

N° 16 | 2025

*Échanges intellectuels, dynamiques transnationales
France/Italie, 1945-1980*

sous la direction de
Vittoriano Gallico & Jessy Simonini

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

Atlantide

Table des matières



• AVANT-PROPOS – VITTORIANO GALLICO & JESSY SIMONINI	3
• ANDREA BONGIORNO.....	8
<i>La poésie de René Char comme source de traduction et de création intellectuelle chez Giorgio Caproni et Vittorio Sereni</i>	
• JESSY SIMONINI.....	19
<i>« La più grande romanziera d'Italia è una donna... ». Prime cartografie dell'autorialità femminile: Francia-Italia, anni Cinquanta</i>	
• MICOL BEZ.....	32
<i>Ce sexe qui n'est pas un cheveu. Réévaluer les critiques féministes-matérialistes du consentement : le groupe de Questions féministes</i>	
• LUCA MOZZACHIODI	44
<i>Fanon in Italia. Tra terzomondismo, psichiatria e sinistra operaista</i>	
• ALESSANDRO FIORILLO	57
<i>De l'Évangile à l'Enfer ou la subjective indirecte libre</i>	
• VITTORIANO GALLICO.....	71
<i>La terre, l'écriture, l'image : Pavese et Straub-Huillet</i>	
• SYLVIE DUBOIS	80
<i>Au-delà des grilles de René Clément : une démarche cinématographique italienne grâce à la réalisation française</i>	
• MICHELANGELO CARDINALETTI.....	91
<i>A dieci mani: la coproduzione di un film a episodi. Le più belle truffe del mondo (1964)</i>	
• VINCENT LEROY	102
<i>Rencontre franco-italienne dans La prima notte di quiete (Le Professeur, 1972) de Valerio Zurlini</i>	

Avant-propos

Vittoriano Gallico

Nantes Université, Littératures antiques et modernes (LAMO)

Jessy Simonini

Université d'Udine (DILL) & Université de Trieste (DISU)

Résumé : Le présent volume se propose d'étudier les influences mutuelles, les intersections et les projets communs intervenant dans le processus de création entre domaine italien et domaine français. Les contributions qui y figurent ont toutes pour vocation de découvrir, dans une optique transnationale, des aspects peu connus des relations, par ailleurs très productives, entre auteurs issus de différents contextes et de différentes orientations idéologiques. Les angles de vue envisagés sont hétérogènes et relèvent de la diversité expressive des relations intellectuelles entre la France et l'Italie au cours d'une période d'environ trente-cinq ans, de 1945 à 1980. Le volume compte neuf articles répartis en quatre sections ainsi intitulées : traduction et réécritures ; regards politiques et perspectives féministes ; textes, critiques et images en mouvement ; parcours et productions cinématographiques.

Mots-clés : relations transnationales, traduction, littérature, cinéma, féminisme, France-Italie

Abstract: *This volume aims to explore the mutual influences, intersections, and collaborative projects that emerge in the creative processes between the Italian and French cultural spheres. The contributions gathered here seek, from a transnational perspective, to uncover lesser-known aspects of the otherwise highly productive relationships between authors from different contexts and ideological orientations. The approaches adopted are diverse, reflecting the expressive variety of intellectual exchanges between France and Italy over a period of approximately thirty-five years, from 1945 to 1980. The volume includes nine articles divided into four sections: Translation and Rewriting; Political Perspectives and Feminist Views; Texts, Criticism, and Moving Images; Cinematic Productions.*

Keywords: *transnational relations, translation, literature, cinema, feminism, France-Italy*

Le lecteur ou la lectrice de ces pages n'aura guère de difficulté à retrouver, avant même de découvrir les articles qui composent le présent volume, des exemples d'échanges culturels entre la France et l'Italie. La question des relations binationales ou transnationales franco-italiennes n'est pas nouvelle, mais la réactualisation fréquente des travaux scientifiques témoigne de la richesse des échanges intellectuels entre les deux pays.

L'élaboration d'un état de l'art sur les relations entre auteurs italiens et français apparaît comme un exercice difficilement réalisable, en partie à cause de l'étendue de la thématique, mais aussi parce que les articles consacrés à ce sujet ne figurent pas nécessairement dans les ouvrages monographiques sur la question franco-italienne¹. Nous nous limiterons donc, en guise de préambule, à formuler quelques remarques sur des études ayant développé des problématiques similaires à la nôtre. Tout d'abord, il convient de remarquer que les relations intellectuelles franco-italiennes ont souvent été étudiées dans des ouvrages collectifs où la pluralité des analyses reflète la longévité littéraire et artistique des interactions entre les deux pays. Nous relevons également un nombre significatif de parutions depuis une vingtaine d'années, en Italie comme en France, déclinant la question des dynamiques transnationales par des regards et des périodisations disparates. Plutôt que d'énumérer les siècles ou courants retenus par les auteurs et autrices qui ont écrit avant nous, il est intéressant de distinguer deux approches sur notre question. En premier lieu, à l'instar des volumes dirigés par M. C. Chiesi (1996), M. Colin (2006) et O. Forlin (2019), nous observons un intérêt pour la réception, en France ou en Italie, d'œuvres ou d'auteurs venant de l'autre côté des Alpes. Dès lors, les notions de « mythe » et de « transfert culturel » se placent au cœur de mouvements intellectuels d'un pays vers l'autre, d'une tradition littéraire et artistique nationale vers l'autre, ce qui permet, en définitive, de déceler les hybridations et les influences réciproques.

D'autre part, cette relation « pétrie de constante réciprocité » (Vignest, 2021, p. 9) peut être envisagée sous le signe d'une porosité bilatérale, non seulement au sens très courant que l'adjectif bilatéral acquiert sur le plan économique et politique, mais aussi et surtout d'un point de vue littéraire et artistique. À cet égard, nous pourrions mentionner les travaux dirigés par E. Jongeneel et E. van de Haar parus dans la revue *Relief* en 2018, ainsi que l'ouvrage collaboratif publié par les soins de R. Vignest en 2021. Les deux volumes ont pour point commun d'envisager des lectures et réceptions croisées entre les deux pays sur un temps long, du Moyen-Âge jusqu'au XXe siècle. Ils proposent, alors, un découpage chronologique à travers les siècles que nous essaierons ici de reformuler par une distinction thématique des pratiques intellectuelles sur un temps nettement plus limité.

Dès lors, s'inscrivant dans la continuité de la deuxième approche mentionnée, le présent volume se propose d'étudier les influences mutuelles, les intersections et les projets communs intervenant dans le processus de création entre domaine italien et domaine français. Les contributions qui y figurent ont toutes pour vocation de découvrir, dans une optique transnationale, des aspects peu connus des relations, par ailleurs très productives,

¹ À l'inverse, pourrait-on observer, les ouvrages réunissant des études littéraires ou artistiques françaises et italiennes n'ont pas toujours pour vocation d'interroger les relations entre ces deux contextes culturels. Tel est le cas du troisième numéro de cette revue, dont les articles explorent la question de la fictionnalisation de l'histoire, en prenant la France et l'Italie comme terrains d'investigation. Voir *Fiction et Histoire. France-Italie*, A. Peyronie (dir.), *Atlantide*, n° 3, 2015.

entre auteurs issus de différents contextes et de différentes orientations idéologiques. Les angles de vue envisagés sont hétérogènes et relèvent de la diversité expressive des relations intellectuelles entre la France et l'Italie au cours d'une période d'environ trente-cinq ans, de 1945 à 1980. Le volume compte neuf articles répartis en quatre sections ainsi intitulées : Traduction et réécritures ; Regards politiques et perspectives féministes ; Textes, critiques et images en mouvement ; Parcours et productions cinématographiques.

Dans le premier segment du volume, Andrea Bongiorno et Jessy Simonini examinent des échanges poétiques et littéraires à travers le prisme de la traduction. Cette dernière apparaît comme le moteur des liens intellectuels : elle devient une source d'inspiration pour des créations textuelles autour de l'œuvre du poète (Bongiorno), tout en étant ce qui relie et influence des choix éditoriaux entre la France et l'Italie (Simonini).

Le travail d'A. Bongiorno (« La poésie de René Char comme source de traduction et de création intellectuelle chez Giorgio Caproni et Vittorio Sereni ») prend appui sur le contexte éditorial italien des années cinquante à quatre-vingt, période pendant laquelle virent le jour de nombreuses traductions et éditions critiques de poètes français. Bongiorno examine deux cas significatifs : les traductions de René Char (1907-1988) par les deux poètes italiens Giorgio Caproni (1912-1990) et Vittorio Sereni (1913-1983). Son analyse met en exergue une double opération de traduction et de réécriture de la part des auteurs italiens, aboutissant à un travail d'écriture critique en prose de l'œuvre de Char.

J. Simonini (« *La più grande romanziera d'Italia è una donna....* Prime cartografie dell'autorialità femminile : Francia-Italia, anni cinquanta ») s'interroge sur l'auctorialité féminine entre France et Italie dans les années cinquante à partir de la figure de Alba De Céspedes, tout en problématisant les politiques des éditeurs Einaudi et Longanesi.

Les contributions de la deuxième section partagent un intérêt pour le champ littéraire et pour le plan politique qu'elles investissent par une perspective féministe (M. Bez) ou postcoloniale (L. Mozzachiodi).

M. Bez (« *Ce sexe qui n'est pas un cheveu*. Réévaluer les critiques féministes-matérialistes du consentement : le groupe de *Questions Féministes* ») s'intéresse aux échanges entre l'anthropologue italienne Paola Tabet et le groupe français *Questions féministes*, méconnu en Italie. Bez se propose de restaurer un dialogue manqué entre féminisme italien et français au cours des années soixante-dix. Parallèlement, elle met en évidence l'actualité du débat sur le consentement, déjà au cœur des appréhensions de P. Tabet et de *Questions féministes*.

La contribution de L. Mozzachiodi (« Fanon in Italia : tra terzomondismo, operismo e psichiatria ») examine la réception et la traduction des œuvres de Franz Fanon en Italie dans les années cinquante et soixante. Mozzachiodi étudie notamment la réception lacunaire dont a fait l'objet l'œuvre de Fanon et les raisons éditoriales qui en sont à l'origine.

Les deux derniers chapitres du volume sont consacrés à des échanges autour de l'image cinématographique. En premier lieu, nous proposons deux études sur les liens entre littérature, théorie cinématographique et cinéma.

L'analyse d'A. Fiorillo (« De l'Évangile à l'Enfer ou la subjective indirecte libre ») se concentre sur le concept de « subjective indirecte libre », élaboré et mis en scène par Pier Paolo Pasolini, et la lecture de ce même concept par Gilles Deleuze. Fiorillo s'interroge sur la résonance des essais cinématographiques pasoliniens sur la théorie cinématographique deleuzienne. Parallèlement, il décrit le cheminement critique qui relie le « cinéma

de poésie » pasolinien à « l'image-temps » deleuzienne. Il propose, en dernière instance, une lecture deleuzienne d'œuvres cinématographiques de Pasolini.

