

Une altérité muette: bestiaire et images animales dans l'œuvre de Silone

(article publié in *Ignazio Silone. Aspects et significations d'une littérature de la crise*, Actes du colloque de Caen publiés sous la direction de Vincent d'Orlando et Mario Cimini, novembre 2007, Loffredo, Naples, 2009, p.137-158)

Si l'on en croit l'index des noms propres de l'édition Mondadori des Meridiani¹, Silone lecteur ne semble pas avoir fréquenté les grands auteurs de l'animalité, qu'ils appartiennent au domaine philosophique, littéraire ou scientifique dans son versant éthologique ou naturaliste: point, par exemple et parmi tant d'autres, de Descartes, de Buffon, de Darwin ou de Lorentz.

Partant de ce manque, on peut donc dire que la question animale est absente de son oeuvre d'un point de vue théorique ou historique. L'intérêt de Silone pour les animaux se limiterait alors à une simple volonté de vraisemblance dans la description du décor campagnard de ses romans. Il n'y aurait finalement rien à voir de plus que ce qui apparaît au détour d'un chemin escarpé des Apennins, dans telle cour de ferme des Abruzzes ou encore à l'intérieur des habitations misérables des *cafoni*:

Nell'interno [...] abitano, dormono, mangiano, procreano, talvolta nello stesso vano, gli uomini, le donne, i loro figli, le capre, le galline, i porci, gli asini.²

Qu'ajouter à ce que révèle ici l'auteur lui-même, avec son souci de précision, son recours à la liste et à la parataxe si caractéristiques de son style³, dans son refus du commentaire et de l'apitoiement? Pourtant, si on se laisse guider par l'implacable vérité des textes, avant et en-deçà de toute interprétation ou mise en perspective historique, autrement dit si on lit et relit les récits de Silone, sans se préoccuper de distinction de genre ou d'époque – textes de fiction et textes de réflexions ou autobiographiques –, on ne peut qu'être frappé par l'omniprésence des animaux dans son œuvre. Cette dernière obéit à une double volonté. Celle, tout d'abord, de remplir son univers paysan de présences attendues et familières dans le cadre d'une description réaliste des paysages des Abruzzes. Il n'y aurait donc là, *a priori*, rien de très intéressant et, dans l'évocation de la ménagerie silonienne, nous frôlerons souvent le pléonasmisme et la redondance: tel animal de la campagne se trouve dans le récit parce que le récit se passe à la campagne. Nous verrons pourtant que quelques figures animales se détachent, se parent d'une signification plus profonde, renvoient tout en s'ancrant dans un indéniable naturalisme zoologique à quelque chose qu'une simple confirmation des habitudes et des pratiques paysannes. Cette ouverture se trouvera confirmée par l'analyse des emplois imagés que Silone propose et qui renvoient à la longue tradition de la métaphore bestiale et de ses différents degrés: simples similitudes, anthropomorphisme ou, au contraire, animalisation, voire métamorphose.

Après avoir fait le point sur ces présences animales effectives ou transformées, "dénaturées" par le recours à l'image, on pourra aboutir à la conclusion, qui n'était

¹ Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 2 vol., 1998, vol 2, pp. 1667-1683. Désormais RS1 (vol. 1) et RS2 (vol. 2).

² *Fontamara*, RS1, cit., p. 8. Ce passage fait penser aux pages que Carlo Levi consacre à la description des intérieurs de Gagliano dans *Cristo si è fermato a Eboli*, (Milano, Einaudi, 1945). Chez Silone, le thème de la misère et de la promiscuité qu'elle fait naître entre hommes et bêtes le pousse à évoquer rapidement dans *Fontamara* la question de la zoophilie: «tra quei ragazzacci e le capre si erano stabiliti rapporti poco puliti», *ivi.*, p. 75.

³ Ce seul exemple, parmi une multitude: «I poveri asini, atterrati dalla fatica, dormono nelle stalle. Le pecore negli ovali. Le galline nei pollai. Le lepri nelle tane. Le rane negli stagni », *Il seme sotto la neve*, *ivi.*, p. 817.

qu'intuitive avant le travail de vérification des textes, que loin d'être secondaire, comme nous pouvions le croire dans un premier temps, le recours à des personnages ou à des images d'animaux permet à Silone de creuser un sillon emprunté également par d'autres voies d'accès plus nobles – l'idéologie, l'histoire, l'anthropologie – et que l'on pourrait résumer pour l'instant ainsi: l'animal chez Silone, loin d'être seulement un objet de décor(ation) ou un prétexte à une meilleure connaissance de l'homme, comme le veulent les traditions du naturalisme et de la fable ou du bestiaire, est un élément primordial mais autonome du monde paysan, un "autre" qui partage avec le "sous-homme", le "moins que rien" qu'est le *cafone*, pour reprendre la hiérarchie proposée par Michele Zompa au début de *Fontamara*⁴, les vertus de l'innocence et du silence qui constituent deux des principaux thèmes de l'œuvre de notre auteur. L'animal, chez Silone, reste presque toujours lui-même (peu d'anthropomorphisme ou alors orienté toujours dans la même direction, on le verra) et sa présence opaque et muette renvoie au personnage humain de Silone l'écho silencieux de sa propre opacité et de son propre mutisme.

Avant de proposer quelques pistes pour illustrer cette problématique animale dans l'œuvre de Silone, nous voudrions rendre hommage à un texte qui, sans naturellement jamais citer notre auteur, a été d'une grande aide pour élaborer notre réflexion. Il s'agit du livre de Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*⁵. Texte très riche, éminemment derridien, dans lequel le philosophe interroge la distinction classique entre l'homme et l'animal et, pour résumer au risque de la simplification, remet en cause conjointement l'animalité de l'animal et l'humanité de l'homme. Au fond, nous est-il rappelé, on ne définit toujours l'un que par rapport à l'autre. Mais ce n'est pas tant le rappel historique des différentes positions des philosophes face à la question animale qui intéresse Derrida (sur ce point, mieux vaut se référer à la somme, inégalée à ce jour, d'Elizabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*⁶). C'est autre chose qui met en route sa réflexion et qui, par ricochet, et toutes choses étant égales par ailleurs, prend un sens particulier appliqué à l'œuvre de Silone.

Il s'agit de ce qu'on pourrait définir un "trouble", un "malaise" de Derrida face à la présence animale, suite à une anecdote autobiographique qu'il raconte dans le texte en question. Un matin, dans sa salle de bain, nu, le philosophe a senti sur lui le regard de son chat et il dit avoir compris en cet instant que le sentiment de pudeur est ce qui distingue tout d'abord l'homme et l'animal, autant si ce n'est plus que les habituelles différences mises en avant par la tradition, à savoir la raison, le rire, la religion et tous les autres éléments de la liste bien remplie de ce qui est supposé constituer le "propre de l'homme". Le regard de l'animal renvoie l'homme au sentiment impudique de sa propre nudité. L'animal, lui, est nu sans le savoir, donc il n'est pas nu, mais il n'est pas non plus non nu (et la formule "non nu" est ici plus juste que l'adjectif "habillé" car "habillé" est le contraire de "nu" pour l'homme, mais en aucun cas pour l'animal). On peut ajouter, et rappeler, que dans la Bible, la faute, le péché ou le sentiment du mal, sont nés avec la pudeur, ou plus exactement, comme corrélatifs immédiats de la pudeur, quand la nudité a commencé à poser problème ainsi que tout ce qui l'accompagne.

