



HAL
open science

D'Antonello da Messina à Vincenzo Consolo: histoire d'un sourire, sourires de l'Histoire

Lise Bossi

► **To cite this version:**

Lise Bossi. D'Antonello da Messina à Vincenzo Consolo: histoire d'un sourire, sourires de l'Histoire. L'écriture de l'Art aux XIXème et XXème siècles, L&A, pp. 293-302, 2006. hal-03966312

HAL Id: hal-03966312

<https://hal.science/hal-03966312v1>

Submitted on 14 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'Antonello à Consolo: histoire d'un sourire, sourires de l'Histoire

Le sourire dont il va être question ici flotte sur les lèvres d'un homme dont le portrait est attribué à Antonello da Messina (1430-1479), sous la dénomination de «Ritratto dell'ignoto marinaio». C'est de ce portrait que Vincenzo Consolo — l'un des auteurs les plus représentatifs des ferments qui parcourent la littérature sicilienne du vingtième siècle — part pour bâtir une fiction où les réinterprétations historiques propres à l'*anti-risorgimentalismo* sicilien et les réflexions sur l'essence de l'être sicilien, sont littéralement mises en image et sous-tendues par un plurilinguisme digne des meilleures expériences gaddiennes.

Pour suivre cette mise en images de et par l'écriture, qui est aussi mise en scène et mise en voix, il nous faut brièvement résumer l'histoire du tableau telle qu'elle nous est contée par Consolo. Cette histoire se présente comme un voyage, dans l'espace mais aussi dans le temps.

Le périple commence en 1852, sur un voilier qui ramène de Lipari vers Cefalù le tableau et son nouveau propriétaire, le baron Mandralisca, qui vient d'acheter le portrait à un pharmacien de Lipari, chez qui il avait échoué on ne sait comment depuis Messine.

Sur le même voilier voyage aussi un marin inconnu. Mandralisca, savant dilettante comme il y en a tant parmi les aristocrates lettrés de l'époque, lui parle de ses travaux sur les mollusques alors qu'à leurs côtés un malheureux *cavatore di pomice* crache le sang de ses poumons rongés par le *male di pietra*. Il lui parle de ses mollusques et il est doublement mal à l'aise car le marin lui rappelle quelqu'un et parce qu'il le fixe de son regard acéré et scrutateur, inquisiteur et critique, un sourire ironique et apitoyé flottant sur ses lèvres. Fin du premier acte.

On aura bien sûr déjà compris, grâce à son sourire, à qui ressemble le marin inconnu. Mandralisca, lui, ne fait le rapprochement entre l'homme du voilier et l'homme du portrait que lorsqu'il expose son acquisition à la noblesse de l'endroit, convoquée pour la circonstance. À l'occasion de cette réception, où le tableau est présenté comme le fleuron d'un véritable cabinet d'amateur regorgeant des dépouilles hétéroclites de toutes les cultures qui ont laissé quelque trace dans l'Histoire sicilienne, nous faisons la connaissance d'un groupe de jeunes gens dont l'un en particulier sera le protagoniste et le martyr du mouvement politique de 1856 qui réclamera le rattachement de la Sicile à une Italie encore à naître.

C'est en 1856 justement que l'animateur et le propagateur de ce mouvement, le député de l'ancien gouvernement provisoire de 1848, Giovanni Interdonato, se présente chez Mandralisca, sous l'identité — et le mot n'est pas gratuit — du marchand Gaetano Profilio. Grâce à son sourire, Mandralisca reconnaît en lui le marin inconnu de Lipari, lui-même sosie de l'homme du tableau. Il accepte de donner asile aux patriotes qui auraient besoin d'un refuge; ce qui n'empêche pas que nombre d'entre eux soient arrêtés au moment de la reprise en main de la situation par les Bourbons. Fin du deuxième acte.

Après l'échec de l'insurrection de 1856, il faut attendre les événements de 1860 et le débarquement de Garibaldi à Marsala, pour que Mandralisca soit à

nouveau en contact avec l'homme qui ressemble au portrait: c'est à lui, devenu procureur général du gouvernement dictatorial instauré en Sicile, qu'il adresse, sous forme de supplique, un récit des terribles événements survenus à Alcàra Li Fusi où, aveuglée par les promesses de justice, de liberté et surtout de terre, la population a massacré la plupart des bourgeois et des propriétaires terriens. Illuminé par ce compte-rendu, Interdonato graciera, malgré un feu roulant de critiques, la plupart des responsables de ces atrocités qui lui apparaîtront désormais comme les victimes d'une imposture et d'un anéantissement séculaire. Fin du dernier acte de ce voyage dans le temps au long duquel le portrait, littéralement incarné par son sosie aux nombreux visages, tous différents — le marin, le marchand, le député, le procureur — et tous identiques grâce à ce sourire qu'ils ont en commun, le portrait, donc, est un fil directeur «un leitmotiv et un *topos*»¹. Celui qui permet de relier et de relire les diverses étapes du *Risorgimento* en Sicile et d'en faire la critique, comme c'est le cas dans toutes les œuvres d'auteurs siciliens «depuis Verga en passant par De Roberto et Pirandello, pour arriver au Sciascia de *Il quarantotto* et au Lampedusa de *Il gattopardo*»², si l'on en croit Consolo.