Dans la continuité de la contribution de Fiorillo, V. Gallico (« La terre, l'écriture, l'image : Pavese et Straub-Huillet ») évoque un segment de *L'image-temps* (1985) où Deleuze définit J.M. Straub et D. Huillet comme des cinéastes déterminants dans la naissance d'une image s'affranchissant des schémas du mouvement. Le cœur de l'analyse de Gallico concerne plus directement les mises en scène cinématographiques par Straub et Huillet de deux romans de C. Pavese : *Dialoghi con Leucò* (1947) et *La luna e i falò* (1949). Cette étude met en parallèle les susdites œuvres littéraires et *De la nuée à la résistance* (1979) de Straub-Huillet autour de la question de la terre et de sa stratification littérale et poétique. L'analyse de Gallico interroge la notion d'« image tellurique » que Deleuze assigne au cinéma de Straub et Huillet et en retrace l'origine dans la prose de Pavese.

La dernière partie du volume concerne des rencontres manquées ou du moins inabouties dans les échanges cinématographiques entre la France et l'Italie. Les trois articles qui le composent nuancent l'idée, communément partagée mais parfois approximative, selon laquelle il existe une grande complicité entre le cinéma italien et français dans les années cinquante, soixante et soixante-dix.

S. Dubois (« *Au-delà des grilles* de René Clément : une démarche cinématographique italienne grâce à la réalisation française ») s'intéresse à une inspiration rarement relevée qui est celle de René Clément sur le néoréalisme italien. L'œuvre filmique au cœur de l'analyse de Dubois est *Au-delà des grilles* (1948) de Clément pour laquelle C. Zavattini fut coscénariste. Dans son article, l'autrice développe l'hypothèse selon laquelle le scénariste italien parvient à mettre au point deux de ses grandes théories sur le néoréalisme grâce à sa collaboration avec Clément. Dubois montre que, par cette collaboration, naissent les inspirations du néo-réalisme zavattinien qui trouvera une forme plus aboutie dans le film *Umberto D.* de Vittorio De Sica (1951).

L'analyse de M. Cardinaletti (« A dieci mani : la coproduzione di un film a episodi. *Le più belle truffe del mondo* (1964) ») se concentre sur le film collectif *Le più belle truffe del mondo* emblématique de la coopération prolifique entre le cinéma français et italien pendant les années soixante. Cardinaletti retrace le parcours du film en puisant dans les archives : nous y découvrons, alors, la correspondance entre Gregoretti et Godard qui furent à l'origine du projet, ainsi que la genèse complexe de l'œuvre filmique par des références à des segments coupés et oubliés (notamment le court-métrage de Godard).

Dans la continuité des recherches de M. Cardinaletti, V. Leroy (« Rencontre franco-italienne dans *La prima notte di quiete* (*Le Professeur*, 1972) de Valerio Zurlini ») examine un cas de production franco-italienne, à savoir *Le Professeur* de V. Zurlini, pour lequel A. Delon fut protagoniste et coproducteur. S'il est vrai que le susdit long-métrage est considéré comme une œuvre majeure dans la filmographie de Zurlini, Leroy met en exergue divergences esthétiques et techniques marquant la coopération entre Zurlini et Delon.

Les articles de ce volume répondent, donc, à une double volonté : d'une part offrir une analyse approfondie dans le domaine spécifique qu'ils investissent (traduction, littérature, cinéma ou civilisation) par le sujet particulier qu'ils abordent ; d'autre part et conjointement à la première appréhension, renouveler la mise en lumière des dynamiques intellectuelles et transnationales entre France et Italie. Enfin, les réflexions que nous présentons souhaitent devenir l'invitation à explorer les zones d'ombre de cette vaste pro-

blématique où les sensibilités d'autres chercheurs et chercheuses pourront s'inscrire à l'avenir.

Remerciements

Le présent volume s'inscrit dans la continuité d'un colloque destiné aux doctorants et jeunes chercheurs, organisé en 2021 à l'Université de Nantes autour de la même thématique. Nous tenons à remercier le laboratoire LAMO pour le soutien financier apporté à la réalisation de la journée d'études et pour son accompagnement tout au long du processus d'édition.

Bibliographie

- CHIESI M. C. (dir.) (1996), *Il mito della Francia nella cultura italiana del Novecento : atti del convegno di Firenze del 13-14 maggio 1993*, Impruneta, Festina Lente.
- COLIN M. (dir.) (2005), « Lettres italiennes en France. Réception critique, influences, lectures », *Transalpina*, n° 8.
- FORLIN O. (dir.) (2019), « La culture italienne en France au XX^e siècle : circulation de modèles et transferts culturels », *Cahiers d'études italiennes*, n° 28.
- JONGENEEL E., VAN DE HAAR E. (dir.) (2018), « La France et l'Italie : Échanges culturels/ France and Italy: Cultural Exchanges », *RELIEF. Revue électronique de littérature française*, série 2, n° 12.
- VIGNEST R. (dir.) (2021), *Italie-France : littératures croisées*, Paris, Garnier.

LA POÉSIE DE RENÉ CHAR COMME SOURCE DE TRADUCTION ET DE CRÉATION
INTELLECTUELLE CHEZ GIORGIO CAPRONI ET VITTORIO SERENI

Andrea Bongiorno

Aix-Marseille Université, Centre aixois d'études romanes



Résumé : L'article porte sur les traductions et les réécritures de la poésie de René Char (1907-1988) faites par Giorgio Caproni (1912-1990) et Vittorio Sereni (1913-1983). Nous mettons en relation la traduction et la réécriture dans le cadre du rôle culturel multi-forme de ces deux auteurs, à savoir la fonction de poète-critique-traducteur. D'abord, nous parcourons toutes les traductions de Char faites par Caproni et par Sereni ainsi que leur histoire éditoriale complexe. Puis, après avoir évoqué l'influence de Char sur les poétiques de Caproni et de Sereni, nous analysons les poèmes originaux dans lesquels les deux auteurs italiens mentionnent ou réécrivent Char. Cela nous permet d'observer deux différentes manières de réécrire et de resémantiser la poésie de Char lorsqu'ils se servent de celle-ci et de leurs propres traductions comme une source de création.

Mots-clés : René Char, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, traduction, émulation, réécriture, France-Italie

Abstract: *The Poetry of René Char as a Source of Translation and Intellectual Creation for Giorgio Caproni and Vittorio Sereni – This paper examines the translations and rewritings of the poetry of René Char (1907-1988) by Giorgio Caproni (1912-1990) and Vittorio Sereni (1913-1983). It compares translation and rewriting in the context of the multifaceted cultural role of these two authors, i. e. the function of poet-critic-translator. First, the paper reviews Capron's and Sereni's translations of Char and their complex editorial history. Then, after discussing Char's influence on Caproni's and Sereni's poetics, it analyses the original poems in which the two Italian authors mention or rewrite Char. This reveals two different ways of rewriting and re-semantising Char's poetry when they use his verses and their own translations as a source of creation.*

Keywords: René Char, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, translation, emulation, rewriting, France-Italy

Les années 1950-1980 marquent une période fondamentale en ce qui concerne la diffusion de la poésie française en Italie. En effet, pendant ces décennies, des projets éditoriaux fondamentaux voient le jour. Ces projets impliquent souvent la participation de nombreuses personnalités majeures de la scène poétique italienne en tant qu'éditeurs et traducteurs. Dans cet article, nous tâcherons de démontrer que cette circonstance éditoriale nous permet de considérer ces parutions comme des sources de création à la fois critique et artistique et non pas seulement comme des simples opérations de traduction.

Afin d'analyser la complexité de ces projets autour de la traduction, nous prendrons en examen deux cas emblématiques. Nous étudierons les traductions et les réécritures de la poésie de René Char (1907-1988) faites par deux poètes italiens, à savoir Giorgio Caproni (1912-1990) et Vittorio Sereni (1913-1983). Dans notre analyse, nous mettrons en relation la traduction et la réécriture par le rôle culturel multiforme de ces deux auteurs. Nous nous occuperons aussi de l'écriture critique de ces derniers, dès lors que Caproni et Sereni réfléchissent également en prose sur la poésie de René Char et sur les enjeux de la traduction poétique.

En premier lieu, nous prendrons en considération toutes les traductions de Char faites par Caproni et par Sereni afin de parcourir synthétiquement l'histoire éditoriale complexe de ces parutions. Ensuite, après avoir évoqué brièvement l'influence de Char sur les poétiques de Caproni et de Sereni, nous analyserons les poèmes originaux dans lesquels les deux auteurs italiens mentionnent ou réécrivent Char. Ainsi, la comparaison entre Caproni et Sereni nous permettra d'identifier et de comprendre deux manières différentes d'opérer en tant que poètes-critiques-traducteurs.

CAPRONI ET SERENI : DEUX « POÈTES-CRITIQUES-TRADUCTEURS »

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle en Italie, une nouvelle figure émerge avec vigueur dans le paysage littéraire, à savoir celle de l'intellectuel qui est à la fois poète, critique et traducteur. Il convient de relire un extrait du critique Pier Vincenzo Mengaldo qui, en 1978, avait déjà compris l'importance de ce nouveau rôle au sein de la culture littéraire de la Péninsule :

Da questo punto di vista [*scil.* la tentative de trouver un équilibre entre européisme et identité nationale], il diffondersi delle traduzioni poetiche d'autore è inscindibile dal formarsi di una figura di poeta in cui il mestiere lirico si dirama in una più complessa attività di intellettuale militante ed è quasi costituzionalmente accompagnato e doppiato dal continuo esercizio della funzione «metapoetica» in tutte le sue forme. Non è in causa semplicemente, in breve, la contiguità di poeta e traduttore, ma l'affermarsi di un tipo di operatore che è insieme poeta, traduttore e critico [...]. (Mengaldo, 1978, p. XXXII)¹

¹ « De ce point de vue [*scil.* la tentative de trouver un équilibre entre européisme et identité nationale], la diffusion des traductions poétiques d'auteur est inséparable de l'émergence d'une figure de poète chez qui le métier lyrique se ramifie en une activité plus complexe d'intellectuel militant et s'accompagne presque constitutionnellement, en se doublant, de l'exercice continu de la fonction "métapoétique" sous toutes ses formes. Il ne s'agit pas simplement, en somme, de la contiguité du poète et du traducteur, mais de l'émergence d'un type d'opérateur à la fois poète, traducteur et critique [...] » (notre traduction de l'italien).