⁴ Le passage, qui termine le premier chapitre, est célèbre. Michele y dit précisément que les *cafoni* se situent en dessous des chiens du Prince Torlonia et même en dessous du «néant» (*nulla*), RS1, cit., p. 29. L'idée que l'animal est plus chanceux que le paysan est un *topos* du discours des *cafoni* sur eux-mêmes. Ainsi, dans *Vino e pane*: «L'asino è ancora fortunato [...] Un asino di solito lavora fino a 24 anni, un mulo fino a 22, un cavallo fino a quindici. Ma l'uomo disgraziato lavora fino a settanta e più. Perché Dio ha avuto pietà degli animali e non dell'uomo?», *ivi.*, pp. 270-71. En outre, de même qu'il existe des inégalités entre les hommes, les animaux ne connaissent pas tous le même sort. A plusieurs reprises est évoquée la différence entre l'âne et le cheval, comme dans cet extrait de *Il seme sotto la neve*: «gli asini sono asini e i cavalli, cavalli [...] I cavalli mangiano fieno e semola con fave, e gli asini paglia [...] chi asino nasce, asino muore», RS2, cit., pp. 520-521. L'âne, c'est le paysan, le cheval, le aristocrate.

⁵ Paris, Galilée, 2006. Il s'agit du compte rendu d'une conférence donnée par Derrida au colloque de Cerisy qui lui était consacré (1997) et dont le texte n'avait pas été repris dans l'ouvrage du philosophe intitulé *L'Animal autobiographique* (Paris, Galilée, 1999).

⁶ Paris, Fayard, 1998.

Cette question du regard “de” l’animal, à distinguer du regard “sur” l’animal qui est celui des scientifiques et de leurs textes d’éthologie, de zoologie, des naturalistes et de leurs nomenclatures, est fondamentale et nous ramène, enfin, à Silone. Seuls la littérature, le poème, la fiction ou ce que Derrida appelle le «philosophème» ou, à propos de Francis Ponge, la «zoolittérature», peuvent rendre compte de ce sentiment d’être observé par celui que l’on observe. Épreuve troublante qui, du fait de ce passage par ce que nous avons appelé une «alterité muette», oblige l’homme à se situer dans l’espace et le temps. Or, chez Silone justement, l’épreuve du regard animal est décrite à plusieurs reprises, dont deux fois de manière particulièrement signifiante et, pour recourir à un anachronisme parfaitement assumé, étrangement derridienne. Voyons ces épisodes de plus près.

Le premier se trouve au chapitre IV de *Vino e pane*. C’est un moment clé puisque Pietro Spina, malgré de fortes réticences, se laisse convaincre par ses amis d’endosser un habit de prêtre pour échapper à ceux qui le recherchent. Spina (l’épine) va devenir Spada (l’épée) et ces deux métaphores onomastiques rappellent la nécessité du combat, avec un crescendo dans la violence symbolique. Notons qu’en italien, ces deux noms propres évoquent aussi des animaux (*porcospino*, *pescespada*), ce qui nous ramène à notre sujet principal. La scène du changement identitaire, de la (re)naissance, de la métamorphose intra-humaine, peu importe comment on la définit, se déroule dans une grotte où Pietro s’est réfugié et où il se trouve, pour bien appuyer la transparente référence biblique, en présence d’un cheval, d’une vache et d’un âne (il y a aussi un chien). L’épisode est dit de la «vestizione sacra»⁷ et il raconte ceci:

La vacca fece l’impressione di non rendersi conto, si accosciò sullo strame e chiuse gli occhi. L’asino invece restò in piedi a guardare. Quell’attenzione finì con l’infastidire il medico, che prese la bestia per la capezza e la fece girare dall’altra parte. L’asino si lasciò spostare, ma poi rigirò la testa e riprese a guardare fisso quello strano uomo sceso dal pagliaio che si stava vestendo con una lunga sottana nera.⁸

Après que Pietro s’est habillé, ou plus précisément selon son point de vue “déguisé”, Nunzio lui rappelle que «l’abito non fa il monaco». Or, justement, pour l’animal qui, lui, est toujours nu ou, si l’on préfère, habillé de sa seule nudité, l’habit “fait” le moine et, dans ce cas précis, c’est lui qui a raison. On sait que le proverbe «l’habit ne fait pas le moine», l’un des rares qui reste identique en italien et en français, est un “antiproverbe”, mot créé ici sur le principe du mot “antiphrase”. La société des hommes se définit par sa propension à confondre l’être et l’apparence et le roman confirmera cette évidence puisque tous les paysans que côtoiera le nouveau Pietro le prendront pour un prêtre. Mais un autre élément est troublant dans ce passage, et ce trouble-là n’a rien à voir avec celui de Derrida face à son chat. Il ressort d’une difficulté critique de positionnement et de définition de la scène. Doit-on parler ici d’anthropomorphisme? Au fond, rien dans ce qui est dit ne s’apparente à une intrusion humaine dans l’opacité animale, ni à une volonté d’exploitation psychologique de la vache et de l’âne. On ne pénètre pas dans leur intériorité, on ne sait d’eux que ce qu’ils font avec leur corps: se coucher sur la paille, se laisser déplacer, fermer les yeux, tourner la tête, regarder. Les seuls mots “glissants” vers un possible anthropomorphisme sont de l’ordre de la supposition («fece l’impressione»), de l’interprétation humaine («fisso»), adjectif à valeur adverbiale qui est en fait redondant car le regard de l’animal est forcément fixe, ou encore de ce que Derrida nomme la «projection appropriante» par l’emploi du mot «strano» qui est un mot de l’homme (le narrateur) appliqué à l’homme (le personnage de Pietro) sans investissement animal. L’étrangeté (inquiétante, comme dirait Freud) part de l’homme et lui

⁷ I.Silone, RS1, cit., p. 256.

⁸ *Ivi*.

revient après avoir accidentellement rencontré – au sens de heurter, d’obstacle plutôt qu’au sens de rejoindre, de réunion – l’âne. Nous sommes, et c’est une caractéristique de Silone, dans une sorte d’entre-deux.

Le deuxième exemple est un peu différent quant à ses implications. Il est tiré du chapitre 12 de *Il seme sotto la neve*. Pietro Spina, le même personnage que dans *Vino e pane*, parle avec sa grand-mère donna Maria Vincenza et lui raconte son séjour dans la grotte de Pietrasecca. Evoquant les personnages qui vivaient là avec lui, il en vient naturellement à citer Susanna:

«l’asino da me spesso nominato [celui, donc, du précédent exemple], è un’asina e si chiama Susanna; credevo d’avertelo già detto. Spassionatamente parlando, come bestia, Susanna non è proprio nulla di speciale. Essa è anzi un’asina del tutto ordinaria, magra, quasi scheletrica, deformata dalle fatiche, dai parti, con numerose escoriazioni e chiazze spelate sul dorso e sulle gambe; ma non manca di qualità, è taciturna paziente rassegnata calma, ah, sì, molto calma, priva delle ridicole ambizioni che spesso corrompono la povera gente. Il mio affetto per Susanna, nonna, l’avrai capito, non appartiene al genere vago e stucchevole “protezione degli animali”; mi sono affezionato a quella povera bestia solo perché per qualche tempo abbiamo mangiato lo stesso pane e dormito sulla stessa paglia [...] Susanna ha uno sguardo... Hai tu mai guardato, nonna, un asino negli occhi?» «Forse, non so, caro, non ricordo» «Ah, certo, non l’hai mai guardato, altrimenti non l’avresti potuto dimenticare. Se gli asini parlassero, nonna...» «Credi a me, figlio mio, non direbbero, non potrebbero dire nulla di sovrumano. Chiederebbero buona paglia, acqua pulita».⁹

Ici, le regard de l’animal est d’une autre nature. C’est plus un regard regardé que regardant. En d’autres termes, nous sommes davantage dans un rapport traditionnel homme-animal, dominant-dominé, mais dont l’anthropocentrisme est toutefois nuancé par la promotion de la bête au rang de “compagne”, mot dont on connaît l’étymologie (“avec qui l’on partage son pain”, ce que dit précisément le passage: «abbiamo mangiato lo stesso pane»). Cette élévation réelle de l’animal passe par un anthropomorphisme qui, à la différence du premier exemple, est total, assumé jusqu’à l’excès, par le biais de ce module si fréquent chez Silone: la liste d’adjectifs sans ponctuation et généralement ternaire mais ici avec un mot de plus: «taciturna paziente rassegnata calma». Chacun de ces mots renvoie à l’homme et à son rapport particulier au temps, qui n’a rien à voir avec celui de l’animal, direct et se confondant avec un présent absolu et infiniment étiré. L’autre, qui ne peut être qu’autre, semble pourtant si proche. Proche déjà sur le plan onomastique avec ce nom humain, Susanna, qui rappelle d’autres noms d’ânes siloniens¹⁰. Proche bien qu’il soit muet: l’adjectif «taciturne» de Silone est une image anthropomorphique par rapport aux plus neutres «muet» ou «silencieux».

