctorat de Vincent D'Orlando, le chapitre intitulé *La notion d'engagement chez Vittorini*, op. cit., pp.240-271, et en particulier le paragraphe « L'écrivain et le dirigeant », ibidem, pp. 245-249 ; sur cette question, à partir du texte *Le due tensioni*, on lira avec intérêt ce qu'écrit Sandro Briosi, op. cit., pp.128-145.

⁷³ Rappelons que Vittorini considérait que même les personnages n'ont de signification que comme instruments d'une poétique et de la création d'un univers. Ils ne sont pas en soi indispensables ou nécessaires.

⁷⁴ Il y aurait même un lien de proportionnalité inverse entre engagement révolutionnaire dans l'instant historique et portée révolutionnaire de son art à travers le temps : « Plus l'écrivain sera révolutionnaire dans le sens de l'action politique immédiate, et moins il est probable qu'il le soit également dans le sens de l'action sur la conscience humaine », *D.P.*, op. cit., p.284.

⁷⁵ *Peut-on traduire le Parthénon ?*, in *Rencontres Internationales de Genève*, 1948, ibid., p.303.

⁷⁶ In « *La Stampa* », 06-02-1951, ibid., pp.324-325.

situé au niveau de la conscience politique, qui est le niveau humain de conscience le plus avancé, ne peut produire qu'un travail de vulgarisation, qu'il faut entendre comme un travail de continuation des formes antérieures⁷⁷, en d'autres termes comme un travail de prolongement, mais certainement pas comme un travail véritablement créatif. Toutefois, la position de Vittorini n'a rien de naïf, et il précise que le travail de remontée à l'enfance originelle ne peut se faire qu'à partir de la pleine conscience politique, à partir du degré le plus accompli de conscience sociale, y eût-il en celle-ci une aliénation de l'individu à toutes les formes successives de la culture : mais c'est bien dans la culture d'aujourd'hui, à partir d'elle, que le créateur trouvera les forces et les instruments pour remonter à ce qui est originellement créatif en chacun et capable d'avoir une valeur universelle⁷⁸. L'universel alors est « médiateur » de création, certes, mais aussi d'engagement politique, d'engagement dans la singularité des données historiques contingentes qui sont les siennes. .

Il faut distinguer deux niveaux d'histoire, l'histoire longue et l'histoire brève⁷⁹. Vittorini semble en cela se trouver en phase avec l'École des Annales qui se développe en France durant la période de l'après-guerre. Il inscrit la culture dans l'histoire longue, et dans le même temps il analyse l'interaction entre développement de la culture et développement historique : la culture évolue certes sous l'impulsion de l'histoire des sociétés dans lesquelles elle est présente, mais à son tour elle induit des évolutions historiques dans la société, parce qu'elle est aussi « force humaine ». Vittorini fait ainsi évoluer la représentation donnée par certains marxistes des rapports entre infrastructure et superstructure :

⁷⁷ La parenthèse qu'il ouvre pour expliquer ou pour détailler ce « noble travail de vulgarisation » est tout à fait significative : la vulgarisation est « arcadique, pastorale, rhétorique », *ibidem*.

⁷⁸ A propos des villes du monde (Babylone, New York, Shanghai), qui appartiennent à tous parce qu'elles font partie de l'imaginaire de tous, et parce qu'elles sont le fruit de la civilisation universelle, Vittorini écrit : « Mais le sentiment avec lequel nous les possédons (...) rassemble bien plus, se traduisant à la fin en une exigence d'universalité qui nous amène à agir justement sur le cercle immédiat des choses qui nous entourent », *Les villes du monde*, « Il Politecnico », n.30, *ibid.*, p.210.

⁷⁹ « Ce serait nier que dans l'histoire il y a histoire brève et histoire longue, histoire simple et histoire complexe, histoire qui s'accomplit à l'intérieur de la mémoire d'une génération et histoire qui s'accomplit aussi en dehors de la portée de la mémoire des millénaires », *ibid.*, p.285.