Voyage dans le temps mais aussi voyage dans l'espace, puisque le tableau a parcouru un triangle qui l'a conduit «d'une Messine effacée par les tremblements de terre mais autrefois fortement ancrée dans l'histoire, à Lipari, île-royaume d'existence, de mythe, jusqu'à Cefalù où il a abordé dans l'Histoire et dans la culture»³. Cefalù dont Consolo dit aussi qu'elle est à la fois «la frontière d'un Orient de nature et d'existence, de langages formels et mytho-poétiques et la porte d'un Occident d'histoire et de langages logico-critiques»⁴. Ce qui revient à faire voyager le tableau et sa signification symbolique «d'une mer d'incertitude et de résignation (l'Acì Trezza et les contreforts de l'Etna de Verga) à une terre de conscience et de dialectique»⁵. Par le biais de cette planimétrie métaphorique, le tableau, qui occupe l'angle aigu du triangle, se présente, «comme le moteur d'un possible récit, il devient le lieu où faire précipiter expérience et mémoire, où faire émerger des idées, sinon une idéologie, où faire se matérialiser un espace logique et dialectique, leit-motiv et *topos* d'acceptation et de négation, point de départ d'invention et de construction»⁶.

Il ne faut pas croire cependant que, à travers son double voyage dans le temps et dans l'espace, tel que Consolo le déchiffre tout en le chiffrant, le décrypte tout en le métaphorisant, le tableau n'est qu'un fil directeur un peu artificiel, un prétexte à divagations historico-idéologiques. Incarné par ses sosies successifs, il prend littéralement vie et comme tout ce qui vit il change, tout en

¹ Vincenzo CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori 1997 in Vincenzo CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Oscar scrittori del Novecento, Milano, Mondadori 2001, p. 178.

² Ivi, p. 179.

³ Ivi, p. 178.

⁴ Ivi, p. 177.

⁵ Ivi, p. 178.

⁶ *Ibid.*

restant le même; à l'image de la Sicile et des Siciliens. C'est une autre lecture, anhistorique celle-ci, mais tout aussi métaphorique, qui se fait jour ici: elle fait du tableau d'Antonello le reflet-même de l'immobilité gattopardesque du temps, et donc d'une histoire-non-histoire, telle que la vivent les Siciliens.

Cette autre piste de lecture nous est fournie par la citation de Sciascia mise en exergue. Il y est dit que «le jeu des ressemblances est en Sicile une sonde délicate et infiniment sensible, un instrument de connaissance [...] Les portraits d'Antonello “ressemblent”; ils sont l'idée- même, l'arché de la ressemblance»⁷.

Qu'est-ce qui “ressemble”, et à qui ou à quoi, dans ce portrait d'Antonello? *A priori*, le portrait est celui d'un inconnu, marin peut-être, d'après son habit, contemporain d'Antonello en tout cas. C'est-à-dire (qu'on nous pardonne ces évidences) un Sicilien du quinzième siècle dont le peuple a déjà subi les invasions des Grecs, des Romains, des barbares, des Byzantins, des Arabes, des Normands, des Angevins et qui subit depuis 1442 — Antonello avait alors douze ans — les Aragonais, premiers de ces Espagnols qui règnent encore sur la Sicile de 1852-1860 où le tableau, après son mystérieux voyage, fait sa ré-apparition, dans l'évocation de Consolo, au milieu — on serait tenté de dire “au sommet” — des trésors disparates mais historiquement et culturellement stratifiés du baron Mandralisca.

Il ré-apparaît et il “ressemble” comme le dit Sciascia, il ressemble grâce à ce sourire que nous retrouvons sur les lèvres de l'homme aux nombreux visages, le même depuis le début de l'occupation espagnole jusqu'au *Risorgimento*, le même depuis que, «le chef d'œuvre de civilisation, d'art, représenté par l'inconnu d'Antonello, par son sourire ironique»⁸ a été fixé et emprisonné sur la toile comme à l'intérieur d'un cercle vicieux historique et existentiel.