C’est une image qui renvoie au *topos* de la tristesse animale, peut-être influencé par un Heidegger dont on a la preuve, cette fois-ci, qu’il a été lu par Silone¹¹. L’écrivain italien ne précise pas quels livres du philosophe allemand il a lus mais on peut supposer qu’il les connaît tous et qu’il les a découverts très tôt, bien avant leur traduction en italien grâce à sa maîtrise de l’allemand. Il est fort probable qu’il ait été sensible au concept heideggerien de *Traurigkeit* (la «profonde tristesse») de l’animal, qui est la conséquence d’une mélancolie et d’une résignation douloureuses, celles d’avoir été voué au mutisme et à l’absence de langage (*Sprachlosigkeit*), à l’hébétude, à l’abrutissement, autant d’éléments, notons-le, qui ne sont pas sans évoquer le *cafone* de *Fontamara* avant que, lentement, et là s’arrête la comparaison avec l’ânesse Susanna, il ne sorte de son apathie, de sa “patience” et de sa “résignation” ataviques. La patience et la résignation – du *cafone* subissant l’Histoire, de l’animal subissant

⁹ *Ivi.*, pp. 732-733.

¹⁰ Comme Garibaldi, l’âne de *Vino e pane* qui sait rentrer tout seul, *ivi.*, p. 336. On rencontre aussi, plus rarement, le cas contraire où des personnages ont un surnom animal, comme Simone-la-faina dans *Il seme sotto la neve* ou il Mulo Bendato de *Una manciata di more*.

¹¹ Cfr. «La scelta dei compagni», «Comunità», juin 1954, repris in *Uscita di sicurezza*, RS2, cit., pp. 876-894. Heidegger est cité p. 876: «il mio pensiero va tanto ai libri di Heidegger, di Jaspers, di Sartre, quanto ai suicidi di Essenin, di Majakovskij ».

sa nature – sont liées à une tristesse ontologique, une “stupeur” dirait Heidegger, qui dérive de cette impossibilité linguistique de se réapproprier son propre nom, d’être par les autres nommé *cafone* ou “âne”. Impossibilité encore d’accepter, d’entériner, d’intégrer cette identité d’abord onomastique puis existentielle. L’animal ne peut, le *cafone* ne veut échapper à cette détermination identitaire imposée.

L’œuvre de Silone fourmille d’annotations qui tendent à cette assimilation entre l’homme et l’âne, comme cette remarque d’Innocenzo La Legge dans *Fontamara*: «Io non ho mai sentito un asino, cioè un cafone irragionevole, parlare in quel modo»¹². De même la scène du baptême de l’âne, au début du chapitre VII de *Vino e pane*, rappelle-t-elle cette proximité entre les damnés de la terre¹³.

Le lien, donc, passe par le regard comme substitut du langage. Dans de très rares cas, ce regard est réflexif – au sens où il réfléchit – voire spéculaire et alors Silone n’échappe pas à la tentation de la métaphore. Il s’en préserve en employant son exact contraire, la métamorphose. Dans la métaphore, «a» est mis en relation avec «b», et dans le cas qui nous intéresse (images animales) soit «a» est un animal et «b» un homme, et l’on parlera d’anthropomorphisme, soit «a» est un homme et «b» un animal et on sera en présence d’une animalisation. Quant à la métamorphose, elle transforme «a» en «b».

En résumant la nature des images animales chez Silone, on peut dire que les métamorphoses sont pratiquement inexistantes pour une raison assez simple à comprendre, nous semble-t-il. La métamorphose renvoie à un genre, fantastique ou surnaturel, qui n’a pas sa place dans l’univers très culturellement et socialement défini de Silone. Le fantastique induirait une variété de genre et un écart d’écriture dont l’auteur des Abruzzes, monocorde et monomaniacal, semble incapable. A peine trouve-t-on deux cas qui méritent une analyse plus approfondie et qui ressortent peut-être d’une forme décalée ou abâtardie de la métamorphose classique (celle d’une tradition qui irait, disons, d’Ovide à Kafka).

Dans *Una manciata di more*, au chapitre 10, une conversation entre Rocco, Giuditta et Zaccaria évoque un certain Vincenzo Tarocchi, propriétaire d’une fromagerie, en ces termes:

«Che specie d’animale è il proprietario del caseificio?» [c’est Rocco qui pose la question puis, au fil de la conversation, on assiste à une lente déshumanisation du portrait pour aboutir à ces mots de Zaccaria] [...]: «Beee, mi fa, beee, proprio come un montone. Forse lo è davvero, sotto quelle apparenze quasi umane. Intanto puzza come un autentico montone sporco».¹⁴

Un peu plus loin, le même personnage, décrit cette fois par Giuditta, devient l’antagoniste du mouton qu’il était au départ, et se transforme en loup:

«Non è un animale da macello, è un lupo [...] un lupo ingrassato. [...] Ma basta guardargli i denti [...] E’ un lupo infingardo, un lupo mascherato da pecora».¹⁵

Ce passage est intéressant car il propose une synthèse des images animales possibles: d’abord une métaphore (question de Rocco), puis une similitude («come un montone», à deux

¹² *RSI*, cit., p. 90.

¹³ *Ivi.*, p. 276-277. Par le baptême, l’animal est intégré dans la communauté humaine, comme avec le sacrifice selon la célèbre thèse de Georges Bataille. C’est un acte de promotion de l’animal qui devient, par le sacrifice, vecteur entre l’homme et Dieu. Baptiser un âne, c’est le faire homme mais en l’occurrence, c’est le faire *cafone* donc c’est lui faire partager le triste sort des hommes. On peut interpréter aussi cette pratique comme une dépréciation naïve, mais en aucun cas iconoclaste, de la religion. Baptiser, c’est aussi donner un nom, d’où les noms “humains” de beaucoup d’animaux siliens. On trouve aussi dans *Vino e pane*, au chapitre 1, une scène de bénédiction d’animaux qui entre dans la même logique. Quant au sacrifice, il est évoqué par Tommaso il Cinico dans *La scuola dei dittatori*, à travers le thème du bouc émissaire: «Ebbene, contro i mali d’ogni genere le dittature conoscono un’autentica panacea: il sacrificio tempestivo di appropriati capri espiatori», *ivi.*, p. 1222. Sur le thème du bouc émissaire, voir en particulier *Il segreto di Luca*. On trouve dans *Una manciata di more* une image qui rappelle clairement la pratique sacrificielle: «La bambina perdeva sangue a fiotti, come una tenera agnella scannata», *RS2*, p. 122.

¹⁴ *Ivi.*, p. 50.