La culture tend à la 'révolution'. Pourquoi ? Dans quel sens ? Du simple fait qu'elle est recherche de la vérité (...) la culture insère un de nos choix dans l'automatisme du monde. La culture est vérité qui se développe et qui change ; et elle se développe, elle change non seulement grâce aux changements concrets du monde et grâce aux exigences de changement qui se présentent dans le monde, mais grâce aussi à sa propre impulsion, c'est-à-dire dans la mesure où elle ne s'apaise pas, ne se satisfait pas, ne se cristallise pas en possession et en système. Elle est la force humaine qui découvre dans le monde les exigences de changement et en donne conscience au monde.⁸⁰

Dans une telle analyse, les représentations ne sont pas seulement déterminées par le substrat économique, elles ne sont pas une superstructure idéologique déterminée par la structure économique. Le lien entre le substrat économique et les éléments de la superstructure n'est pas un lien de détermination directe et mécanique, et la culture joue également un rôle actif dans les mutations historiques, même si elle reçoit de l'histoire un certain nombre de déterminations. Mais surtout, c'est dans la culture, dans sa partie la plus vitale de création, que naît l'aspiration au changement, c'est dans le mouvement de recherche du « secret » que vit la tendance au renouvellement sans cesse entretenu, qu'apparaît la représentation, quelquefois encore un peu vague et confuse parce qu'elle attend que le temps précise sa forme, d'une autre forme de vie collective, d'une vie plus libre et plus authentique, en somme une vie sociale plus proche de la vraie vie, plus émancipée des déterminations qui ont chaque fois tendance à se reconstituer en un bloc pesant et aliénant. Voilà donc la nouveauté introduite par Vittorini : le moteur de l'histoire, de ses évolutions, n'est pas dans l'histoire, il est initialement dans la culture parce que c'est là que se forment les attentes et la représentation d'autre chose, d'une liberté plus grande et surtout plus réelle. Et même si la lutte des classes reste bien, concrètement, l'élément dynamique de l'histoire articulé sur l'antagonisme des classes sociales, cette lutte n'est motrice que parce qu'elle est animée d'une prise de conscience libératoire, qui est la première étincelle des mouvements par lesquels l'histoire se met en marche.

Le lien profond entre culture et histoire réside, aussi étrange que cela puisse paraître à un premier regard, dans ce que nous évoquions précédemment, le secret :

⁸⁰ *Culture, pouvoir et automatisme*, in « Il Politecnico », n.35, ibid., p.261

La matière de l'art est secrète. Les révolutions politiques, au moins dans leur moment explosif, mettent à nu les secrets de la société et de l'homme.⁸¹

Le moment où l'histoire « longue » de la culture rejoint l'histoire « brève » de la politique existe ponctuellement, dans l'explosion révolutionnaire. Dans cette superposition ponctuelle, la temporalité de ces deux mouvements différents coïncide, et l'histoire elle-même devient révélation du secret, révélation de cette part enfouie de l'homme, épiphanie sociale de la vérité. La conscience politique et la conscience poétique ont à ce moment-là une même expression. Mais alors, pourquoi la création doit-elle se distinguer de la politique et ne pas répondre à l'attente des politiciens de se donner pour thème la révolution elle-même et ses réalisations ? C'est qu'une révolution est une vérité advenue, mise à nue et révélée, sur laquelle aucune création n'est plus possible parce que toutes ses ressources se sont épuisées en s'accomplissant historiquement. L'art n'aurait plus rien à accomplir, sa médiation n'aurait aucun sens puisqu'elle s'opèrerait en quelque sorte « à vide », et son rôle ne serait plus que celui de redite d'une vérité devenue réalité, donc simple reflet-exaltation de l'histoire brève⁸². Dans la conception de Vittorini, la vérité ne réside déjà plus dans la vérité advenue, elle est déjà ailleurs, et n'existe que comme objet de recherche, objet toujours visé mais jamais atteint de façon définitive et accomplie.