Cette correspondance entre plusieurs rôles ne constitue pas une coïncidence due à une rencontre accidentelle entre des artistes assez éclectiques. Nous estimons que cela marque plutôt la naissance d'une nouvelle forme d'acteur culturel au sein du paysage à la fois littéraire et éditorial. Il s'agit, en effet, d'« operatori culturali »² qui prennent la fonction d'« intermediari fra sistemi letterari diversi »³ (La Penna, 2003, p. 298). Les circonstances historiques ne peuvent que favoriser l'émergence de ce nouvel acteur hybride. D'une part, le *poète-critique* naît avec la modernité littéraire, puisque celle-ci introduit la réflexion métapoétique comme *conditio sine qua non* : ce que l'on appelle la perte du mandat social du poète incite ce dernier à se poser constamment la question de sa propre légitimité en tant qu'écrivain (Curi, 1999, p. 36-37 ; Mengaldo, 2003, p. 16-17). Cela encourage naturellement l'écriture critique et les contaminations entre prose et poésie. Cette exigence devient d'autant plus pressante à partir de l'Après-Guerre, lorsque la question de l'engagement littéraire occupe une place centrale au sein du débat culturel. D'autre part, l'émergence du *poète-traducteur* est également favorisée par l'essor que le marché éditorial connaît à cette époque. Il s'agit d'une période marquée par la présence d'intellectuels au sommet des maisons d'édition, ce qui leur permet d'orienter le marché (Ferretti, 2004, p. 38-45 ; Zinato, 2011, p. 76-77). De surcroît, la démocratisation de l'accès à la culture promeut la création de nouvelles formes de revenus, accentuant l'insertion des intellectuels dans le marché, dont le marché éditorial (Cataldi, 1994, p. 145-146 ; Luperini, 2005, p. 17-18).

Or, les circonstances que nous avons esquissées mènent à la création d'un nouveau modèle d'intellectuel et, par conséquent, à de nouvelles formes d'écriture hybridées. C'est pourquoi l'écriture poétique, la théorie littéraire et la pratique de la traduction deviennent trois champs interconnectés, comme le montrent parfaitement les exemples de Giorgio Caproni et de Vittorio Sereni. En effet, non seulement la traduction et l'écriture poétique originale s'influencent mutuellement, mais l'activité de traduction nourrit aussi l'écriture critique qui se sert de la création en vers pour mettre à l'épreuve ces principes. Nous pouvons observer tout cela dans un cas assez emblématique de l'histoire poétique de la seconde moitié du XX^e siècle, à savoir la production autour de l'œuvre poétique de René Char, analysée, traduite et réécrite par les deux poètes mentionnés.

Avant de se pencher sur les résultats innovants de ces contaminations, il convient de faire le point sur les traductions parues, afin de pouvoir s'orienter dans ce cadre complexe. En ce qui concerne Giorgio Caproni, ses premières traductions de René Char paraissent principalement dans des revues (Bricco, 1997 ; Caproni, 1998a, p. XXXI-XXXII), avant qu'elles ne soient réunies en 1962 dans l'anthologie intitulée *Poesia e prosa* (Char, 1962). Ce livre, préparé avec Vittorio Sereni, offre aux Italiens un florilège de l'œuvre du poète provençal reprenant les textes de l'édition française parue chez Gallimard (Char, 1957). Il s'agit d'un projet promu par Giorgio Bassani, qui voulait réunir les travaux des deux principaux traducteurs de Char, à savoir Caproni, auquel on confie la traduction de la plupart des poèmes ainsi que l'introduction, et Sereni, qui traduit les *Feuillets d'Hypnos* (Donzelli, 2018, p. 6). Par ailleurs, Sereni n'appréciera pas particulièrement cette collaboration, estimant ne pas avoir joué un rôle de premier plan dans la répartition des tâches

² « opérateurs culturels » (notre traduction).

³ « intermédiaires entre des systèmes littéraires différents » (notre traduction de l'italien).

(Caproni-Sereni, 2019, p. 56, n. 255). Aujourd'hui, ce livre est épuisé et les traductions de René Char de Caproni ont conflué dans deux autres éditions : d'une part, une anthologie comprenant une sélection de toutes les traductions poétiques de Caproni (Caproni, 1998a), dont quinze poèmes de Char tirés de l'anthologie *Poesia e prosa* de 1962, citée plus haut ; d'autre part, une édition récente (Char, 2018) qui propose les poèmes de René Char traduits par Caproni reproduisant intégralement les traductions comprises dans l'édition de 1962, à l'exception, bien entendu, des *Feuillets* qui avaient été traduits par Sereni.

Tandis que pour les traductions de Caproni nous pouvons compter sur des éditions exhaustives et accessibles, le cas de Sereni s'avère plus complexe en raison du lien plus étroit et étalé dans le temps entre le poète provençal et son traducteur lombard, un lien amical témoigné d'ailleurs par un riche échange épistolaire. Les *Feuillets d'Hypnos*, traduits au sein de l'édition préparée avec Caproni en 1962, ne peuvent que constituer le point de départ. Par la suite, le même recueil est publié en tant que livre autonome chez Einaudi, avec une introduction de Sereni (Char, 1968). Au cours de la décennie suivante, Sereni aura l'occasion de publier d'autres traductions de Char, réunies dans *Ritorno Sopramonte e altre poesie* (Char, 1974), un livre désormais épuisé malgré sa réédition en 2002. Les lecteurs d'aujourd'hui n'ont accès qu'à une sélection de ces traductions séréniennes, intégrées au volume regroupant les œuvres complètes de Sereni (Sereni, 2013). À cela il faudrait ajouter aussi toutes les traductions inédites, conservées dans l'archive Sereni à Luino, dont une partie a été publiée en 2010 par les soins d'Elisa Donzelli (Char & Sereni, 2010).

CHAR : UNE SOURCE DE RÉFLEXION ET D'ÉMULATION

À partir de la chronologie présentée, nous pouvons constater que les deux parcours évoqués montrent quelques analogies, bien qu'elles conservent leur autonomie. En effet, dans les deux cas, les choix personnels – à savoir, les premières traductions publiées dans des revues – finissent par s'inscrire au sein de projets éditoriaux précis. Au cours de ces projets communs, à notre connaissance, seul un poème a été traduit par les deux auteurs (le poème intitulé *A*), qui a naturellement fait l'objet d'analyses contrastives intéressantes (Mengaldo, 1991, p. 175-194 ; Scaglione, 2009). Cependant, pour revenir aux enjeux du rôle du poète-traducteur-critique, nous pouvons constater que chez les deux auteurs la traduction de Char déclenche aussi l'écriture critique. L'expérience de la traduction fournit l'occasion de réfléchir sur l'auteur traduit voire sur la pratique de la traduction. Cet élan est très intéressant chez Caproni, dont il convient de lire un extrait d'un article de 1973 intitulé « Divagazioni sul tradurre » :

Ogni poeta vero, e non soltanto Char, più che inventare scopre, desta e mette in luce in noi dei *bouts d'existence*. E così anche nell'atto della traduzione – non sembri un paradosso – chi scopre non è il traduttore, ma il poeta che vien tradotto, il quale, investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato; giacché il poeta è uomo e il suo mondo è quello dell'uomo: di ogni uomo; e tutto il piacere del traduttore (se piacere può dirsi); tutta l'impellente attrazione che lo induce a tradurre, consiste nel sentire, grazie a quel certo testo, un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del

proprio esistere o essere, più che del conoscere [...]. Ma questo accrescimento non è tale finché non è espresso, ed ecco quindi la necessità del traduttore di trasformarsi, da semplice lettore (sia pure al più alto livello consentito), in autore, con tutta la dignità (anche se con responsabilità più obbligate) di chi scrive in proprio. (Caproni, 1996, p. 62)⁴

Dans cet extrait, Caproni affirme explicitement que l'exercice de la traduction, notamment de celle de Char, ne peut en aucun cas être dissocié de son activité de poète. Certes, le poète-traducteur ne peut que se transformer en auteur lui-même (« nécessité del traduttore di trasformarsi [...] in autore »), ce qui nous laisse entendre que, selon Caproni, toute traduction est une forme de réécriture. Cependant, le poète livournais va plus loin, puisqu'il reconnaît que la traduction éveille (« scopre, desta ») en lui la poésie, à l'instar d'un processus maïeutique (« suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato »). La traduction d'autrui prend la forme d'une sorte d'auto-analyse, voire d'une forme de réécriture subjective qui dépasse la simple adaptation du texte.

En effet, la critique a pu constater que non seulement l'écriture poétique de Caproni présente quelques affinités avec celle de Char, mais que la rencontre de ce dernier par le biais de la traduction influencera la poétique du poète livournais (Scaglione, 2009 ; Donzelli, 2014). D'une part, en effet, le style de Caproni à partir des années 1970 évolue vers un langage plus dépouillé et concis. L'émulation du style charien expérimenté grâce à la traduction joue sans doute un rôle majeur. Or, au-delà du style, les thèmes mêmes de la poésie de Caproni assimilent certains motifs du poète provençal. La *Bestia* chassée dans *Il Conte di Kevenhüller* (1986) est clairement inspirée, comme Donzelli le démontre en étudiant les notes de Caproni, de la *Bête innommable* des grottes de Lascaux, décrite par Char (Donzelli, 2014, p. 100-103). Ainsi, la structure allégorique du recueil, construit autour de cette chasse métaphysique, s'appuie sur une image vive et puissante que Caproni tire de Char, notamment des textes qu'il avait lui-même étudiés en tant que traducteur.

En revanche, Sereni, dans ses diverses contributions critiques à propos de Char, évite ce genre de considérations générales, sans que cela l'empêche de partager l'opinion de son ami et collègue. Il suffira de relire ce qu'il écrit dans la préface à sa propre traduction des *Feuillets*. Le poète lombard semble rejoindre intégralement l'avis de Caproni, puisque traduire Char, c'est le réinterpréter, voire l'imiter : « per quanto riguarda la traduzione

⁴ « Tout poète authentique, et non pas uniquement Char, plus qu'inventer, il découvre, suscite et met en lumière des *bouts d'existence* en nous. Et donc aussi dans l'acte de traduction – et cela ne doit pas paraître un paradoxe –, ce n'est pas le traducteur qui découvre quelque chose, mais c'est le poète traduit, qui, investissant le traducteur de son pouvoir, éveille en lui, et rend diurne en lui, ce qui était déjà en lui mais dormant, nocturne, et donc ignoré. En effet, le poète est un homme et son monde est celui de l'homme : de tout homme ; et tout le plaisir du traducteur (si l'on peut parler de plaisir), toute l'attraction urgente qui le pousse à traduire, consiste à ressentir, grâce à ce texte, un élargissement du champ de sa propre expérience et de sa propre conscience, de sa propre existence ou de son propre être, plus que de sa connaissance [...]. Mais cet élargissement n'existe pas tant qu'il n'est pas exprimé, d'où la nécessité pour le traducteur de se transformer de simple lecteur (même si c'est au plus haut niveau autorisé) en auteur, avec toute la dignité (même si les responsabilités sont plus contraignantes) d'un écrivain qui écrit pour lui-même » (notre traduction de l'italien). Cet extrait de l'article « Divagazioni sul tradurre » est en réalité une autocitation ; Caproni avait déjà publié une partie de ses réflexions dans son introduction au volume préparé avec Sereni en 1962 (Char, 1962).

[...] non posso qualificarla altrimenti da come Caproni qualificava la propria: *un'imitazione italiana* » (Sereni, 2013, p. 885)⁵.