¹⁵ *Ivi.*, p. 51. Quelques pages plus loin, Giuditta confirmera cette impression: «non è un montone» (p. 63).

reprises), une identité («è un lupo») et enfin une métamorphose à double détente puisque l'homme, par l'image, devient un mouton puis un loup et qu'ensuite, second niveau de la métamorphose, c'est le loup qui devient mouton («lupo mascherato da pecora»). Que peut bien signifier cette alternance des images combinant les liens entre l'homme, le loup et l'agneau? Nous disons «agneau» alors que le mot italien est «montone» puis, curieusement, «pecora» avec le passage d'un masculin à un féminin en cours de récit. L'hésitation de Silone lui-même autorise ce décalage sémantique qui conduit à «agneau» en français (le petit du mouton et de la brebis). Grand avantage car une référence s'impose alors: la fable X de Jean de La Fontaine, «Le loup et l'agneau», qui commence, une fois n'est pas coutume, par la célèbre morale dont on pourrait faire le résumé de toute l'œuvre de Silone: «La raison du plus fort est toujours la meilleure»¹⁶. La Fontaine, auteur d'un texte intitulé «L'âme des bêtes» dont la mention n'apparaît pas dans l'index «Meridiani»¹⁷, mais dont les petites et plus grosses bêtes des titres de fables évoquent indiscutablement le bestiaire de l'auteur des Abruzzes. Pour revenir à notre exemple, disons que la trouvaille de Silone consiste à avoir supprimé l'antagonisme traditionnel entre le loup et l'agneau par l'apparition d'un troisième personnage (don Vincenzo Tarocchi). Cette adjonction change tout car Tarocchi est un homme et l'homme peut mentir, feindre, être à la fois une chose et son contraire alors que l'animal est un bloc, un tout posé là et qui n'évolue pas. L'homme peut être loup et agneau ou loup puis agneau. Le loup et l'agneau – ou le mouton ou la brebis – ne peuvent être qu'eux-mêmes, enfermés dans leur condition animale unique. La métamorphose est donc bien une possibilité inventée par les hommes et réservée aux hommes, dont la littérature fournit tant de représentations, comme la lycanthropie, par exemple.

Cela nous conduit à un autre passage où Silone frôle la tentation de la métamorphose en parodiant justement le récit lycanthropique. L'extrait se situe également dans *Una manciata di more*. Il y est question cette fois du grand-père de Vincenzo Tarocchi, victime d'un paysan rendu fou de rage par une amende qu'il juge injuste:

L'uomo aspettò che il padrone uscisse di casa, come una belva gli saltò addosso, lo gettò a terra, gli si buttò sopra, lo strangolò con le proprie mani e cominciò a mordergli il naso la faccia le orecchie. Accorse gente, ma non era possibile staccarlo dal cadavere.¹⁸

Là aussi tout commence classiquement par une comparaison («l'uomo [...] come una belva») puis dérive vers un accès de folie pure qui voit l'homme devenir bête et s'adonner à un acte qui évoque le fantasme de la manducation animale. Mais au moment où l'on effleure le genre fantastique, le texte nous fournit deux éléments pour qu'une explication rationnelle et mise en contexte de l'événement nous ramène à l'univers paysan du roman. D'abord, la cause de l'acte violent est précise et renvoie à la longue litanie des injustices dont sont victimes les *cafoni*, dans le cas précis l'interdiction faite aux bêtes des paysans de paître dans certains champs communaux ou confisqués par les propriétaires terriens¹⁹. Ensuite, par le jeu d'une sorte de *contrapasso*, de loi du talion campagnarde, l'homme fait payer son ennemi de classe par où il a péché: c'est parce qu'un porcelet s'était aventuré sur un terrain appartenant aux

¹⁶ *Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1991, p. 44.

¹⁷ Cfr note 1.

¹⁸ *RS2*, cit., p. 59.

¹⁹ *Fontamara* avait déjà évoqué la question du *tratturo*, cette loi tacite qui permettait aux paysans de ramasser du bois ou de conduire les animaux manger dans des terrains qui ne leur appartenaient pas, de grands propriétaires fermant un œil ou de la collectivité. Voir en particulier le début du chapitre 5, *RS1*, cit., p. 107. Également in *Una manciata di more*: «i Tarocchi ogni tanto inventavano qualche espediente per riattivare l'odio popolare. Dal loro punto di vista, i poveri dei due comuni erano colpevoli d'ingratitude. Così, per punirli delle continue proteste, il nonno di don Vincenzo ebbe l'idea di abolire l'usanza che, all'epoca della caduta delle ghiande, i maiali potessero liberamente pascolare nella selva», *RS2*, cit., p. 58. Cette question est aussi évoquée par Francesco Jovine dans son roman *Le terre del Sacramento* (Milano, Einaudi, 1950), et est à l'origine dans le texte de la révolte des paysans de Morutri.

Tarocchi que don Vincenzo a été attaqué et en partie dévoré par un homme transformé en “cochon garou”²⁰.

Plus nombreuses, et plus classiques, sont d'autres images animales qui entrent dans la catégorie bien fournie en littérature de l'anthropomorphisme (animal décrit selon des traits, physiques ou mentaux, humains). L'anthropomorphisme, on le sait, consiste à se servir du personnage animal pour dire quelque chose de l'homme. La bête est instrumentalisée pour développer un discours anthropocentré et finalement narcissique. Pour reprendre la problématique derridienne du regard, il s'agit soit de regarder l'animal pour voir l'homme en lui, ce qui se traduit par une négation de l'animalité, soit de se laisser regarder par lui pour reconnaître, confirmer, l'homme caché en nous et, pour différentes raisons, momentanément oublié ou masqué. Dans les deux cas, l'animal est un vecteur, un prétexte. Il est mis en scène pour mieux être récusé. Le recours à l'anthropomorphisme obéit à deux ressorts. Le premier s'inscrit dans la tradition philosophique et morale de la méfiance envers l'humain. L'élévation de l'animal, et la dépréciation de l'homme qui est son corollaire, devient un moyen de nuancer l'anthropocentrisme, de nous rapprocher des animaux, nos semblables, et d'atténuer notre sentiment naturel de supériorité. Mais un autre emploi de l'anthropomorphisme aboutit au résultat opposé: l'animal n'est plus que le miroir de l'homme, sa pâle et risible copie. Il est nié en tant qu'animal. Dans les deux cas, on peut parler de sur-interprétation de l'animal par l'homme, une sorte d'ivresse identificatoire que Descartes déjà, en son temps, avait raillée²¹.

La fable est l'objet littéraire qui exploite le plus systématiquement la rhétorique anthropomorphique. L'animal y est au service de l'homme, domestiqué, apprivoisé, «assujetti» dirait Derrida. Pensons à la célèbre *Dédicace à Monseigneur le Dauphin* que La Fontaine met en exergue de son œuvre majeure: «Je me sers d'animaux pour instruire les hommes»²². Pour Derrida, la fable est toujours «un discours de l'homme sur l'homme; voire sur l'animalité de l'homme, mais pour l'homme, et en l'homme»²³. C'est pourquoi il faut «éviter la fable»²⁴. C'est précisément ce que parvient à faire Silone. De deux manières et pour une raison assez claire. Tout d'abord en refusant délibérément la fable, même modernisée, ses codes et ses ficelles (on pourrait objecter qu'en cela il ne fait qu'être un écrivain de son temps, mais on sait que des auteurs contemporains de Silone, comme Buzzati, Rodari ou Malerba n'ont pas renoncé, ponctuellement, au genre fabuleux). Ensuite, lorsque anthropomorphisme il y a, il a moins une visée morale ou didactique de meilleure connaissance de l'homme par le détour de l'exemple animal, qu'une visée sociale et idéologique. L'animal déguisé en homme le temps d'une image partage avec lui une souffrance qui est moins existentielle que liée à une injustice historique et sociale. C'est moins un “caractère” (au sens de La Bruyère) qu'ils ont en commun qu'une position au bas de l'échelle car pour Silone, à de très rares exceptions près, le recours à l'anthropomorphisme permet de lier l'animal, et généralement l'animal domestique, celui du décor des Abruzzes, au *cafone*.

Ce n'est pas tant l'étude de l'Homme qui intéresse Silone que la description d'un type d'homme particulier, le *cafone* précisément²⁵ et de sa façon de (sur)vivre. Une existence telle qu'on la voit, “de l'extérieur”, comme dans l'exemple précédent le regard de l'ânesse Susanna sur Pietro. Les deux positions de Silone quant à la question de l'utilisation des animaux sur le

²⁰ La littérature scientifique évoque le cas de porcs cannibales ou ayant tenté de manger des bébés. Voir E. de Fontenay, cit.