Si l'on prend acte, en effet, de cette ressemblance, de cette identité — à tous les sens du terme —, on en vient à penser que ce sourire est devenu une espèce de représentation métaphorique et paradigmatique de l'être sicilien qui aurait atteint avec lui l'apogée de quelque immuable et abstraite perfection. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à l'essai intitulé *L'ordine delle somiglianze* dont est extraite la précédente citation de Sciascia: «Il est curieux, écrit ce dernier, de constater combien les jugements sur les Siciliens et les représentations de l'homme sicilien sont encore, à travers cinq, dix ou vingt siècles valables et vrais»⁹. Ce qui, selon Sciascia, est littérairement représenté par «la vision anhistorique de Lampedusa, [par] sa façon de prendre et de laisser l'homme sicilien tel qu'il a toujours été et tel qu'il sera toujours, une vision qui naît de l'apparence et de l'illusion d'une continuité inaltérable et inaltérée dans la “manière d'être” sicilienne. Parce qu'une continuité à ce point indéfectible, une résistance à ce point absolue à l'histoire de la part de cette partie de la réalité humaine que nous appelons Sicile, et qui se trouve pourtant dans le creuset de l'histoire, ne peut être qu'une apparence, une illusion. Mais le fait est que cette

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ Ivi, p. 182.

⁹ Leonardo SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze* in *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983, p. 23.

apparence, cette illusion naissent de la réalité sicilienne, de la “manière d’être” sicilienne, et qu’elles en font donc partie, intrinsèquement»¹⁰.

En peignant son portrait d’inconnu, Antonello, Sicilien de Messine, contribue à créer cette illusion, dont il fait lui-même partie, en tant qu’homme et en tant que peintre car, comme l’a écrit Antonio Castelli, originaire de Cefalù comme le baron Mandralisca, «C’est dans la communauté à laquelle nous appartenons, dans le pays où nous naissons que réside notre idée de la couleur, et notre mesure d’homme est réglée sur un ordre bio-ethnique des ressemblances. Ce sont l’absolu physiognomique et l’absolu chromatique qui, plongés dans le creuset de la terre natale, modulent notre essence»¹¹.

Voilà pourquoi les tableaux d’Antonello “ressemblent”: à chacun peuvent convenir toutes les définitions qui ont été données des Siciliens et chacun, à commencer par notre portrait, est donc la représentation d’une identité unique, l’identité sicilienne, portée à son plus haut niveau de ressemblance, une ressemblance absolue, dont l’objectivité est garantie par sa multiplicité-même, une véritable entéléchie, au sens aristotélicien du terme.

C’est encore Sciascia qui éclaire ce concept d’entéléchie. Il le fait à propos du portrait photographique mais sa réflexion reste tout à fait pertinente. Citant Flaubert et son *Dictionnaire des idées reçues*, il rapporte que «le plus difficile c’est de rendre le sourire». C’est le sourire qui, plus que tout autre chose, viendra parfaire cette ressemblance qui est le résultat de la convergence d’innombrables éléments plus ou moins subjectifs et qui fait du portrait «un point où se croisent, précipitent et se fixent le temps et l’espace, l’*hic* et le *nunc* [...] Dans le portrait se manifeste une “crédibilité” qui ne pose ni n’exclut le problème de la ressemblance physique mais qui restitue cependant le sens de *cette* vie, de *cette* histoire, de *cette* œuvre de façon achevée, en “entéléchie”»¹².

En somme, si l’on admet que le portrait restitue l’âme d’un lieu et l’esprit d’une époque, qu’il les fixe et les immobilise, pour appliquer les termes de Sciascia à l’objet qui nous intéresse, la ressemblance entre l’inconnu peint par Antonello et ses sosies du dix-neuvième siècle signifie que cette âme et cet esprit n’ont pas changé depuis au moins quatre siècles. Elle signifie que la vie, l’histoire et l’œuvre concentrées dans le portrait se sont définitivement cristallisées en une image parfaite et achevée, une entéléchie de la Sicile, qui est aussi la Sicile «intacte et solide» de Verga, la Sicile anhistorique de Lampedusa, c’est-à-dire le lieu d’une infinie répétition du même. C’est ce qu’évoque la métaphore transparente des sosies grâce à laquelle le portrait, tout en conservant son statut d’entéléchie, devient une sorte de palimpseste où réapparaîtrait toujours le même visage, où se fondraient en une seule identité collective de multiples — et parfois contradictoires — identités individuelles.

Il y a cependant une issue au cercle vicieux de la palingénésie, une faille dans cette continuité existentielle propre à l’identité sicilienne telle qu’elle est

¹⁰ Ivi, p. 24.

¹¹ Ivi, p.25.