En effet, encore plus que Caproni, Sereni entretient avec la poésie de Char un rapport créateur qui place la traduction au centre, mais qui à la fois la dépasse, dans une démarche poétique nouvelle. Chez Sereni aussi, à partir des années 1970, la critique a pu identifier la présence constitutive de l'influence de Char (Mengaldo, 1987, p. 383). Dans ce cas aussi, l'émulation du style charien, pratiquée dans le cadre de la traduction, encourage Sereni à renouveler sa propre écriture à travers un vocabulaire plus concret et connoté par le phonosymbolisme (Scaglione, 2009, p. 139-140), à savoir l'utilisation des propriétés onomatopéiques du signifiant pour véhiculer une signification symbolique. De plus, Sereni intègre à sa poésie une représentation plus concrète des oppositions et des conflits (Scaglione, 2009, p. 141) ainsi qu'un certain élan métaphysique (Donzelli, 2009, p. 145-152), deux éléments avec lesquels il a dû se confronter en traduisant le poète provençal. L'écriture de Sereni également semble évoluer grâce à l'émulation de Char, une émulation que la pratique de la traduction avait rendue nécessaire.

Ainsi, comme cela est témoigné par leurs réflexions critiques en prose, chez Caproni et chez Sereni la traduction engendre inévitablement une forme d'émulation. Certes, celle-ci naît par nécessité, afin de restituer en italien la richesse de l'original. Cependant, assez rapidement, cette émulation contamine aussi l'écriture poétique des deux traducteurs, influencés par le style et les thèmes de la poésie charienne.

CHAR : UNE SOURCE DE CRÉATION

Nous avons constaté que les parcours de Caproni et de Sereni sont assez semblables. En effet, les deux traduisent Char dans le cadre de projets éditoriaux établis et conçoivent cette opération comme étant une forme d'imitation, voire d'émulation en italien d'un original français. Comme nous avons pu le voir, les deux poètes confient à l'écriture critique en prose cette réflexion. De plus, Caproni et Sereni, comme cela a été relevé par la critique, subissent dans leur écriture poétique une influence du style et des thèmes chariens, d'une manière inévitablement différente, suivant les orientations de leurs recherches poétiques respectives. Toutefois, il y a un aspect de leur rapport à Char qui met en relief une divergence importante dans le cadre de leur relation à la poésie de l'auteur provençal. Nous pensons à la façon de traiter les textes de Char comme une source directe de création. En effet, après une fréquentation si longue et constante avec le poète traduit, il n'est pas étonnant de voir que Caproni et Sereni commencent à utiliser cette expérience vécue comme étant elle-même une matière de leur écriture. Toutefois, cela prendra des formes assez différentes : tandis que chez Caproni à la fois les vers de Char et Char « personnage » deviennent objet de l'écriture, Sereni réécrira la poésie de Char dans le cadre d'une expérimentation plus poussée.

Il convient d'observer d'abord la présence du poète provençal dans l'œuvre poétique de Caproni. Il y a un aphorisme charien qui a sans doute particulièrement impressionné le poète livournais, à savoir : « pleurer longtemps solitaire mène à quelque chose », tiré de

⁵ « En ce qui concerne la traduction [...], je ne peux la qualifier autrement que comme Caproni a qualifié la sienne : *une imitation italienne* » (notre traduction de l'italien).

la quatrième section (*À une sérénité crispée*) du livre *Recherche de la base et du sommet* (Char, 1983). Par ailleurs, cet aphorisme fait aussi partie du corpus des traductions caproniennes : « piangere a lungo solitari mena a qualche cosa » (Char, 2018). Malgré l'existence de sa traduction, Caproni préfère garder cet aphorisme tel qu'il est, en français, pour l'insérer dans le recueil *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (Donzelli, 2014, p. 99-100). Toutefois, cette idée est ensuite abandonnée et Caproni décide finalement d'intégrer la citation, non pas comme exergue mais comme véritable poème, dans le livre *Il Conte di Kevenhüller*, en guise d'exhortation, de cri d'espoir (*ibidem*). Rappelons, par ailleurs, que le livre met en scène une construction figurative inspirée de l'œuvre de Char. Caproni transcrit l'aphorisme presque à l'identique et il se limite à couper un deux la citation en prose. Ainsi, le texte se présente sur la page sous la forme d'un court poème de deux vers. Chez le poète livournais, la réécriture passe donc à travers une resémantisation apocryphe (Arvigo, 2003, p. 251-252). En fin des comptes, cela obéit à la théorie de la traduction que Caproni avait formulée : selon lui, c'est la poésie même qui prête sa voix au traducteur, pour lui faire découvrir de nouvelles choses (cf. *supra*).

Par ailleurs, Caproni réélabore son expérience de traduction à travers l'écriture anecdotique, comme dans le poème *Il fuoco e la cenere*, l'un des poèmes épars recueillis dans le livre posthume, *Res amissa*. Ce texte, dédié à Char, avait été écrit à l'occasion de la mort du poète français.

Quel giorno colsi una pigna
nell'orto di Char.
Una pigna compatta e viva
come una sua poesia.
Non scorderò quel suo
berretto rosso. Il mio
era grigio. (Il fuoco
e la cenere?). Non scorderò
quel suo volto solare.
Il grosso cane nero
che ci stava a guardare.
Non scorderò la fortuna
d'averlo sentito parlare. (Caproni, 1998b)⁶

Le poème évoque quelques détails biographiques de leur rencontre en 1986. D'ailleurs, Caproni affirme avoir conservé la pomme de pin et la photo décrites dans le texte (Caproni, 1998b, p. 1770). Ces détails servent de prétexte pour présenter à la fois un portrait de la poésie de Char, à travers la métaphore de la pomme de pin « densa e compatta » (« dense et compacte »), et une interprétation, sous la forme d'*understatement*, de sa propre traduction. Caproni fait allusion à celle-ci par le biais des couleurs ; d'une part la couleur rouge vif du béret de Char, d'autre part le gris de celui de Caproni. Nous pouvons interpréter la comparaison de la manière suivante : d'un côté la flamme de la poésie originale, de l'autre les cendres du traducteur. Ainsi, Caproni inscrit la traduction

⁶ « Ce jour-là, j'ai cueilli une pomme de pin / dans le jardin de Char. / Une pomme de pin compacte et vive / comme l'un de ses poèmes. / Je n'oublierai pas ce béret / rouge, le sien. Le mien / était gris. (Le feu / et les cendres). Je n'oublierai pas / ce visage solaire, le sien. / Le grand chien noir / qui nous regardait. / Je n'oublierai pas la chance / de l'avoir entendu parler. » (*Le feu et les cendres*, notre traduction de l'italien).

dans le cadre d'un processus de découverte de soi à travers l'élan créateur, puisque la rencontre avec la poésie de Char, sur le plan biographique et littéraire, constitue encore une fois une *matière à poème*.

Ces deux exemples tirés du corpus poétique de Caproni nous montrent l'interdépendance entre traduction, écriture critique et création poétique. Cependant, chez le poète toscan, ce lien prend un caractère qui, d'un point de vue formel, reste assez classique. En effet, il s'agit d'un fragment resémantisé et du récit en vers d'une rencontre réelle. En revanche, Sereni poussera aux extrêmes les possibilités créatrices offertes par cette interdépendance. Certes, Sereni aussi confie au récit autobiographique la réflexion sur l'expérience de son amitié avec Char, un rapport complexe et parfois conflictuel, en raison du caractère difficile du poète provençal. Nous songeons à *Infatuazioni*, la prose qui conclut le livre *La tentazione della prosa* (1982), un texte qui décrit, avec une abstraction lyrique et une sublimation remarquables, la dernière rencontre entre Sereni et Char. Néanmoins, c'est la suite intitulée *Traducevo Char*, au sein du recueil *Stella variabile* (1981), qui présente la réécriture la plus singulière.

Cette section du livre se compose de huit poèmes, très courts, dont seulement le premier et le dernier n'ont pas de titre. D'ailleurs, comme cela est montré dans l'apparat philologique de l'édition préparée par Dante Isella, Sereni avait écrit cette section comme un seul poème qui sera ensuite divisé en huit parties (Sereni, 1995, p. 800). Les deux textes au début et à la fin de la suite s'avèrent de véritables mosaïques faites de citations chariennes (Previtera, 1985), tandis que les six textes au milieu sont plutôt des imitations, des poèmes écrits à la manière de Char, avec des citations réinterprétées plus librement (Barile, 2004, p. 130-133 ; Donzelli, 2009, p. 139-145). Il convient de lire le premier poème de la suite, en raison de sa valeur exemplaire. En effet, comme cela a été souligné par Mengaldo, ce poème achève le travail de Sereni, entre traduction et émulation de Char (Mengaldo, 1987, p. 383). De surcroît, ce poème permet de comprendre le mécanisme très particulier de réécriture mis en place par Sereni.

A modo mio, René Char
con i miei soli mezzi
su materiali vostri.

Nel giorno che splende di sopra la sera
gualcita la sua soglia d'agonia.
O trepidando al seguito di quelle
falcate pulverolente
che una primavera dietro sé sollevano.

Un'acqua corse, una speranza
da berne tutto il verde
sotto la signoria dell'estate. (Sereni, 1995)⁷

⁷ « À ma manière, René Char / avec mes seuls moyens / sur des matériaux qui sont les vôtres. // Au jour brillant au-dessus du soir / froissé son seuil d'agonie. / Ou tremblant dans le sillage de ces / poudreuses enjambées / qui lèvent un printemps derrière elles. // Une eau courut, un espoir / d'en boire toute sa valeur / sous l'empire de l'été. » (notre traduction de l'italien).

La structure du jeu de citations est extrêmement géométrique. En effet, les trois premiers vers énoncent au préalable les principes suivis par Sereni, à savoir une écriture à sa propre manière (« a modo mio [...] / con i miei soli mezzi »), mais constituée à partir de briques chariennes. Il est intéressant de signaler que même cette introduction cache une citation, puisqu'elle reprend les formules adoptées par Sereni dans ses lettres à Char, comme le montre le vouvoiement à la française (« materiali vostri ») (Donzelli, 2009, p. 138). Ainsi, les neuf vers qui suivent s'articulent tous dans le cadre d'un même schéma répété trois fois. Il est ainsi composé : un distique charien traduit en italien, les distiques étant reliés les uns les autres par le biais d'un vers sérénien de transition. Les vers de Char sont prélevés de son livre *Retour amont* (1966), dans la traduction faite par Sereni en 1974, légèrement réadaptée au nouveau texte. Prenons cet extrait du texte *Le gaucher* de Char : « au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie ». Sereni avait traduit ainsi : « al giorno che splende di sopra la sera, gualcita la sua soglia di agonia ». La réécriture présente « nel giorno che splende di sopra la sera / gualcita la sua soglia d'agonia ». Après le vers de transition (« o trepidando al seguito di quelle »), le jeu recommence, avec une phrase charienne (« la réalité de ces poudreuses enjambées qui lèvent un printemps derrière elles ») tirée du texte *Vétérance*, réadapté à partir de la traduction sérénienne (« la realtà di quelle falcate pulverolente che una primavera dietro di sé sollevano ») ; dans la réécriture : « quelle / falcate pulverolente / che una primavera dietro sé sollevano ». On retrouve la même structure dans le tercet final, introduit par un vers de transition (« un'acqua corse, una speranza »). Les deux vers suivants, tirés d'*Éprouvante simplicité* de Char (« j'inventai un sommeil et je bus sa verdure sous l'empire de l'été »), dans la traduction de Sereni deviennent : « ho inventato un sonno, bevuto ne ho tutto il verde sotto la signoria dell'estate », enfin réadaptés en « da berne tutto il verde / sotto la signoria dell'estate ».