Si on va au bout de l'examen des argumentations et des formulations que celles-ci revêtent dans le *Diario in pubblico*, on peut dire qu'il y a un invariant, le secret humain, une sorte de noumène à jamais inaccessible, et pourtant actif, efficient, à travers les formes inachevées, donc « temporelles » de son expression ; et celles-ci sont de deux natures parallèles et co-opérantes : les formes artistiques, qui font propres le secret humain et le transforment en secret esthétique, et les formes historiques des sociétés humaines, avec des manifestations sporadiques de ce secret nouménal, dans les révolutions qui, chaque fois, ébranlent les formes antérieures établies, brisent les sédimentations génératrices

⁸¹ *Dans quel sens les arts sont révolutionnaires. Vanité de l'art politisé*, in « Il Politecnico », n.33-34, ibid., p.240

⁸² « Comment peuvent-ils travailler avec grandeur sur le nu (sur le révélé, l'évident), les arts qui par nature tirent leur grandeur d'un fait de transformation du secret humain en un secret propre (de valeurs esthétique, de formes ?) », ibidem. Nous renvoyons à ce qu'écrit Felice Rappazzo, op. cit. sur le rapport d'opposition de Vittorini au naturalisme.

d' « automatismes »⁸³ tout comme chaque œuvre artistique réellement digne de ce nom enfreint les codes qui l'ont précédée, brisant tous les « arcadismes » et toutes les formes sclérosées d'expression.

Les formes de l'art elles aussi sont inscrites dans la temporalité, et l'artiste a, nécessairement, l'obligation de s'inscrire dans l'historicité de l'art, sous peine d'être hors de toute historicité et, par conséquent, d'être placé hors de toute réception possible⁸⁴. A l'inverse si l'on peut dire, le soubassement de toute production au sein de l'historicité artistique est, à travers le créateur, constitué de toute l'histoire de la société qui trouve son expression dans l'œuvre d'art particulière :

Il y a un engagement 'naturel' qui agit en lui [le créateur] en dehors de sa volonté. Il lui vient de l'expérience collective dont il est porteur spontané, et il constitue, secrète en lui, l'élément principal de son activité.⁸⁵

L'expérience collective se conjoint au secret humain universel pour contribuer à la formation de l'œuvre, et dans cette co-présence, elle dispense le créateur de toute démarche visant à la reproduction de la réalité collective. L'engagement de l'écrivain, pour être engagement politique, doit être engagement artistique : sa création sera alors une production artistique politiquement engagée, même si le type d'engagement de l'œuvre artistique n'est pas toujours un engagement immédiat. Sa portée peut être lointaine dans le temps, et c'est la réalité de sa qualité artistique qui assure la pérennité de l'engagement politique qu'elle porte⁸⁶.

Les réflexions critiques de Vittorini dans son *Diario in pubblico* sont traversées par cette préoccupation constante d'affirmer les droits de l'esthétique, droit en particulier de demeurer dans une relative autonomie par rapport à la sphère socio-politique, une autonomie qui signifie en premier lieu que l'art, d'une manière générale, ne peut recevoir aucune

⁸³ Nous reprenons là le terme même que Vittorini employait de préférence à « aliénation » qu'utilisaient les marxistes

⁸⁴ « Et en somme, l'artiste qui ne participe pas à l'historicité propre de son art opère hors de toute participation à l'historicité humaine », *D.P.*, op. cit. p.332.

⁸⁵ *Un 'engagement' naturel, Rencontres Internationales de Genève*, 1948, *ibid.*, p.306.

⁸⁶ « Et si nous lisons Dante avec intérêt, si nous regardons Giotto avec intérêt, c'est que nous trouvons chez Dante ou chez Giotto une révélation de réalité qui nous concerne, en grande partie, aujourd'hui encore, et qui nous aide à connaître notre réalité elle-même aujourd'hui encore », *ibid.*, p. 307.

injonction qui lui indiquerait *a priori* ses thématiques et ses contenus. L'engagement dans le développement historique n'a de sens véritable pour le créateur que dans la médiation de ce qui fait la réalité de l'art, à savoir ce que nous avons dénommé « l'invariant » universel du secret, qui, en littérature, a quelque chose à voir avec un informulable secret que seule la musique semble pouvoir évoquer tout en laissant subsister, à l'infini, un non-dit où éternellement viendront se ressourcer les « dits » poétiques et esthétiques à venir.

Gérard VITTORI