¹² Leonardo SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia* in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio 1989, p. 153.

représentée par le portrait; continuité dont Sciascia nous dit qu'elle est apparente et illusoire mais que cette apparence et cette illusion en font intrinsèquement partie. Apparence et illusion de continuité se fondent sur la ressemblance de ce qui est avec ce qui fut, du sosie avec son modèle, et, s'agissant du portrait qui "ressemble", qui est la ressemblance, c'est celui qui regarde le tableau qui accepte ou non, entérine ou non cette ressemblance. C'est lui qui établit "l'ordre des ressemblances" et en tire des conclusions, fussent-elles illusoires. C'est donc l'évolution du regard, provoquée par des modifications dans la perception de celui qui regarde, elles-mêmes conditionnées par une nouvelle convergence d'éléments subjectifs concentrés dans un *hic et nunc* donnés, qui est susceptible de remettre en question la correspondance entre la réalité et sa représentation et de garder ou non au tableau son statut d'entéléchie.

Pour se convaincre que c'est bien dans le spectateur que réside une possible solution de continuité dans l'ordre des ressemblances et donc dans la reproduction/répétition du même, il suffit de suivre l'évolution du regard éminemment subjectif de Mandralisca sur son portrait. Et l'ambiguïté syntaxique de l'expression "son portrait" est évidemment volontaire, puisqu'il s'agit du regard d'un Sicilien sur l'entéléchie de l'homme sicilien sous les espèces du chef d'œuvre de civilisation que constitue le portrait d'Antonello; cette seconde ambiguïté syntaxique "le portrait d'Antonello" étant tout aussi volontaire que la première et pour les mêmes raisons.

Que voit Mandralisca quand il contemple le portrait de l'inconnu lors de son entrée officielle dans ses collections:

Le buste d'un homme. Son visage lumineux se détachait sur un fond vert sombre, nocturne, une longue nuit de peur et d'incompréhension. [...] L'homme avait atteint cet âge précis où la raison, après avoir réchappé du naufrage de la jeunesse, est devenue une lame d'acier que son usage ininterrompu rendra de plus en plus brillante et coupante. Sur son visage, l'ombre d'une barbe de deux jours faisait ressortir les larges pommettes, la ligne fine et parfaite du nez pointu, les lèvres, le regard. Ses pupilles, petites et noires, vous scrutaient du coin de l'œil et ses lèvres s'étiraient légèrement en un sourire. Toute l'expression de ce visage était fixée pour toujours dans le pli subtil, mobile, fugace de l'ironie, ce voile sublime d'âpre pudeur dont les êtres intelligents recouvrent la pitié. En-deça de ce léger sourire, ce visage serait tombé dans l'expression pesante du sérieux et de la profondeur, à la limite de l'absence douloureuse, au-delà, il se serait décomposé, déformé dans le rire franc, sarcastique, impitoyable ou dans le rire mécanique et libérateur commun à tous les hommes. Le personnage fixait chacun dans les yeux, où qu'il se trouvât, de ses petits yeux acérés, il souriait à chacun d'entre eux, ironiquement, et chacun se sentit mal à l'aise¹³.

Nous avons là le portrait de l'homme de culture et de raison, mais un portrait subjectif, comme nous le suggérions précédemment, dans la mesure où Mandralisca prête à l'évidence au portrait les qualités que lui-même croit avoir et qu'il a effectivement jusqu'à un certain point. Et le portrait le lui rend bien en lui permettant de se reconnaître en lui. C'est à la faveur de cet échange de bons procédés que le tableau rapporté par l'amateur d'art, prédateur autant que conservateur des trésors du passé, le portrait, donc, prend vie comme le

¹³ Vincenzo CONSOLO, *Il sorriso...*, cit., p. 31.

soulignent des notations paradoxales à la limite de l'oxymore, telles que: «l'expression de ce visage était *fixée pour toujours* dans le pli subtil, *mobile, fugace* de l'ironie»¹⁴ à propos du sourire; reprises en mineur si l'on peut dire à propos des yeux qui donnent une direction au sourire: «Le personnage fixait chacun dans les yeux, où qu'il se trouvât, de ses petits yeux acérés, il souriait à chacun d'entre eux, ironiquement, et chacun se sentit mal à l'aise»¹⁵.

Au moment où le portrait s'anime de la sorte, Mandralisca prend acte pour la première fois de la ressemblance entre l'inconnu et le marin qui sur le voilier lui a parlé des carriers et s'est moqué de lui et de ses mollusques, avec ce même sourire. Et, du fait de cette ressemblance, c'est à une véritable incarnation que nous assistons, à un passage dans la vie, dans la réalité et dans l'histoire: celles dont les carriers, les paysans sans terres, les révoltés d'Alcàra Li Fusi sont les acteurs et les victimes, celles que le marin a opposées à la vaine science du malacologue, au désir de prédation du collectionneur-embaumeur. Le souvenir de la conversation sur le voilier, activé en quelque sorte par le constat de la ressemblance, est à l'origine de l'évolution de Mandralisca.