Comme nous avons pu le voir, il ne s'agit pas d'un simple hommage, d'un exercice de style et d'émulation sous forme de pastiche, car le poème n'a aucune intention parodique. Dans ce poème le principe de la resémantisation, déjà à l'œuvre chez Caproni, est poussé à l'extrême, puisque les fragments lyriques de Char sont imbriqués pour exprimer un nouveau contenu, à savoir la flamme d'un espoir presque oraculaire, symbolisé par l'éblouissante lumière estivale évoquée. Comme Caproni a eu raison de le souligner (cf. *supra*), cette mosaïque de citations permet à Sereni de se découvrir en tant que poète. L'expérience de la traduction est thématifiée à la fois explicitement dans l'incipit et implicitement dans la réécriture de ses propres traductions. Chez Sereni, la poésie de Char ainsi que l'expérience elle-même d'avoir traduit sa parole poétique en italien deviennent une source de création, qui s'exprime à travers une réécriture surprenante.

CONCLUSION

Au moyen de l'étude, chez Caproni et chez Sereni, des expériences de traduction et de réécriture de l'œuvre de Char, nous avons pu mesurer l'importance de l'interdépendance entre traduction, réflexion critique et écriture originale. Chez les deux poètes, chaque élément s'avère déterminant et incontournable pour comprendre l'ensemble. Nous avons pu vérifier que les projets éditoriaux de traduction ont une portée culturelle fondamentale, car ils s'inscrivent dans la tentative de faire connaître aux lecteurs italiens un poète

français contemporain. Ce projet est mis en œuvre par des intellectuels et implique deux des poètes italiens parmi les plus importants de l'époque.

L'écriture critique en prose nous a permis de comprendre que chez Caproni et Sereni la traduction de Char est aussi une forme d'imitation, voire d'émulation. En effet, cela nous aide à mieux saisir l'influence que le poète provençal a exercée sur l'écriture poétique de Caproni et de Sereni. De surcroît, nous avons analysé les poèmes originaux qui portent cette émulation à maturité. Tandis que Caproni conçoit l'écriture autobiographique ou de la resémantisation comme deux stratégies séparées, Sereni contamine ces deux possibilités dans la suite poétique *Traducevo Char*. Ces textes, construits à travers un jeu de citations spécifique, rendent compte de la complexité de l'expérience du poète-critique-traducteur. Au-delà de la traduction, l'œuvre de Char devient un prétexte à penser et une véritable source de création qui synthétise les enjeux du rôle culturel hybride de nos auteurs.

Références

- ARVIGO Tiziana (2003), « La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni '60 e '70 », dans Stefano Giovannuzzi (éd.), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani, p. 241-260.
- BARILE Laura (2004), *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere.
- BRICCO Elisa (1997), « Giorgio Caproni poeta-traduttore-poeta », dans Giorgio Devoto & Stefano Verdino (éds.), *Per Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, p. 39-46.
- CAPRONI Giorgio (1996), *La scatola nera*, Giovanni Raboni (éd.), Milano, Mondadori.
- CAPRONI Giorgio (1998a), *Quaderno di traduzioni*, Enrico Testa (éd.), Einaudi, Torino.
- CAPRONI Giorgio (1998b), *L'opera in versi*, Milano, Mondadori.
- CAPRONI Giorgio & SERENI Vittorio (2019), *Carteggio. 1947-1983*, Giuliana di Febo-Severo (éd.), Firenze, Olschki.
- CATALDI Pietro (1994), *Le idee e la letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- CHAR René (1957), *Poèmes et proses choisis*, Paris, Gallimard.
- CHAR René (1962), *Poesia e prosa*, traduction italienne par Giorgio Caproni et Vittorio Sereni, Milano, Feltrinelli.
- CHAR René (1968), *I fogli d'Ipnos*, traduction italienne par Vittorio Sereni, Torino, Einaudi.
- CHAR René (1974), *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, traduction italienne par Vittorio Sereni, Milano, Mondadori.
- CHAR René (1983), *Œuvres complètes*, Jean Roudaut (éd.), Paris, Gallimard.
- CHAR René (2018), *Poesie*, traduction italienne par Giorgio Caproni, Torino, Einaudi.
- CHAR René & SERENI Vittorio (2010), *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, Elisa Donzelli (éd.), Roma, Donzelli.
- CURI Fausto (1999), *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- DONZELLI Elisa (2009), *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char*, Torino, Nino Aragno editore.
- DONZELLI Elisa (2014), « Caproni e Char. Metamorfosi della Bestia e creazione della poesia », dans Elisa Bricco (éd.), *Caproni poeta europeo*, Atti del Convegno internazionale nel centenario della nascita, Genova, 8-9 novembre 2012, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, p. 89-105.

- DONZELLI Elisa (2018), « Char e Caproni. Origine e resistenza », dans René Char, *Poesie*, traduction italienne par Giorgio Caproni, Elisa Donzelli (éd.), Torino, Einaudi, p. V-XX.
- FERRETTI Gian Carlo (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- LA PENNA Daniele (2003), « Traduzioni e traduttori », dans Stefano Giovannuzzi (éd.), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani, p. 297-322.
- LUPERINI Romano (2005), *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida.
- MENGALDO Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- MENGALDO Pier Vincenzo (1987), *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi.
- MENGALDO Pier Vincenzo (1991), *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.
- MENGALDO Pier Vincenzo (2003), « La poesia italiana del Novecento: aspetti tipologici », dans Fausto Curi & Marco Bazzocchi (éds.), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, p. 13-29.
- PREVITERA Luisa (1985), « A modo mio René Char », dans *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno di Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, p. 146-153.
- SCAGLIONE Giuseppe (2009), « Le “vicinanze” di René Char. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni traduttori di “A” », *Studi Novecenteschi*, vol. 36, n°77, p. 137-150.
- SERENI Vittorio (1995), *Poesie*, Milano, Mondadori.
- SERENI Vittorio (2013), *Poesie e prose*, Giulia Raboni (éd.), Milano, Mondadori.
- ZINATO Emanuele (2011), « Editoria e critica », dans Andrea Afribo & Emanuele Zinato (éds.), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, p. 75-115.

«LA PIÙ GRANDE ROMANZIERA D'ITALIA È UNA DONNA...»
PRIME CARTOGRAFIE DELL'AUTORIALITÀ FEMMINILE:
FRANCIA-ITALIA, ANNI CINQUANTA

Jessy Simonini

Università d'Udine (DILL) & Università de Trieste (DISU)



Résumé : A partire da tre esempi significativi - la figura della scrittrice italiana Alba De Céspedes e le scelte di pubblicazione delle case editrici italiane Einaudi e Longanesi - si studierà la questione dell'autorialità femminile fra il contesto italiano e francese nel corso degli anni cinquanta, mettendo in evidenza alcuni aspetti editoriali e traduttivi di tali dinamiche e scambi transnazionali. Lo studio, che si limita alle forme prosastiche, dapprima evidenzierà il ruolo di *passseur* fra cultura italiana e francese di Alba De Céspedes, considerata come « la più grande romanziera d'Italia » da alcuni critici letterari, focalizzandosi poi sulle politiche della casa editrice Einaudi e su quelle di Longanesi, orientate soprattutto sulla ricerca dello scandalo e sulla pubblicazione di *best-seller*, anche di autrici.

Mots-clés : femme-auteur, Alba De Céspedes, Einaudi, Longanesi, France-Italie

Abstract: "La più grande romanziera d'Italia è una donna...". *Early Cartographies of Female Authorship: France-Italy, the 1950s* – Starting with three significant examples - the figure of the Italian writer Alba De Céspedes and the publication choices of the Italian publishing houses Einaudi and Longanesi - the issue of female authorship between the Italian and French contexts during the 1950s will be studied, highlighting some editorial and translation aspects of such transnational dynamics and exchanges. The study, which is limited to prose forms, will first highlight the role as *passseur* between Italian and French culture of Alba De Céspedes, considered "the greatest female novelist in Italy" by some literary critics, then focus on the policies of the Einaudi publishing house and those of Longanesi, oriented above all on the search for scandal and the publication of best-sellers, including by female authors.

Keywords: female-author, Alba De Céspedes, Einaudi, Longanesi, France-Italy

Negli anni del Dopoguerra, la figura della *femme-auteur* (Reid, 2020) subisce un'evoluzione significativa, che coincide l'integrazione di molte intellettuali nelle redazioni delle riviste e delle case editrici, ma pure nel sistema dei premi letterari e della critica. Per la Francia, in quelli che Delphine Naudier ha definito « les réseaux de sociabilité mixtes avec les existentialistes », nonché « le Nouveau Roman, Tel Quel ou le jury du Prix Médicis » (Naudier, 2004, p. 192); per l'Italia, soprattutto nell'ambiente che ruota intorno alla casa editrice Einaudi, ancora egemonica fino almeno alla metà degli anni cinquanta.

In questo contesto, alcune autrici italiane- tradotte- vengono pubblicate in Francia e alcune autrici francesi- tradotte- vengono pubblicate in Italia. Le uscite, tuttavia, paiono non seguire linee editoriali precise, in un contesto segnato dall'esigenza di ricostruire non soltanto le macerie lasciate dal conflitto, ma anche il mondo della cultura e il campo letterario *tout court*. Ciò ha un significato particolare nel contesto italiano, dove gli anni del Fascismo erano stati caratterizzati da censure attuate proprio contro romanzi scritti da autrici: *Natalia*, di Fausta Cialente, ritirato poco dopo la stampa, nel 1930, e apparso alcuni anni dopo in Francia¹, *Nessuno torna indietro* di Alba De Céspedes (Bonsaver, 2013, p. 151) e *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino (Bernardini Napoletano & Mascia Galateria, 2001, p. 76). I primi due romanzi presentano i profili più problematici per il regime: in *Natalia* viene descritta la *bildung* dell'omonima protagonista, costellata da un amore omosessuale per l'amica d'infanzia Silvia; in *Nessuno torna indietro*, invece, i personaggi delle studentesse che risiedono al collegio Grimaldi paiono destabilizzare, con la loro pretesa di autonomia e libertà, il modello di ruolizzazione femminile imposto dal regime che la stessa Masino cerca di mettere in discussione. *Nessuno torna indietro*, tuttavia, conosce fin dalla sua uscita nel 1938 un successo formidabile: proprio alla vigilia del conflitto è tradotto nelle principali lingue europee, e viene poi recuperato efficacemente anche nei primi anni del Dopoguerra. Questi anni, oltre a essere segnati da alcuni episodi di censura, coincidono con la pubblicazione di autrici straniere « fuori norma » che sfuggono al controllo dello Stato, come Radclyffe Hall e la stessa Virginia Woolf (di cui viene pubblicato, nel 1928, *Orlando*), ma pure Colette, di cui Mondadori pubblicherà varie opere, quali *La vagabonde*, *La chatte* o *L'entrave*, a testimonianza di come l'apparato censorio del regime sia piuttosto labile e mostri nei riguardi di opere straniere se non una maggior tolleranza, senz'altro una minore attenzione.