²¹ Voir en particulier la cinquième partie du *Discours de la méthode* (1637) où l'animal est défini comme un corps sans âme, un automate mécanique, une machine et où le philosophe, plus généralement, condamne la poétisation de l'animal (ce que nous appelons justement l'anthropomorphisme).

²² J. de La Fontaine, *Fables, contes et nouvelles*, cit., p. 29.

²³ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, cit., p.60. C'est Derrida qui souligne.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ Sur ce point, Silone se distingue d'un écrivain auquel il fait penser par ailleurs pour le choix du sujet, la volonté de bâtir un système en partant d'une image d'injustice incarnée, l'origine méridionale, l'engagement politique, l'humanisme militant: Elio Vittorini. Disons que Silone est moins systématique et plus “subtil” dans sa dénonciation.

plan narratif, à savoir un usage modéré et orienté de l'anthropomorphisme et le refus de la fable classique, sont au service d'une stratégie esthétique claire et cohérente, liée à la méfiance de notre auteur envers ce qu'on nommera banalement ici la psychologie des personnages. Cette posture récurrente chez lui touche également le rapport aux personnages animaux. Elle rappelle la dimension "antipsychologique" de notre auteur, confirmée par ses œuvres et évoquée dans certains propos théoriques: «al diavolo la psicologia e le facili suggestioni. E' più sicuro cercare di ricostruire l'itinerario di un'esistenza dal di fuori»²⁶. Avec l'animal on est forcément "dehors", face à une altérité indépassable ou, quand on va "dedans" – anthropomorphisme –, apparaît le risque d'introduire une attitude humaine, un "dedans" humain, où se mêlent sentiment de supériorité et compassion. C'est une des explications du petit nombre d'anthropomorphismes chez Silone, indémodable écrivain du dehors.

Fontamara, où les *cafoni* semblent imperméables aux événements extérieurs, comme des blocs de pierre résistant aux tempêtes, «taciturn[i] pazient[i] rassegnat[i] calm[i]» comme on l'a vu précédemment, en constitue la meilleure illustration. Les quelques exemples de ces anthropomorphismes en situation qui jalonnent l'œuvre de Silone font de l'animal un être socialisé, plutôt que simplement et psychologiquement humanisé. Une analyse systématique de la nature de ces cas d'anthropomorphisme permettrait d'établir, ce qui ne nous surprend guère, que l'humanisation animale touche essentiellement les vedettes de la ménagerie silonienne: l'âne et, à un degré moindre, le cheval et les ovidés. Très rares sont les cas, en revanche, d'anthropomorphisme canin ou félin (chats et surtout chiens pourtant bien représentés dans les textes). Ainsi trouvera-t-on, outre les ânes «qui regardent», quelques chevaux dont on nous dit qu'ils sont intelligents: «lascia fare i cavalli, che sono più intelligenti di noi in queste cose»²⁷. Sorte de prescience qui renvoie au supposé sixième sens des bêtes que l'on retrouve à d'autres reprises dans l'œuvre de Silone: «Lo sai anche tu che gli animali domestici avvertono in anticipo i terremoti?»²⁸, ou encore:

Non hai mai riflettuto disse Lazzaro che qualcosa guida il cammino delle formiche sotto terra e il volo degli uccelli da un continente all'altro? [...] forse le formiche non sanno niente di niente. Hanno una testa così piccola. Ma vanno dove devono andare. [...]. Non tutte ammise Lazzaro. Ve ne sono che, strada facendo, vengono calpestate e uccise dalle zampe dei cavalli.²⁹

L'instinct animal comme force mystérieuse, existence d'une intelligence du corps qui n'est pas absolue et qui doit s'incliner devant la loi du hasard et du plus fort: les fourmis écrasées par les chevaux c'est-à-dire, symboliquement, les paysans par les puissants.

Mais la *guest star* reste indiscutablement, et quantitativement, l'âne. Deux exemples suffiront à le vérifier. Le premier illustre ce qui a été défini précédemment comme un anthropomorphisme en situation, à visée réaliste. Il s'agit du portrait de l'âne Cherubino dans *Il seme sotto la neve*:

Cherubino col suo testone pesante pensieroso vi apporta la sua calma la sua pazienza la sua dignità; senza ostentazione ma anche senza vergogna esso se ne sta sdraiato accanto al tavolino con i suoi malanni, il ventre gonfio, le spalle logore dal basto, i ginocchi scorticati dalle cadute.³⁰

²⁶ *Uscita di sicurezza*, cité par B. Falchetto, *Introduzione*, RS1, cit., p. XXXIV. Cette remarque n'est pas sans évoquer la célèbre formule de Sartre à propos de Mauriac: «Dedans ou dehors», in «M. François Mauriac et la liberté » (1939) repris in *Situation I*, Paris, Gallimard, 1948, p. 44.

²⁷ Propos de donna Maria Vincenza Spina évoquant la capacité des chevaux à pratiquer des chemins difficiles, *Il seme sotto la neve*, RS1, cit., p. 518.

²⁸ *Una manciata di more*, RS2, cit., p. 247.

²⁹ *Ivi.*, p. 280.

³⁰ *RS1*, cit., p. 797.

Description qui offre un subtil dosage entre l'extériorité animale et l'intériorité humaine, ce qui est le principe même de l'anthropomorphisme. Cherubino, comme les autres ânes des textes de Silone, est investi d'un rapport religieux car «l'asino in chiesa è come di casa [...]. Un asino c'è in ogni presepio, in ogni fuga in Egitto»³¹. L'âne des Abruzzes ne porte-t-il pas une croix dessinée sur son dos «che dà ad essi l'aspetto di poveri cristi»?³². Mais, encore une fois, les détails qui participent de l'humanisation renvoient non pas à l'Homme abstrait et universel des philosophes mais bien au *cafone* de Silone, si bien qu'on pourrait presque lire ce passage comme le portrait, aux accents verghiens, d'un paysan harassé de fatigue et de misère (jusqu'au nom propre, qui induit en erreur).

Le second exemple est moins ambigu. C'est Cherubino encore dont il est dit, un peu plus loin: «non sembra per nulla impressionato, e con la più grande indifferenza tiene il testone penzolini accanto all'albero». Là, pas de doute, il s'agit bien d'un animal dont est mise en avant l'indifférence, donnée moderne et version existentielle de l'apathie et de la résignation des *cafoni*. Ces derniers peuvent tenter de sortir de cette indifférence (*Fontamara*, au fond, ne raconte rien d'autre) alors qu'elle est une donnée permanente de la condition animale. Le silence de l'animal devient «radicale stoicismo, la negazione, il rifiuto d'ogni specie d'eloquenza»³³, c'est-à-dire, dans une lecture politique, le refus du bavardage et de la violence verbale de la propagande idéologique, d'où qu'elle vienne. Il n'est pas anodin, à ce propos, que dans *Il seme sotto la neve*, Pietro se lie d'amitié avec Infante qui est sourd et muet.

L'anthropomorphisme canin, lui, est exceptionnel. On trouve bien un chien qui rit, Leone, dans *Il seme sotto la neve*, mais c'est pour imiter l'âne et cet exemple constitue un hapax. Il y a dans le même récit le cas, rapporté par don Severino, d'un chien silencieux et semblant écouter:

Prima di arrivare davanti alla tua bottega, mastro Eutimio, stavo appunto parlando col cane, gli stavo raccontando la mia tristezza, ma non credere ch'io ami eccessivamente gli animali. A dirti la verità, mi danno fastidio, e col loro aspetto di uomini degradati mi fanno perfino ribrezzo.³⁴

Outre qu'il s'agit là d'une forme très atténuée de personnification, cette citation est intéressante à plusieurs titres. D'une part on perçoit un basculement, une sorte de retour en arrière avant que n'apparaisse la possibilité, ou le risque, d'une compassion – «la mia tristezza, ma non credere ch'io ami eccessivamente gli animali» –, ce qui distingue cet exemple de ceux où l'écoute silencieuse vient d'un âne. Ici, point de promotion de l'animal, de cet autre qui devient moi par la vertu de la souffrance. Pourquoi? Pour deux raisons. La première est que Severino est un homme d'église orthodoxe, pas un héritier de saint François, pas non plus le Fra Pietro, futur pape Pier Celestino, de *L'avventura di un povero cristiano*, ces doux illuminés qui croient que les animaux sont les frères de l'homme et leur parlent en conséquence. Severino incarne la position traditionnelle de l'Eglise catholique, c'est-à-dire la défense d'une hiérarchie entre l'homme et l'animal. De plus, explication interne à l'univers silonien, le chien n'a pas le même statut que l'âne car l'affection pour les chiens et les chats est un luxe de citadin. Par rapport aux animaux de trait ou de bât, ils ont une présence anodine, non indispensable à l'univers paysan et ils ne satisfont donc pas le principe d'anthropomorphisme fonctionnel, à l'origine de ces quelques réflexions.