Le processus d'incarnation fonctionne comme un révélateur et déclenche le mécanisme interactif par lequel le portrait, ou plus exactement ce qu'il représente symboliquement, va pouvoir mettre en mouvement la conscience personnelle et collective des spectateurs prêts à recevoir de la mobile fixité d'un sourire la paradoxale révélation de la vraie vie, de la réalité vraie, de l'Histoire. Alors que les spectateurs qui ne sont pas touchés, mus, littéralement mis en mouvement par ce sourire s'aplatissent, deviennent des figures en deux dimensions, tel l'histrionique duc d'Alberì qui, «se détachant du groupe et s'avançant seul vers le portrait, tout plat par derrière et sa redingote ouverte sur le bombé qu'il portait triomphalement par-devant, demanda de sa voix de cornet à pistons: "Baron, à qui sourit-il celui-là?"»¹⁶.

Il est évident dès ce moment que le tableau a suscité deux points de vue et délimité deux camps celui des momies satisfaites comme Alberì et celui des acteurs potentiels comme Mandralisca; même si ce dernier n'en est pas encore convaincu puisqu'il se met toujours dans le camp du duc en répondant: «aux fous heureux comme vous et comme moi, aux imbéciles»¹⁷.

La métamorphose de Mandralisca se confirme lors de la deuxième incarnation du tableau, c'est-à-dire lors de la deuxième rencontre avec son sosie aux multiples états civils.

Nous sommes à la veille des événements de 1856. Sous l'identité du marchand Gaetano Profilio, l'ancien député du gouvernement de 1848 Interdonato est reçu par Mandralisca dans son bureau qu'on dirait «celui d'un Saint Augustin ou d'un Saint Jérôme, brouillon et un peu détraqué par la recherche fiévreuse de la vérité»¹⁸. En face du baron, le portrait du marin d'Antonello, au-dessus de lui,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 32.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 47.

indéniablement spéculaire, le plan de Cefalù, dont nous avons dit l'importance dans la planimétrie symbolique de Consolo comme lieu de conscience historique et culturelle, Cefalù qui «signifie, tête, et tête veut dire raison, esprit, homme»¹⁹.

Interdonato, placé sous le portrait, reproche à Mandralisca de s'occuper de ses escargots sans se rendre compte de tout ce qui s'est passé depuis quinze ans et de ce qu'ils sont en train de vivre. Coupant court aux protestations du baron, il lui assène une phrase dont nous connaissons déjà les termes: «vous n'êtes pas un fou joyeux ou un imbécile comme la plupart des érudits et des nobles siciliens... Vous êtes un homme dont l'esprit et le cœur lui donnent la capacité de comprendre»²⁰. Et il sourit, de son sourire ironique et acéré. Le même sourire.

Comme précédemment avec le marin, sous l'effet de la même prise de conscience qu'il existe un autre monde que celui des mollusques, Mandralisca constate la ressemblance d'Interdonato avec le portrait: «ces deux visages, le visage vivant et le visage peint, étaient identiques»²¹.

À partir de cette visite, de cette seconde incarnation, le baron franchit un nouveau pas, de la prise de conscience à la participation passive, puisqu'il accepte, non sans angoisse, d'accueillir et de cacher des révolutionnaires à l'occasion des événements de 1856 à Cefalù. Dès lors il change et, si ses occupations restent les mêmes en apparence, il se démarque des imbéciles au moins dans ses jugements.

En fait, c'est son regard qui a changé car il commence à acquérir cette distance qui lui fait considérer objectivement les nobles siciliens — jusque-là ses semblables — à qui il rend visite à l'occasion de ses expéditions malacologiques. Tel son ancien condisciple Manforti, digne représentant de ces petits seigneurs féodaux qui retourneront leur veste en 1860, dont il lui semble qu'il le voit clairement pour la première fois dans toute sa hargneuse petitesse, comme au microscope, ce qui suscite chez lui «un sentiment d'extranéité, d'éloignement et, pour finir, de répulsion»²². Tel le baron Manca, «sautillant sur ses deux petites jambes torsées, rond comme un tonneau, ses petits bras ouverts, un grand sourire sur son visage luisant de graisse» dont la vue lui fait penser: «comme nous sommes déplaisants, comme notre race est laide»²³.