Sarebbe molto complesso definire una tendenza comune fra le scrittrici che operano nel Dopoguerra e fino alla metà degli anni cinquanta: alcune descrivono l'esperienza della guerra (Natalia Ginzburg, Béatrix Beck) o la loro partecipazione alla Resistenza (Renata Viganò, Simone de Beauvoir), altre si interrogano sul mondo comune delle donne in un contesto patriarcale (Alba De Céspedes, sempre Simone de Beauvoir e Christiane Rochefort). Alcune scrittrici portano avanti progetti autonomi, fuori dalle linee di corrente e dalle classificazioni, come Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Gianna Manzini, Violette Leduc, Marguerite Duras o Nathalie Sarraute; altre, invece, si presentano come autrici nuove, modelli di libertà e autonomia, ma pure di trasgressione, come nel caso di Fran-

¹ Il romanzo, che passerà quasi completamente sotto silenzio, esce nel 1932 per la Nouvelle Librairie Française, con la traduzione di Henri Marchand. Cialente assume anche il cognome del marito, risultando come Fausta Terni-Cialente.

çoise Mallet-Joris, Françoise Sagan e Milena Milani. Pur riconoscendo alcune tendenze e linee ideologico-letterarie comuni, sarebbe allora inutile racchiudere in formule predefinite autrici che si caratterizzano ed emergono proprio in ragione della loro singolarità e di una chiara rivendicazione di autonomia e di autorialità. L'ambito editoriale, intorno a cui si muoverà in prevalenza questa analisi, potrà aiutarci a comprendere meglio la questione. Infatti, Einaudi propone in questi anni la pubblicazione di autrici come Elsa Triolet (*Gli amanti di Avignone*, 1948), Marguerite Duras (*Una diga contro il Pacifico*, 1951), Béatrix Beck (*Léon Morin, prete*, 1954) e Simone de Beauvoir (*I mandarini*, 1955); si tratta di autrici caratterizzate in modo piuttosto evidente dal punto di vista ideologico-dottrinale. Tale caratterizzazione, che pare riflettere i rapporti non sempre semplici della casa editrice con il comunismo italiano e con lo stesso Togliatti (Munari, 2011), situa comunque l'editore nel campo della sinistra politica, mostrando allo stesso tempo il bisogno di narrare l'esperienza della guerra o di interrogarsi sul ruolo degli intellettuali nella storia, rigettando nei fatti una prospettiva eccessivamente dogmatica.

Alla medesima altezza cronologica, l'editore Longanesi segue altre strade, pubblicando dapprima il romanzo *Le rempart des béguines* di Françoise Mallet-Joris (*Gli amori impossibili*, 1952) e i romanzi successivi (*La camera rossa*, 1956; *La menzogna*, 1958), poi Françoise Sagan (*Bonjour Tristesse*, 1954, che passerà poi a Bompiani) e alla fine del decennio Christiane Rochefort (*Il riposo del guerriero*, 1959). Si tratta di scelte molto limpide, che propongono un modello orientato su due polarità diverse da quelle di Einaudi: la tematica sessuale, anche nell'ottica di una profonda contravvenzione della norma e dell'ordine patriarcale; l'interesse per lo scandalo, in quanto molti dei romanzi citati sono al centro di un dibattito che assume toni moralizzatori, evidenziandone – come nel caso di Sagan (Falantin, 2023) – la dimensione più sovversiva da un punto di vista sociale e culturale.

Appare invece più frammentato il contesto francese. Si noterà l'assenza di traduzioni di Elsa Morante (che si avvieranno soltanto nel decennio successivo grazie al ruolo fondamentale del traduttore Michel Arnaud) e di Anna Maria Ortese (per le quali occorrerà aspettare addirittura gli anni Ottanta). L'autrice più nota è allora Alba de Céspedes, di cui vengono pubblicati in modo quasi sistematico tutti i romanzi, dapprima presso Albin Michel e poi presso Seuil. In quel decennio, escono in Francia anche altre opere di autrici italiane, come Renata Viganò², Natalia Ginzburg (*Nos années d'hier*, 1956, per Plon), Maria Bellonci (*Lucrezia Borgia*, 1954, per Le Club du Livre), Gianna Manzini (*L'épervière*, 1958, per Stock, con una prefazione di Dominique Aury³), Livia de Stefani (*La vigne aux raisins noirs*, 1958, presso Seuil). Ai vuoti rappresentati dall'assenza di alcune autrici molto note in Italia, Morante su tutte, si accompagna la natura essenzialmente episodica di pubblicazioni che non paiono inserite in un contesto generale né tantomeno in un chiaro progetto editoriale, e che in molti casi si limitano ad un solo romanzo, cui non faranno seguito altre uscite. Tuttavia, non si tratta di una caratteristica ascrivibile soltanto alle *femmes auteurs*, se è vero che in quegli stessi anni anche le traduzioni francesi di Italo Calvino e, soprattutto, di Cesare Pavese sono ugualmente episodiche, se non frammentarie,

² Uscito in Italia nel 1949, *L'Agnese va a morire* verrà pubblicato per la prima volta in francese per una casa editrice vicina al Partito comunista, Les éditeurs français réunis, nel 1953, con il titolo *Agnès va mourir*, con traduzione di Jean e Pierre Noaro. La circolazione sarà invero modesta e il volume sarà ripreso anche successivamente, nel 2009, con traduzione di Anne Camus-Puggioni.

³ Dominique Aury diventerà nota in Italia solo negli anni Settanta, quando sarà identificata come l'autrice – Pauline Réage – di *Histoire d'O*.

testimonianza di una ricezione non uniforme e di politiche editoriali ancora alla ricerca di un'identità precisata.

Per gli anni Cinquanta sarà dunque utile concentrarsi su tre aspetti fondamentali: la ricezione francese di quella che viene definita da un critico «la più grande romanziera d'Italia», ovvero De Céspedes, e sulle scelte editoriali compiute in quel lungo decennio soprattutto da due case editrici: Einaudi e, in controcanto, Longanesi. Questo quadro cronologico, all'apparenza ridotto, consentirà nondimeno di osservare alcune tendenze comuni rispetto alla circolazione e alla pubblicazione di autrici tra Francia e Italia, evidenziando soprattutto i vuoti e i pieni che emergono e ci interrogano sulle modalità di costruzione del canone letterario tra i due paesi.

IL CASO ALBA DE CÉSPÉDES

Se dagli anni Sessanta Alba De Céspedes si stabilisce a Parigi e inizia a scrivere in francese (Ciminari & Contarini, 2023), le sue relazioni con il contesto letterario d'Oltralpe risalgono alla fine degli anni Quaranta, quando il suo primo romanzo, *Nessuno torna indietro* è pubblicato presso le edizioni Albin Michel per la traduzione di Juliette Bertrand⁴, che insieme a Louis Bonalumi sarà una dei suoi due traduttori francesi. Il primo romanzo descrive la vita di una comunità di studentesse che vivono insieme in un collegio, il Grimaldi di Roma, ma si differenzia dalla lunga tradizione dei «romanzi di collegio» o di scuola ben rappresentati in entrambe le letterature (da Colette a Jeanne Galzy, da Jolanda a Marise Ferro): le protagoniste di *Nessuno torna indietro* sono infatti giovani adulte che studiano all'università, pronte ad abbandonare l'adolescenza per aprirsi al mondo e confrontarsi, spesso in maniera conflittuale, con il genere maschile, uscendo quindi da un contesto rigidamente omosociale.

A partire dal romanzo successivo, saranno le Éditions du Seuil a proporre al pubblico francese titoli come *Quaderno proibito*, *Dalla parte di lei (Elles)*⁵, *Prima e dopo*. La pubblicazione di questi romanzi, che proseguirà anche nel decennio successivo, genera una messe di recensioni, articoli e inchieste su De Céspedes: il mondo della critica letteraria e quello del giornalismo culturale, infatti, identificano la sua opera come un modello narrativo che problematizza questioni complesse come il patriarcato, la maternità e i modelli di coniugalità e di femminilità imperanti a quell'altezza cronologica, focalizzandosi sugli aspetti tematici e di genere. Un'analisi della *revue de presse* sull'autrice conservata all'IMEC di Caen, nei fondi della casa editrice Seuil, ci testimonia un notevole interesse della critica sia nei confronti dei romanzi, in particolare di quelli che si pubblicano a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, sia nei confronti dell'originale esperienza biografica dell'autrice. Così la definisce, su *Jour de France*, il giornalista Marcel Mithois, sottolineando come «la più grande romanziera d'Italia» sia «una donna»:

⁴ La figura di Juliette Bertrand è di grande interesse storico-culturale e si configura come una delle più importanti traduttrici dell'epoca. Il suo carteggio con autori quali Palazzeschi e Moretti testimonia molto chiaramente di questo forte legame e della condizione di *passseur* fra la cultura italiana e francese esercitato da Bertrand.

⁵ De Céspedes si riferisce a *Elles* come a un « mauvais titre » assegnato dall'editore indipendentemente dalla volontà dell'autrice.

La plus grande romancière d'Italie est une femme, blonde, séduisante, au regard bleu pâle et perçant, tantôt fixe comme celui de l'oiseau et tantôt filtré par les cils baissés, il fascine. Le petit menton pointu indique son esprit désinvolte, indépendant et même combatifs dès que les libertés de la femme sont en jeu. (Mithois, 1959, p. 65)

Già l'anno precedente, su *Marie-France De Céspedes* era presentata semplicemente come «la plus grande romancière d'aujourd'hui». Ora ravvicinata, forse impropriamente, a Colette, ora identificata come un'autrice femminista, che denuncia il «mal d'être femme» (Grégoire, 1959) e che, dalla sua posizione di donna, descrive l'esistenza degli uomini, De Céspedes negli anni cinquanta realizza anche numerosi reportage dalla Francia per riviste italiane, fra le quali *Epoca*. In questo estratto, pubblicato sul settimanale di Mondadori, l'autrice si focalizza sulla questione dell'autorialità femminile, raccontando di un uomo che ha incrociato in una libreria, intento ad acquistare una copia del romanzo *Le Planétarium* di Nathalie Sarraute :

«Vorrei anche quel libro, scritto da una donna, *Le planétarium*, o qualcosa di simile». *Le planétarium*, di Nathalie Sarraute, è un romanzo di indubbio valore letterario, accolto con gran favore dalla critica. Tuttavia il cliente trovò necessario aggiungere: «Sa?, è per mia moglie» e il sorrisetto che accompagnava questa spiegazione voleva, evidentemente, giustificare la futilità di quella scelta. Poi mise i libri sotto il braccio, badando che la copertina sulla quale era disegnato un ufficiale con stivali, speroni e baffi arditi mostrasse il carattere virile delle sue letture, ed uscì soddisfatto. (De Céspedes, 1959a, p. 78-79)

Il successivo dialogo tra la libraia e una De Céspedes cronista di alcuni aspetti culturali e letterari del contesto francese mette al centro la questione del genere in letteratura, evidenziando come difficilmente gli uomini ammettano di leggere libri scritti da autrici, sovente tacciati di futilità o ascritti alla letteratura rosa o leggera; alla fine degli anni Cinquanta, del resto, la riflessione di De Céspedes si orienta almeno in parte sulla questione dell'autorialità femminile, anche in un'ottica di passaggio e trasmissione fra contesto italiano e francese.