Si les exemples d'anthropomorphisme sont peu nombreux, hiérarchisés et s'ils obéissent à une finalité plus sociale que psychologique ou poétique, on peut dire que son

³¹ *Il seme sotto la neve*, *ivi.*, p. 736.

³² *Ivi.*, p. 797. C'est naturellement *L'avventura di un povero cristiano*, œuvre d'inspiration franciscaine, qui fournit le plus grand nombre d'animaux "religieux" avec fra Pietro parlant «con gli animali meno addomesticabili, come una volpe, una serpe, altre bestiole della montagna», *RS2*, cit., p. 599.

³³ *RS1.*, p. 844.

³⁴ *Ivi.*, p. 656.

image antagoniste, l'animalisation, obéit tout autant, et ponctuellement davantage, à cette volonté de critique sociale qui semble animer chez Silone le recours aux images animales. Partons d'une définition simple de l'animalisation: attribuer à un être humain une apparence ou un comportement d'animal. Il y a deux catégories d'animalisation dans l'œuvre de notre auteur. Celle qui corrobore la dimension contextuelle d'images en situation. Ainsi, lorsque la vieille domestique Natalina est décrite par le Pietro de *Il seme sotto la neve*, qui l'observe en cachette, comme lui faisant «un'impressione vaga d'animale domestico sottomesso e impaurito»³⁵ ou que le fidèle et humble Venanzio possède aux yeux du même Pietro une «ottusità da animale»³⁶, on perçoit que moins qu'à une dégradation de leur statut d'être humain, ces images aboutissent au contraire à une fonction valorisante puisqu'elles mettent en avant la fragilité et l'innocence de ces personnages du peuple. De même quand Sciatap, dans le même roman «riacquista il suo tozzo aspetto di cafone e una strana rassomiglianza col suo cavallo»³⁷, l'animalisation renvoie le *cafone* enrichi – sorte de Mastro don Gesualdo des Abruzzes – à ses racines et donc à sa vérité profonde.

Ces animalisations “positives” alternent avec des images de déshumanisation plus critiques, et donc plus conformes à la fonction traditionnelle de l'animalisation qui, ce ne saurait être un hasard, touchent chez Silone presque exclusivement les personnages de classes sociales supérieures et/ou les ennemis idéologiques des *cafoni*: prêtres compromis avec le pouvoir, avocats hypocrites etc... Dans *Il seme sotto la neve*, toujours, nous est proposée la très surprenante image, extraordinairement décontextualisée, elle, du prêtre don Piccirilli se déplaçant «con un'andatura stanca e dinoccolata di pinguino panciuto»³⁸. Le mot “pingouin” est évidemment un hapax dans l'œuvre *omnia* de Silone. Un peu plus loin, dans le même passage qui décrit une invitation chez les notables du village, Silone nous gratifie d'une galerie de portraits qui se transforme rapidement en visite de zoo:

donna Teodolinda [...] bella rosea grassa e rasata di fresco che sembra un tonno. Alla sinistra c'è donna Sarafina [...] sotto il mento le pende una pappagorgia che somiglia ai barbigli del tacchino».³⁹

Quelques lignes plus loin, voici don Marcantonio «con uno sguardo vitreo impenetrabile di gufo imbalsamato».⁴⁰

Nous sommes en présence d'animaux exotiques, ou du moins étrangers à l'univers quotidien des paysans, et aux montagnes des Abruzzes⁴¹. Cet écart entre les deux éléments de la comparaison, qui est absent des anthropomorphismes et des animalisations portant sur des personnages humbles, on l'a vu, où dominent les animaux de la campagne, montre bien l'intention de critique, voire ici de satire sociale de Silone. Le point de vue dominant étant celui des *cafoni* ou de leurs défenseurs – les personnages intellectuels et intercesseurs de Silone: Rocco, Pietro... –, il est logique que les nantis soient marqués du même sceau d'étrangeté que les bêtes auxquelles l'animalisation les réduit. Mais ce sont des cas rares, inhabituels dans l'œuvre de Silone, comme le montre d'ailleurs la fin du passage cité où sont réintroduites des comparaisons moins exogènes, avec un dindon ou un hibou, conditionnées par un souci de vraisemblance physique. C'est naturellement que la *pappagorgia* évoque le dindon ou le regard vitreux un oiseau empaillé. Alors que le passage qui instaure un lien un thon et la beauté rose, bien en chair et rasée de frais de donna Teodolinda est proprement

³⁵ *Ivi.*, p. 581.

³⁶ *Ivi.*, p. 716.

³⁷ *Ivi.*, p. 826.

³⁸ *Ivi.*, p. 854.

³⁹ *Ivi.*, pp. 858-859.

⁴⁰ *Ivi.*, p. 867.

⁴¹ Difficile de ne pas penser à l'épisode de *La scuola dei dittatori* où Silone décrit une visite au zoo de Rome et s'attarde sur le portrait d'un kangourou (*ivi.*, p. 1098).

incompréhensible. Sauf à confirmer que Silone se situe clairement dans la satire, genre où la caricature et la recherche comique l'emportent sur la plausibilité.

Moins surréaliste, mais tout aussi étranger à l'univers des *cafoni*, notons l'animalisation éléphanterque d'un personnage de *La volpe e le camelie* décrit ainsi: «È quel vecchio spilungone col naso a proboscide»⁴². Effet comique du contraste entre la girafe, à laquelle on pense obligatoirement, et l'éléphant caché derrière la trompe mais surtout critique de classe puisque le personnage en question est un avocat, donc un individu suspect, ce qui confirme notre hypothèse de départ.

Contrairement à ce que le nombre des exemples proposés jusqu'ici pourrait laisser croire, ces emplois métaphoriques – métamorphoses surtout, et à un degré moindre anthropomorphismes et animalisations – sont minoritaires dans l'ensemble des images animales de Silone. Domine le tout-venant des similitudes et des comparaisons simples, comme s'il n'y avait pas la place, dans l'univers des *cafoni*, pour la poétisation de la nature et des animaux. Silone nous rappelle d'ailleurs dans *Fontamara* que «gli uccelli sono pochi e paurosi, par la caccia spietata che ad essi si fa. Non c'è usignolo; nel dialetto non c'è neppure la parola per designarlo»⁴³. Les mots manquent dans le langage courant pour nommer le rossignol, l'oiseau poétique et l'animal chantant par antonomase, ce qui signifie que la poésie elle-même est absente. Et quand un texte parle de petits oiseaux, ce n'est pas pour s'extasier devant leur beauté mais pour rappeler qu'ils sont avant tout des proies pour des paysans affamés: «Un cacciatore era curvo dietro un cespuglio, col fucile spianato, in attesa di qualche uccellino» ou encore «Una schidionata di uccelletti sanguinolenti da arrostitire era appoggiata contro la parete affumicata»⁴⁴.