On serait tenté de penser que, pour être exact, le baron aurait dû dire: comme elle est devenue laide, car, à chacun de ses accès de lucidité et d'objectivité, c'est le portrait qui lui revient en mémoire. C'est par rapport au paradigme qu'il représente qu'il juge ses contemporains et c'est l'influence du sourire ironique du marin qui lui permet de prendre la bonne distance focale, celle où «le voile épais [...] de l'habitude, de la familiarité et peut-être même de l'affection»²⁴ se déchire. Il semble d'ailleurs que ce soit là l'effet que les tableaux d'Antonello produisent toujours et partout car Sciascia raconte une expérience

¹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰ Ivi, p. 50.

²¹ *Ibid.*

²² Ivi, pp. 97-98.

²³ Ivi, p. 104.

²⁴ Ivi, p. 97.

similaire en réaction à la même laideur: «La Pira parlait du conseil municipal de Florence, du Parlement, de ce qu'il voulait, de ce qu'il réussissait parfois à obtenir. L'accord. [...] Il agitait ses petites mains comme pour le modeler matériellement, cet accord: une pâte souple et malléable. J'en éprouvais une sensation de vertige: et je m'en écartais comme d'une fenêtre ouverte sur le vide, en regardant les tableaux d'Antonello, qui ne me semblait pas d'accord. Tous lumineux et froids comme le diamant; et ces portraits qui vous regardaient du coin de l'œil pleins de scepticisme et d'ironie»²⁵.

Le portrait a donc un double effet. Il permet tout d'abord à celui qui regarde de prendre de la distance par rapport à une réalité faussée et subjective jusqu'à retrouver la réalité vraie sous l'apparence et il offre ensuite une sorte de mesure étalon, un état de référence, à quoi comparer la réalité regardée ainsi débarrassée de ses voiles trompeurs, à l'intérieur d'un ordre des ressemblances.

Dans le cas qui nous intéresse, si, comme nous l'avons admis précédemment, le portrait représente le modèle idéal, l'entéléchie de la manière d'être sicilienne, il y a eu une très nette dégradation depuis que le coup d'éteignoir de la domination espagnole a mis fin à l'âge d'or de la Sicile dont l'art d'Antonello marquerait l'apogée. C'est du moins ce qui ressort des jugements de Mandralisca sur certains de ses pairs qui, nous l'avons vu, ne sortent pas grandis de la comparaison. Mais, à bien y réfléchir, qu'en est-il des autres, et de Mandralisca lui-même, si on se livre sur eux aussi au jeu des ressemblances, avec le portrait en guise d'*exemplum* ?

C'est que, une fois amorcé, le mécanisme de la prise de distance n'est pas si facile à contrôler, la réalité vraie une fois entrevue, il devient presque impossible de se voiler à nouveau la face et de faire comme si de rien n'était; et c'est bien ce qui arrive au baron lorsqu'il voit tout à coup Maniforti sous son véritable jour: il ne peut s'empêcher d'élargir à l'ensemble d'une classe, sa classe, le regard qu'il a porté sur quelques-uns.

“Nos ancêtres”, se demande-t-il, “sont-ils devenus nobles pour s'être occupé de leurs intérêts propres ou pour s'être occupé des intérêts des autres? Et si c'est la première hypothèse qui est la vraie, comme c'est effectivement le cas, alors toute l'humanité est donc noble... ou bien, hélas, nous autres hommes nous sommes tous ignobles... à l'exception de quelques uns”, admit-il. Et il pensa aux poètes, aux hommes de science, aux philosophes, aux savants, retirés et détachés de la lutte pour se procurer des biens... “Mais non” se dit-il, “il y a presque toujours quelqu'un derrière eux, un père ou un mécène, qui s'est largement servi et qui s'est occupé de leur remplir le ventre, en leur donnant ainsi le loisir d'écrire des poèmes ou de poursuivre des recherches, des idées, des expériences. Et moi, moi le premier [...] si je n'avais pas reçu de mon père Colombo, Giarizzello, Musa et tous les autres domaines, est-ce que j'aurais pu me passer le caprice d'étudier les oiseaux, les escargots; de collectionner des antiquités, des trésors artistiques, des pièces de monnaie, des tableaux?” Et il se mit à penser à son fleuron, au portrait d'inconnu d'Antonello. Et du visage de l'inconnu, il glissa naturellement, vers le visage vivant, aiguisé, singulier, d'un marin inconnu, d'un marchand rusé, d'un révolutionnaire enflammé... “Peut-être qu'Interdonato est noble...” conclut-il²⁶.

²⁵ Leonardo SCIASCIA, *1912+1*, Milano, Adelphi 1986, pp. 21-22.

²⁶ Vincenzo CONSOLO, *Il sorriso...*, cit., p. 91.