Nel decennio successivo, questo passaggio si materializzerà poi nell'attraversamento di una soglia linguistica: dapprima *Chansons des filles de Mai* (Seuil, 1968) e poi il romanzo *Sans autre lieu que la nuit* (Seuil, 1973) saranno scritti da De Céspedes direttamente in francese. La traiettoria si mostra in tutta la sua originalità, rappresentando un caso pressoché unico nel panorama autoriale italo-francese: De Céspedes è infatti un'autrice che non semplicemente conosce un successo analogo in Francia e in Italia, ma che verso la fine della propria carriera opta per scrivere in una lingua che le è straniera. Non si tratta, all'apparenza, di una grande novità: si potrebbero citare la poeta Nella Nobili, che iniziò a scrivere in francese dopo il suo trasferimento a Parigi, o la stessa Agota Kristof⁶. La differenza di De Céspedes è però rappresentata dal suo forte radicamento nel contesto francese sin dagli anni del Dopoguerra, nonché dal suo essere integrata a quel sistema culturale: una scrittrice che non soltanto attraversa due lingue, ma che attraversa vivacemente i contesti culturali di entrambi i paesi, come mostrato nel recente volume collettivo diretto da Ciminari e Contarini (2023), assumendo a tutti gli effetti il ruolo di *passseuse*.

⁶ Ci riferiamo in particolare ad A. Kristof, *L'analphabète*, Genève, Zoé, 2004.

EINAUDI: ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, anche Einaudi pubblica i romanzi di alcune autrici francesi; come già evidenziato, le uscite non rispondono a un progetto di pubblicazione specifico, ma piuttosto alle scelte della redazione e all'accoglimento di proposte puntuali giunte da una pluralità di soggetti. Dietro a ciascun libro c'è una storia singolare, fatta di incontri, episodi e scelte, nonché un determinato contesto. L'uscita, per la traduzione di Elena Giolitti⁷, de *Gli amanti di Avignone* di Elsa Triolet, nel 1948, può ad esempio essere letta in parallelo con l'uscita, nello stesso periodo, di altre testimonianze narrative della Resistenza, come *Il sentiero dei nidi di ragno*, del 1947, di Calvino, o *L'Agnese va a morire* di Viganò, del 1949. I verbali di redazione non ci forniscono molte informazioni in merito, poiché riprendono solamente l'esigenza di formulare una richiesta all'Ambasciata francese di Roma riguardo la pubblicazione del libro di Triolet. Il verbale è del 25 giugno 1945, mentre l'uscita avverrà solo tre anni dopo (Munari, 2011, p. 34): sotto il titolo *Gli amanti di Avignone* sono raccolti quattro racconti, con in testa quello eponimo, usciti in Francia nel 1944 ma con il titolo di un altro racconto, *Le premier accroc coûte deux cents francs*. A corroborare la tesi che si tratti di una pubblicazione episodica, legata al contesto post-resistenziale, contribuisce il fatto che di Triolet non venga pubblicato nient'altro e che di Louis Aragon l'editore Einaudi scelga di tradurre e proporre, ben dieci anni dopo, un solo romanzo (degli anni Trenta), *Les cloches de Bâle*, condannando l'esperienza di scrittura di Aragon e Triolet a un sostanziale oblio, solo in parte colmato dall'uscita di componimenti poetici del primo su alcune riviste italiane, in larga parte vicine al comunismo italiano (Caristia, 2018).

Del resto, in quegli anni, lo sguardo della casa editrice verso il contesto francese pare piuttosto multiforme e spurio: a romanzi che raccontano l'esperienza resistenziale o più generalmente quella dell'occupazione (Vercors, *Il silenzio del mare*, 1945), si accompagnano testimonianze della temperie esistenzialista (*Il muro* e *La nausea* di Sartre) e opere atipiche, come *Le amicizie particolari* di Roger Peyrefitte e *Il pantano* di Raymond Queneau. Ben diversa, invece, è la ricezione italiana di Marguerite Duras. Sono note le parole entusiastiche di Calvino verso l'autrice, in una lettera inviata a Elio Vittorini nel luglio 1950:

Caro Elio, da tempo non mi capitava di leggere un libro bello come il *Barrage contre le Pacifique*. L'ho letto da pochi giorni e non parlo d'altro: ma siccome non so che emettere esclamazioni d'entusiasmo, nessuno mi crede. Ora l'ho mandato a Natalia che è in montagna. [...] Ma io non mi aspetto di vedere un libro così uscire dalla letteratura francese d'oggi. Di' alla Duras che la amo moltissimo. Quella vecchiaia! Quel paesaggio! L'automobile! Quella ragazza! Quei dialoghi! Lui, il giovane! E quel tale del diamante! Gli indigeni! È un gran bel libro senz'altro. Ciao. (Calvino, 1991, p. 27)

Il «gran bel libro» che è *Le barrage contre le Pacifique* appare infatti nel 1951, per la traduzione di Giulia Veronesi, che proprio in quegli anni risiede a Parigi ed è nota soprattutto per l'attività svolta come storica dell'architettura. La pubblicazione del romanzo avviene ad un anno dalla sua uscita in Francia per la bianca di Gallimard dapprima per la collana «I gettoni» (in cui nel 1954 sarà pubblicato *L'espèce humaine* di Robert Antelme,

⁷ Si segnala che Elena Giolitti, come Natalia Ginzburg, è una dei traduttori di Proust per Einaudi. La sua versione italiana di *Sodome et Gomorrhe* risale al 1950.

compagno di Duras), in seguito per i «Coralli». Il libro successivo di Duras sarà *I cavallini di Tarquinia*, pubblicato nel 1958 per i «Supercoralli», questa volta per la traduzione di Maria Giunti. Un'analisi delle pubblicazioni di Marguerite Duras in Italia ci restituisce da un lato la volontà della casa editrice Einaudi di far conoscere l'opera dell'autrice, seppure con una certa parsimonia forse dovuta anche alla gran mole di collane imbastite e di opere pubblicate in quel periodo ; dall'altro lato la dimensione estremamente frammentaria della ricezione italiana di Duras : molti dei suoi romanzi, anche degli anni quaranta e cinquanta, saranno disponibili in italiano solo decenni dopo, grazie ad altri editori. È il caso de *La vie tranquille*, uscito in Francia nel 1944 e proposto per la pubblicazione a Einaudi già nel 1945. Il giudizio di Natalia Ginzburg su questo libro non è positivo: *La Vie Tranquille* è infatti considerato come un romanzo «interessante, ma nell'insieme non realizzato», forse pubblicabile se non ci fosse il costo della traduzione, perché «tradurlo dal francese non mi pare il caso»⁸. Nonostante una recensione positiva di Fortini sul *Politecnico* (Fortini, 1947, p. 85), il romanzo uscirà solo nel 1996, per Feltrinelli, editore che a partire dal decennio precedente pubblicherà la gran parte delle opere di Duras. In un verbale del novembre 1960, poi, si registra una «discussione lunghissima» sulla pubblicazione della sceneggiatura *Hiroshima mon amour* (1959) che avverrà nella collana dei «Coralli» con la contrarietà di Bollati, Solmi, Caprioglio e dello stesso Fortini, mentre con l'entusiasmo di Calvino secondo il quale «forse la lett. di sinistra finisce con questo film: almeno certa lett. storica esistenziale» (Munari, 2011, p. 412).

Se negli stessi anni, in Francia, De Céspedes conosce un grande successo; la scrittura di Duras non è certo così popolare in Italia, né tantomeno oggetto di rassegne critiche e di una visibilità mediatica tanto impressionante. Tuttavia, anche i rapporti fra Duras e l'Italia sono stretti (Melon, 2001; Bertola-Melon, 2008), in particolare nei primi anni del Dopoguerra, quando il trio Duras-Mascolo-Antelme frequenta, com'è noto, i già citati Vittorini e Fortini. Negli anni Cinquanta, Einaudi pubblica anche un romanzo di Simone de Beauvoir, *Les mandarins*, e uno di Béatrix Beck, *Léon Morin, prêtre*. Per quanto riguarda Beck, anche in questo caso la pubblicazione sembra episodica, slegata da un progetto specifico ma piuttosto dovuta a sollecitazioni esterne e a proposte che giungono sia d'Oltralpe che da altri autori italiani : vengono pubblicati, sotto il titolo di *Léon Morin, prete*, tre racconti dell'autrice belga, ma il progetto successivo, annunciato in una riunione dell'ottobre 1954 (Munari, 2011, p. 147), di pubblicare anche *Des accommodements avec le ciel* non viene poi portato a compimento, tanto che la trasmissione della prolifica opera di Beck in Italia si è fermata agli anni cinquanta. Un trafiletto su *La civiltà cattolica* mette in luce «le idee molto poco esatte in materia religiosa» dell'autrice, attaccando «la sollecitudine di divulgare [...] principi cari ai fautori di un'ideologia deleteria e sovversiva»⁹ che non viene nominata ma è il comunismo, cui aderisce la protagonista di *Léon Morin, prêtre*. A colpire il recensore del quotidiano cattolico è senz'altro la figura non canonica di un prete moderno e progressista, che condurrà tuttavia la narratrice verso la possibilità di un'inattesa conversione. Il libro di Beck sarà anche oggetto, pochi anni dopo, nel 1961, di una co-produzione italo-francese, il film con il medesimo titolo diretto da Jean-Pierre Melville.

⁸ Archivio Einaudi, *Giornale di Segreteria*, 10 giugno 1946.

⁹ «Civiltà Cattolica», 1955, vol. I, quad. 2512, 12 febbraio 1955, p. 440.