Les comparaisons constituent un répertoire et peuvent être classées en fonction de la nature de l'image et des personnages, humains et animaux, mis en relation, pour aboutir à une taxinomie très complète et conforme à la réalité zoologique du décor des récits. Toutes ces images simples fonctionnant selon le principe suivant: «a » comme b» où «a» est un homme, tout ou partie, et «b» un animal, tout ou partie. Il s'agit d'images banales, convenues, rarement surprenantes. On retrouve statistiquement la même hiérarchie que pour les images plus complexes analysées jusqu'ici.

En tête les structures redondantes avec animaux provenant du décor quotidien des personnages représentés. Les plus nombreux sont donc les bêtes de basse-cour, des champs ou d'étables. Quelques exemples sans commentaires car la simplicité du procédé n'appelle pas une analyse approfondie. Ainsi le récit, fait par eux-mêmes, du voyage des *cafoni* de Fontamara à Avezzano: «eravamo violentemente sballottati l'uno contro l'altro, come un branco di vitelli»⁴⁵. Dans le même épisode, quelques pages plus loin: «Rimanemmo accanto alla porta della rimessa come un branco di pecore senza cane»⁴⁶. Emplois banals, donc. Les *pecore* sont d'ailleurs sur-représentées dans ces locutions figées que sont les proverbes, comme ces deux exemples, toujours tirés de *Fontamara*, l'attestent: «Chi ha mangiato la pecora, adesso vomita la lana» ou «Quando sta male il pastore, stanno male anche le pecore»⁴⁷.

⁴² RS2, cit., p. 480.

⁴³ RSI, cit., p. 14

⁴⁴ *Una manciata di more*, RS2, cit., p. 137 et 177.

⁴⁵ RSI., p. 97.

⁴⁶ *Ivi.*, p. 104. A rapprocher d'une autre comparaison quelques pages plus loin: «senza la protezione di un "galantuomo", un povero cafone era come una pecora senza padrone, *ivi.*, p. 149.

⁴⁷ *Ivi.*, respectivement p. 49 et p. 132. Ou encore, dans *Vino e pane*: «Dio ha messo l'erba dove non ci sono pecore, e le pecore dove non c'è l'erba», *ivi.*, p. 342.

Les autres romans ne sont pas en reste⁴⁸. Pourtant, proportionnellement, c'est-à-dire en tenant compte du nombre de pages des textes, *Fontamara* est le récit où les animaux, comme personnages réels ou employés dans des images, sont les moins nombreux, nettement moins que dans *Vino e pane* ou *Il seme sotto la neve*. Comment expliquer cette constatation? Sans doute parce que ce roman fondateur est le plus engagé de tous ceux qu'écrivit Silone par la suite. C'est celui où Silone, pour des raisons de biographie personnelle et de contexte politique, est le plus attentif à la dimension allégorique de son histoire. L'aventure humaine, la condamnation de l'oppression fasciste, ont plus de poids que la volonté naturaliste de camper un décor. On ne peut que souligner l'absence, surprenante dans un roman paysan – ce que *Fontamara* n'est pas seulement mais ce que *Fontamara* est aussi – de présentations de paysages. Les animaux, éléments naturels de ce décor de la campagne, sont eux aussi touchés par cette volonté de recentrer le propos sur les *cafoni*.

Dans les textes suivants, quand s'est atténuée la dimension optimiste, voire utopique de Silone, on assiste à un rééquilibrage entre le décor et les hommes qui l'habitent et les animaux reprennent une place plus conforme à la vraisemblance. On trouve alors de nombreuses images mettant en relation des individus avec des poules – «gallina» ou «chioccia»⁴⁹ –, des renards – *Una manciata di more*⁵⁰ ou, logiquement, *La volpe e le camelie* avec une utilisation paresseuse des *topoi* du bestiaire traditionnel: «La volpe è furba come il diavolo» ou «la volpe è avara»⁵¹ –, les ânes à de très nombreuses reprises et pour lesquels nous ne citerons que cet exemple, assez caractéristique car sont réunis deux éléments importants et récurrents des romans de Silone, l'âne qui renvoie au compagnonnage d'infortune, et la fontaine qui renvoie au grand thème du roman paysan: «Il banco era attorniato di giovanotti assetati che bevevano birra. Il movimento delle loro teste somigliava a quello degli asini al fontanile»⁵².

On trouvera aussi toutes sortes d'autres animaux: mouches, toujours dans un contexte de description de la misère⁵³, chats, taupes, souris, fourmis, vers de terre, abeilles⁵⁴, moineaux et autres représentants de la branche aviaire (hirondelles, pigeons, corbeaux). Plus rarement et de manière plus surprenante, moins représentative du monde paysan convenu, Silone évoque des lucioles, des tourterelles et, dans un probable clin d'œil intertextuel à un célèbre

⁴⁸ Il n'est naturellement pas possible, dans le cadre de cet article, de proposer une liste exhaustive de telles comparaisons. Nous proposons un échantillon, non commenté, tiré du seul récit *Una manciata di more*, RS2, cit.: «stavano come bestie col pelo irto» (p. 52), «La faccia raggrinzita di Giuditta somigliava al muso aguzzo d'una volpe» (p. 54), «[il segretario comunale] si spostava da un crochio all'altro, come un ragno sui fili d'una tela, da una mosca all'altra» (p. 94), «Lo sconosciuto procedeva tra i cespugli e le ombre delle rocce con un andare cauto di talpa in un terreno smosso» (p. 103), «i suoi occhi, piccoli e rotondi, come quelli d'un gatto, erano rimasti vivacissimi» (p. 107), «I bambini apparivano incredibilmente piccoli e fragili, ma già autonomi, come uccelletti» (p. 113), «Egli l'ama, mi pare, come il gatto per istinto di natura ama il sorcio» (p. 114), «Invano rimase a guardarlo come un animale domestico in attesa d'ordini» (p. 116), «Aveva l'aspetto e la voce d'una gallina spaurita» (p. 175), «Il suo viso era come il muso d'una volpe» (p. 177), «Giuditta difende Stella come una chioccia il suo pulcino» (p. 227), «Caterina sembrava una formica sopra una zolla» (p. 232), «Verso sera la si incontrava spesso, carica d'una pesante fascina di rami e frasche, piegata in due, faccia a terra, come una bestia da soma» (p. 232), «Gli spettatori boccheggiano all'insù, come i pesci alle prediche di San Francesco» (p. 258), «Voi ragionate come vermi» (p. 265), «gli abitati lontani, sciame di lucciole» (p. 98).

⁴⁹ *Il seme sotto la neve*, RS1, p. 786 et *La volpe e le camelie*, RS2, cit., p. 175 et 227.

⁵⁰ *Ivi.*, p. 177

⁵¹ *Ivi.*, respectivement p. 460 et 494. Une autre forme de bestiaire apparaît dans *La scuola dei dittatori*, tout aussi traditionnelle, qui consiste à exploiter dans une optique politique, ici nationaliste, les liens entre hommes et animaux: «la Francia ha il gallo, la Germania l'aquila, l'Italia anche un'aquila, Roma una lupa con due bambini, l'Olanda, il Belgio, la Svezia e altri paesi il leone», RS1, cit., p. 1099. Dans le même ordre d'idées (images animales à fonction politique), on trouve dans *Una manciata di more* l'image suivante: «Il Partito è una trappola per sorci. Tu non mi pari un sorcio», RS2, cit. p. 54. Mais l'exemple le plus beau, et le plus amusant, d'une utilisation idéologique et géopolitique de l'animal se trouve quelques pages plus loin, dans cette description chaplinesque d'une mouche sur une carte: «Una mosca molesta, dopo avergli ronzato a lungo attorno al naso, era andata a posarsi sul mare d'Azov. Essa risaliva ora, a piedi, il corso del Don. Egli cercò di seguirla senza dare nell'occhio. Quanto tempo ci metterebbe una mosca per andare "a piedi" dal mare d'Azov alla Siberia? La mosca passò dal Don al Volga, si fermò un po' a Casan, appena il necessario per rendersi conto della contrada, e stava ora affrontando la catena degli Urali. Disgraziata, andava veramente in Siberia? Di scatto la mosca prese il volo e andò a posarsi su Stoccolma. Alfredo diede un sospiro di sollievo», *ivi.*, p. 110. À travers le parcours de l'insecte, on perçoit la dimension anticommuniste du personnage qui l'observe.