Tel que Consolo nous l'a décrit jusque-là, le baron Mandralisca semble doté des qualités conjuguées des hommes des Lumières, dont il possède la curiosité multiforme et le savoir encyclopédique, et des positivistes, dont il applique les préceptes scientifiques. Sa culture personnelle peut être considérée comme la somme symbolique de toutes les cultures qui ont enrichi le passé de la Sicile. Quant à Interdonato, il l'a en quelque sorte adoubé et convaincu de passer de la prise de conscience à la participation, de la passivité à l'action, ils paraissent donc réunir, l'un comme l'autre, toutes les qualités nécessaires pour soutenir avec succès la comparaison avec l'idéal de civilisation que représente le portrait. Qu'est-ce qui fait donc problème pour Mandralisca?

Nous avons dit que le portrait vivait par ses sosies, que ceux qui lui ressemblaient en incarnant sa valeur exemplaire confirmaient son statut de paradigme. Mais ce paradigme, en tant qu'il est aussi entéléchie d'une identité commue finit par avoir des effets pervers.

Tout d'abord, dès lors que cette image est commune à tous, tous "camps" confondus, elle est source de confusion, et particulièrement de confusion politique et donc morale, comme Mandralisca le fait remarquer à Interdonato: «Ce portrait qui vous ressemble tant» lui écrit-il «... et qui me ressemble peut-être un peu d'ailleurs, mais qui ressemble aussi au peintre Bevelacqua, à mon cousin Bordonaro, à notre évêque Ruggiero Blundo, et même aussi, et cela me désole, à Cassisi, l'ancien ministre des Bourbons et à Maniscalco, le directeur de la police»²⁷. Au gré du jeu des ressemblances, le modèle s'est donc perdu dans ses identités multiples et il est devenu l'image de tous les transformismes dénoncés par De Roberto, Lampedusa, Sciascia et Consolo lui-même.

De plus, si le portrait représente un état idéal que la manière d'être sicilienne a atteint à une certaine époque, il devient, comme nous l'avons vu, un élément de fixité, de stase, dans sa perfection apparemment indépassable; mais il est surtout le reflet de l'apogée d'une classe, dont Mandralisca, qui a reconnu en faire partie, parle en ces termes: «Nous, les soi-disant éclairés, [...] les privilégiés» qui ne valent pas mieux, pour finir que «les obtus, aveuglés par leurs privilèges et leur passion de caste»²⁸. Du même coup, le tableau devient l'expression de cette caste, de son incapacité à changer, à se réformer, quelle que soit la bonne volonté des individus. Il devient l'expression de l'immobilité de l'Histoire, telle qu'elle est faite et racontée, avec leurs propres codes et dans leur propre langue, par les représentants de cette caste; l'expression d'une imposture dont tous sont responsables, y compris Interdonato et le baron lui-même.

Pour Mandralisca, qui pousse toujours plus loin ses investigations critiques sur la réalité sicilienne dans son *memorendum* à Interdonato, à propos des massacres d'Alcàra, le seul moyen de remédier à cette imposture, de la réparer, c'est de substituer à la représentation de la réalité telle qu'elle est offerte par le tableau, le pauvre mais exact daguerréotype d'une autre réalité, celle des sans-voix, des sans-grade, des sans-histoire, celle des carriers de Lipari, des paysans

²⁷ Ivi, p. 123.

²⁸ Ivi, p. 119.

sans terre de Patti, des fusillés d'Alcàra, Biancavilla et Bronte. Ce n'est qu'alors qu'il sera possible de voir toute la différence entre la réalité vraie du peuple sicilien et l'idéal représenté par le portrait, symbole et chef d'œuvre d'une caste mais aussi douteuse entéléchie d'une âme sicilienne confuse et indifférenciée.

Car, pour le baron qui vient de vivre les événements d'Alcàra, qui a vu de ses yeux les charognes humaines pourrissant au soleil, c'est bien de doute qu'il s'agit. Et non pas, comme on pourrait le croire, d'un doute sur la légitimité des massacres, mais bien sur le rôle joué par les soi-disant patriotes éclairés à qui incombe la responsabilité première de cette boucherie, pour avoir inconsidérément promis justice et liberté à des malheureux qui, comme le dit Mandralisca, «n'ont jamais accédé aux droits les plus sacrés et les plus élémentaires, la terre et le pain, la santé et l'amour, la paix, la joie et l'instruction»²⁹.

Face à la brutalité des faits, Mandralisca éprouve le besoin de se démarquer de ceux qu'il considérait jusqu'alors comme «des héros, martyrs d'un idéal, d'une foi noble et ardente»³⁰, de ceux qui lui semblaient les meilleurs de leur race, les héritiers les plus accomplis de leur culture, les sosies les plus ressemblants en somme de l'homme du portrait.