⁵² *Una manciata di more*, *ivi.*, p. 257.

⁵³ Deux exemples suffiront: «Attorno all'altare delle angurie, c'era una densa nuvola di mosche e di bambini scalzi, quasi nudi», *ivi.*, p. 113 et «Un uomo mal ricoperto di stracci, dormiva davanti alla soglia, nella polvere e tra le mosche», *Il segreto di Luca*, *ivi.*, p. 286.

⁵⁴ Même lorsque ces animaux sont à l'origine d'images, il s'agit toujours de créations simples, convenues: «piccoli gruppi di donne, vestite di nero, che tornavano a piedi dal mercato con le loro provviste, come lente e silenziose processioni di formiche», *Una manciata di more*, *ivi.*, p. 23 ou «si vedevano arrabattare uomini isolati come disperse api operaie», *ivi.*

passage de *L'umorismo* de Pirandello, des perroquets: «non v'erano che alcune vecchie signore inglesi vestite come pappagalli»⁵⁵. De façon exceptionnelle, ces images passent par une adjectivation comme dans «l'anima farfallasca d'una squaldrina»⁵⁶ ou dans l'étrange remarque de don Nicola à Zaccaria in *Una manciata di more*: «non immaginavo che tu fossi così zoologico»⁵⁷.

Au terme de cette visite de la “ménagerie” de Silone, et avant de conclure, une simple remarque: les images simples – similitudes, comparaisons où un être humain est confronté à animal –, tout comme les proverbes d'ailleurs, sont un reflet assez mécanique de la réalité de la présence de certains animaux domestiques dans la campagne des Abruzzes au milieu du siècle dernier. De ce point de vue, Silone se distingue de ses personnages en ce qu'il est conscient des limites intellectuelles de ces représentations figées qui se nourrissent d'images animales. C'est ainsi qu'il faut comprendre ces mots de Pietro Spina, l'intellectuel qui est son porte-parole, au paysan Cardile: «Tu sei un contadino e l'agricoltura si regge sui proverbi. Ma la verità, fortunatamente, è più grande dei proverbi»⁵⁸.

Dans le même ordre d'idée, l'idéalisation de la nature, et donc de ses habitants, animaux compris, est un danger que Silone parvient toujours à écarter, lui qui n'est jamais un écrivain de la nostalgie et du regret du passé. C'est ainsi que la disparition programmée de certains animaux de la campagne, remplacés par des machines, n'est pas vue comme une catastrophe mais comme l'indice encourageant d'une modernisation de la société. D'ailleurs, c'est avec une curiosité teintée d'admiration que les paysans de San Luca, dans *Una manciata di more*, assistent à l'apparition dans leur village, en même temps que la lumière électrique et que la «prima macchina parlante» – une radio – dans leur café, de la «prima carrozza-senza-cavalli»⁵⁹.

Silone n'est ni un écrivain animalier, ni un fabuliste, ni un naturaliste. On pourrait penser, à croire ses différentes déclarations de poétique, que par fidélité au seul monde qu'il a représenté dans son œuvre, il se méfie des images. Il pense en effet que le détour par la métaphore n'est pas une donnée de la civilisation paysanne, trop préoccupée par les difficultés quotidiennes pour pouvoir faire autre chose que «chiama[re] pane il pane e vino il vino»⁶⁰. C'est d'ailleurs une formule qu'on retrouvera presque à l'identique dans une lettre de 1937 écrite en français et dont nous citons un extrait car elle rejoint comme par enchantement notre propos:

Je renonce à créer une vie fictive et apparente par des jeux de lumière sur les objets, je n'aime pas qu'un chat ait l'air d'un tigre, un chien ressemble à un ours, une racine à un serpent. Je préfère appeler chat un chat, chien un chien, racine une racine.⁶¹

Pourtant ses romans accueillent des animaux, à la présence réelle ou imagée. Donnés comme simples éléments d'un décor paysan ou intégrés dans une description transposée de l'univers des *cafoni*, ils sont le plus souvent caractérisés par trois éléments que, nous appuyant

⁵⁵ *La volpe e le camelia*, *ivi.*, p. 476.

⁵⁶ *Ivi.*, p. 434.

⁵⁷ *Ivi.*, p. 178

⁵⁸ *Vino e pane*, *RS1*, cit., p. 255.

⁵⁹ *RS2*, cit., p. 76. Exemple à rapprocher de cette réflexion de Silone dans «La terra e la gente» in *Abruzzo*, (Electa, Milano, 1963): «Bada, è come con gli asini e i trattori. Sono immagini contraddittorie delle condizioni attuali dell'Abruzzo. Più che altrove [...] vi troveremo intrecciati, ad ogni passo, l'antico e il moderno», *ivi.*, p. 1396. Ou encore cette remarque d'un personnage croisé dans ce même reportage et qui déclare: «Le pecore di Rocca di Cambio [...] adesso sono i turisti. Si fatica di meno e si guadagna di più», *ivi.*, p. 1401.

⁶⁰ Préface à *Fontamara*, *RS1*, p. 16.

⁶¹ «Lettera a Rainer Biemel» in *Scritti autobiografici*, *RS2*, p. 1371.

sur la leçon de Derrida et sur la réalité des textes, nous avons définis par le recours aux thèmes du regard, du silence et de l'altérité.

Le regard porté sur et venant de, est à l'origine du lien entre l'homme et l'animal. Il permet une rencontre et agit de façon réflexive, comme un fil transparent qui permet à l'homme de mieux saisir sa spécificité.

Le silence, au sens de "contraire" du langage, est le propre de la bête. Il facilite l'échange et, comme le regard, pousse le «personnage homme», comme dirait De Benedetti, à remplir ce vide troublant que constitue le mutisme d'un être vivant. Très souvent, Silone met en avant dans ses essais et ses récits de fiction la vertu du silence. Bruno Falsetto, à juste titre, rappelle dans son Introduction aux *Romanzi e saggi* les propos de Pietro Spina dans *Vino e pane*: «è forse meglio tacere ed aver fiducia nel silenzio»⁶². D'où l'avantage des animaux, surtout quand il s'agit d'un silence éloquent, constructif, car permettant de briser «la crosta dura e opaca che ci racchiude e ci protegge, l'involucro di finzioni, di pregiudizi, di frasi fatte, che ci separa e ci oppone uomo contro uomo»⁶³. Cette citation est à rapprocher des mots de Cristina évoquant l'Évangile dans *Vino e pane*: «Gesù ci ha insegnato a tacere quando si è sotto la tortura» ou encore «Bisogna lasciarsi trasportare dal silenzio [...] come un uomo svenuto è portato da una profonda corrente d'acqua»⁶⁴.

L'altérité, enfin, c'est le socle inaliénable et indépassable de toute relation entre l'homme et l'animal. Silone l'apprivoise par moments, quand la référence à l'animal lui sert, poétiquement – au sens de la poétique plus que de la poésie – et idéologiquement, à démêler les fils de la seule question qui le préoccupe, celle de la façon dont l'individu est opprimé par le Pouvoir. L'animal, domestique en particulier, devient naturellement le symbole de cette habitude, de cette résignation à l'oppression. Il est alors un double du *cafone*. Tout le propos de Silone écrivain "engagé" est de briser cette similitude – l'animal comme le *cafone* – pour, en maintenant l'animal dans son altérité, dans cette façon d'être autrement de manière indéfectible, promouvoir l'homme misérable et rétablir une hiérarchie que la dictature, symboliquement, a détruite. L'altérité préservée de l'animal marque le respect de sa différence et, *in fine*, le salut de l'homme.

Vincent d'Orlando (Université de Caen)

⁶² *RSI.*, p. XXXVIII.

⁶³ *Ivi.*

⁶⁴ *Ivi.*, respectivement p. 301 et 303.