Arrivé au terme de son évolution, de sa prise de conscience, il en vient donc à appliquer au portrait la leçon de distance et d'objectivité qu'il a apprise justement du portrait. Bouclant ainsi la boucle, il porte désormais sur le portrait lui-même ce regard que le portrait lui a permis de porter sur la réalité tout entière. C'est alors que le sourire de l'inconnu, jusque-là associé à la raison, à la sagesse, à la pudeur et à la pitié, ce sourire qui, même pour Sciascia, a une valeur et une valence positives comme métaphore de la prise de distance, de la capacité à prendre du recul, est perçu par Mandralisca comme «le comble du détachement et de l'éloignement»³¹, face à une réalité qui l'a profondément et brutalement frappé. Porté sur le malheur des révoltés d'Alcara «qui agissent certes avec violence mais poussés par des violences autrement plus graves qu'on leur avait faites, des persécutions, des exactions, des abus et des tromperies séculaires»³², ce sourire lui paraît tout à coup «appuyé, sardonique et méchant»³³; dernière imposture d'une caste qui s'abrite derrière ses valeurs immortelles et ses grands principes pour se donner bonne conscience et qui prend de la distance non pas pour mieux voir mais pour ne pas voir.

La charge symbolique du portrait a donc progressivement changé: de positive qu'elle était en tant qu'apogée exemplaire et immuable de la civilisation sicilienne puis comme symbole d'une sicilianité revendiquée et active, elle est devenue peu à peu négative en se faisant le reflet d'une sicité stérile et indifférenciée faite de résignation, d'immobilisme, de transformismes et, pour finir de mépris pour les vaincus, rejetés en marge du courant du progrès et exclus de l'histoire.

²⁹ Ivi, p. 120.

³⁰ Ivi, p. 122.

³¹ Ivi, p. 123.

³² Ivi, p. 124.

³³ Ivi, p. 126.

En fait, il serait plus exact de dire que c'est le regard sur le portrait et sur sa transposition symbolique qui a changé, un regard pour lequel le portrait a tout d'abord eu le rôle d'un moteur, avant de devenir un poids à porter et pour finir un obstacle à franchir. Et c'est là le nœud de la parabole que Consolo a construite à partir de l'histoire d'un sourire.

Si nous traduisons la parabole dans des termes moins métaphoriques et l'élargissons à une réflexion plus générale sur l'art, nous pouvons considérer que Consolo invite le spectateur/lecteur que nous sommes à prendre conscience de la nécessité d'une telle évolution du regard sur la représentation culturelle de la réalité, qu'elle soit picturale ou littéraire, s'il ne veut pas être à l'origine d'une imposture supplémentaire.

Pour ce faire, nous devons nous rendre compte que notre vision du monde est partie intégrante d'un système de représentations et que ce système fonctionne grâce à ce que nous avons appelé le jeu des ressemblances, c'est-à-dire grâce à un mécanisme d'identification à un ensemble de valeurs exemplaires en quoi nous retrouvons ou croyons retrouver nos propres valeurs et celles du groupe auquel nous entendons appartenir. Parce qu'elle relève de la reconnaissance existentielle — à tous les sens du terme —, cette identification peut passer pour une sorte de chemin de perfection vers un accomplissement personnel sanctionné par l'approbation du groupe qui a préalablement défini et validé les critères d'admission de l'impétrant parmi les élus ou les élites. Parce qu'elle est valorisante socialement, elle nous incite à accepter les codes unanimistes de la représentation de la réalité proposés par cette communauté, cette identité collective dans laquelle nous nous reconnaissons, et nous fait oublier que nous avons une responsabilité individuelle dans la construction et l'approbation d'une telle représentation.

Il nous faut donc prendre conscience du danger moral qu'il y a à se laisser enfermer béatement dans le jeu paralysant et nécessairement ambigu des ressemblances socio-culturelles, qui est la porte ouverte à tous les transformismes et à tous les compromis. Seule une telle prise de conscience pourra nous amener à admettre — et c'est là un discours qui est moins daté qu'il n'y paraît pour peu qu'on le débarrasse de ses oripeaux idéologiques — admettre donc que la représentation artistique de la réalité, parce qu'elle est une expression codifiée pour et par une caste, ne peut valablement rendre compte d'une réalité qui lui est étrangère, une réalité qui restera indicible et irreprésentable tant que ceux qui la vivent n'écriront pas «leur histoire, l'histoire»³⁴, c'est-à-dire, pour citer Consolo une dernière fois et prendre congé du marin et de son sourire, «tant que les mots ne seront pas entièrement remplis par les choses»³⁵.

Lise BOSSI. Université de Paris IV-Sorbonne.

³⁴ Ivi, p. 123.

³⁵ Ivi, p. 120.