Per quanto riguarda invece Simone de Beauvoir, la sua ricezione italiana è molto più stratificata e complessa. Associata più a Sartre e all'esistenzialismo che alla riflessione femminista de *Le deuxième sexe* (del 1949) per la quale invece sarà oggetto in Italia di un recupero consistente sin dai primi anni settanta, nell'ambito della cosiddetta «seconda ondata», i suoi libri vengono pubblicati da Einaudi ma pure da altre case editrici, come Mondadori, che è la prima a farlo: *Tous les hommes sont mortels* esce infatti nel 1948, nella collana «La Medusa». A tradurla è il critico Giancarlo Vigorelli, che manterrà solidi legami con la coppia Sartre-Beauvoir fino agli anni Settanta. Solo sette anni dopo, il romanzo *Les mandarins*, del 1954, apparirà in italiano, tradotto da Franco Lucentini. Nello stesso anno, Feltrinelli, appena fondata come vera e propria casa editrice, pubblica anche *L'Amérique au jour le jour* (1948, poi ripreso da Gallimard nel 1954), ricca testimonianza – senz'altro nel solco dell'esistenzialismo filosofico – di un viaggio americano condotto da Beauvoir nei primi quattro mesi del 1947 e dove si trova traccia della sua relazione con Nelson Algren : se Einaudi continua a seguire la linea di una letteratura impegnata, legata in questo caso all'eredità intellettuale dell'esistenzialismo, Giangiacomo Feltrinelli opta per il diario di un viaggio negli Stati Uniti, a testimonianza dell'interesse dell'editore per l'universo culturale americano, oltretutto per forme e temi meno canonici.

L'uscita del romanzo di de Beauvoir merita un affondo, perché l'argomento resistenziale ed esistenzialista stona con il contesto in cui è pubblicato, venendo percepito come un corpo estraneo rispetto allo spirito del tempo: per alcuni recensori, la pubblicazione di *Les Mandarins* forse avviene, come sostengono alcuni critici, «con dieci anni di ritardo», in un contesto segnato da nuovi interessi tematici e da un diminuito interesse nei confronti della temperie intellettuale esistenzialista, sebbene Sartre rappresenti, nel contesto italiano, ancora la principale figura intellettuale d'Oltralpe. Einaudi non pubblica dunque tutta l'opera di Simone de Beauvoir, ma effettua una selezione : un'analisi delle scelte compiute anche nel corso degli anni Sessanta mostra come l'editore torinese prediliga le opere di carattere narrativo e autobiografico, da *Mémoires d'une jeune fille rangée* a *Une mort très douce*, per non fare che due esempi ; *Le deuxième sexe* uscirà infatti solo nel 1961 – dunque con almeno dodici anni di ritardo – presso la giovane casa editrice Il saggiatore, che ha già pubblicato Sartre e intellettuali francesi come Lévi-Strauss, con l'obiettivo dichiarato di uscire dal clima conformista e dogmatico mostrato da una certa editoria coeva (Cadioli, 2017).

Come considerare dunque le scelte di Einaudi rispetto alle autrici francesi prese in esame nel corso degli anni Cinquanta? Probabilmente come la testimonianza di scelte episodiche che riflettono tuttavia una chiara prospettiva ideologica e letteraria, ora legata all'esperienza bellica e resistenziale ora alla temperie esistenzialista e alle sue ricadute sulla forma romanzo ; negli anni Sessanta, le scelte di Einaudi non saranno molto diverse (Monique Lange e, come già rilevato, altre opere di Simone de Beauvoir), aprendosi poi, soprattutto grazie al progetto della collana «La ricerca letteraria» ad autrici vicine al Nouveau Roman come Nathalie Sarraute (*Martereau*, 1966) e soprattutto Monique Wittig, pubblicata prontamente in italiano per la traduzione di Clara Lusignoli (*L'Opoponax*, 1966).

LONGANESI: REAZIONE E SCANDALO

Molto diverso da quello di Einaudi sembra essere, invece, il progetto editoriale di Longanesi. Come nota Giorgio Montecchi, infatti, la linea ideologico-operativa della casa editrice è un ibrido interessante, volto a «coniugare le esigenze del mercato, perseguendo una politica del best seller magari scandaloso e sessualmente conturbante» e, allo stesso tempo «di dare spazio a uno spirito di fronda, aggressivo in quanto a modelli di scrittura, e tramite il quale la nostalgia politica e culturale per il Ventennio trapassa in anticonformismo» (Montecchi, 2001, p. 137). Un'analisi delle scelte di pubblicazione di alcune autrici francesi nel corso di questo decennio mostra chiaramente l'esigenza di portare avanti un progetto editoriale che cerca lo scandalo, attraverso la pubblicazione di romanzi che descrivono una sessualità non normativa e tentano di ridiscutere i rapporti fra generi e soggettività. Del resto gli anni cinquanta sono caratterizzati dall'emergere di varie figure autoriali scandalose, che nei loro romanzi hanno scelto di parlare di sessualità e rapporti fra uomini e donne mettendo in crisi le norme e generando spinose polemiche nell'ambito letterario: se il caso per eccellenza è rappresentato dalla pubblicazione di *Bonjour Tristesse* di Françoise Sagan (1954), si potrebbero inserire in questa schiera anche *Le rempart des béguines* di Françoise Mallet-Joris (1952) e *Le repos du guerrier* di Christiane Rochefort (1958). Tutti questi romanzi vengono pubblicati, anche con una certa rapidità, proprio da Longanesi, nel quadro di un più ampio progetto che coinvolge ad esempio scrittrici americane come Carson McCullers (*Riflessi in un occhio d'oro*, 1955). Alcune delle scelte di Longanesi paiono dunque opporsi, con la loro dirompenza post-ideologica, all'approccio moralista proprio sia del comunismo italiano sia della chiesa cattolica, che rappresentano in questo periodo storico le forze egemoni, affermando allo stesso modo la già citata politica del best-seller che darà in alcuni casi esiti notevoli dal punto di vista commerciale.

La prima scelta ricade su *Le rempart des béguines*, romanzo nel quale viene rappresentato un amore lesbico fra la protagonista, una giovane poco più che adolescente, e l'amante del padre. Due sono gli aspetti interessanti, nel deserto critico che accompagna l'uscita di questo romanzo: la scelta dei traduttori, ovvero gli intellettuali napoletani Anita e Luigi Compagnone, che proprio nei primi anni cinquanta si dedicano congiuntamente alla traduzione dal francese di autori quali Blondin e Queneau; e la scelta, probabilmente dettata da esigenze editoriali, di rendere con «amori impossibili» l'intraducibile toponimo *Le rempart des béguines*, insistendo sulla costitutiva impraticabilità degli amori lesbici, in particolare in un *ménage* così complesso come quello che si sviluppa intorno alla famiglia della giovane protagonista.

Il secondo libro è invece *Bonjour Tristesse*, che conosce un grande successo anche in Italia e che sarà oggetto di numerose ristampe. La traduzione è firmata da Ruggero Sandanieli (Viano, 2021), *nom de plume* utilizzato in più di un'occasione da Henry Furst, che in quegli anni è un collaboratore stretto di Leo Longanesi (Ungari, 2007, p. 49). Non si può tuttavia attribuire con certezza la traduzione di *Bonjour tristesse* a Furst: è infatti probabile che la traduzione sia opera di Furst e della moglie, la scrittrice Orsola Nemi, o della sola Nemi, peraltro già traduttrice di Flaubert e Maupassant¹⁰.

¹⁰ Tale ipotesi dovrà essere suffragata, in futuro, da opportune ricerche archivistiche che allo stato attuale, anche in ragione dell'indisponibilità dei fondi documentari della casa editrice Longanesi, non è possibile avviare.

Le recensioni a *Bonjour tristesse* sono moltissime. Alcune – come quelle apparse su *La civiltà cattolica* o su *Vita e pensiero* – criticano l’immoralità del racconto di Sagan; altre identificano nella giovane e precocissima scrittrice quasi un’epigona di Colette; altre ancora, come quella di Tommaso Landolfi (Landolfi, 2002, p. 156-157), contestano lo scarso valore letterario dell’opera, sottolineando come:

non già che alla giovinetta autrice manchino qualità specifiche o piglio narrativo o esperienza intellettuale o finezza psicologica, ma certo tutte insieme queste qualità non compongono ancora una rivelazione eccezionale, e comunque è proprio in rapporto ad esse che una nostra desolazione prende consistenza. (Landolfi, 2002, p. 156)

Abbandonata la casa editrice Longanesi, Sagan passerà poi a Bompiani, che pubblicherà molto tempestivamente¹¹ le altre sue opere a partire da *Un certain sourire* nel 1956. *Bonjour tristesse*, tuttavia, per essere stato un caso letterario particolarmente rappresentativo resterà nella memoria dei lettori e dei critici, venendo sovente utilizzato come pietra di paragone non soltanto per i successivi libri di Sagan, ma pure per nuovi romanzi considerati come scandalosi, ad esempio *La Bâtarde*, di Violette Leduc, pubblicato da Feltrinelli nel 1965. E in questa prospettiva, Sagan sarà a sua volta identificata come un modello primario di scrittrice precoce, scandalosa e spregiudicata. A prendere le sue difese è poi la stessa Alba De Céspedes, che tenta di riportare il discorso intorno all’opera di Sagan sul piano della scrittura:

Vogliamo davvero, con tutto quello che giovani e anziani pubblicano oggi, nel mondo, che i libri di Françoise Sagan siano scabrosi? Possono forse sembrare tali a chi legge o consiglia i romanzi rosa e che dunque non è al corrente della letteratura. Il suo ultimo libro, dicono tutti con certa soddisfazione, era inferiore agli altri due. È vero. Ma non capiscono che sono proprio i veri scrittori, quelli che non hanno una formula, a sbagliare nel tentativo di esprimere qualcosa di nuovo, di diverso. Se Françoise Sagan è una scrittrice, il tempo le darà ragione. Col libro che sta scrivendo ora o con uno che scriverà tra dieci anni. (De Céspedes, 1959b, p. 66)

Nonostante il passaggio di Sagan a Bompiani, Longanesi mantiene invariato il proprio progetto editoriale: pubblica nuove opere di Mallet-Joris, a partire da *La chambre rouge* nel 1956, e soprattutto sceglie di proporre al pubblico italiano *Le repos du guerrier* di Christiane Rochefort (1959), un’opera ritenuta scandalosa per la scelta di dare voce e legittimità all’erotismo femminile, partendo dalla prospettiva soggettiva della protagonista (Hardouin-Zanardi, 2023). Il *marketing* della casa editrice è particolarmente originale: il libro, tradotto da Giuliano Loresi (anche in questo caso, uno pseudonimo¹²), è accompagnato da una fascetta che lo descrive come «il romanzo che ha fatto arrossire la signora De Gaulle» (Evola, 2008, p. 447). La critica lo assimila, del resto, a *Bonjour tristesse* e, pur notando una maggiore complessità rispetto al romanzo di Sagan, lo inserisce ben presto nel-

¹¹ Per tutti gli anni Cinquanta, infatti, la data di pubblicazione in Francia coincide con quella della versione italiana.

¹² Le rarissime tracce intorno a Giuliano Loresi conducono verso Giacomo Falco, già traduttore italiano di Flaubert e Beckett. Falco, infatti, nel 1944 aveva tradotto con quello pseudonimo un volume dei Goncourt: lo pseudonimo si era reso necessario perché il traduttore era ricercato dalla polizia della Repubblica sociale italiana.

la schiera di libri che suscitano scandalo e che solo per suscitare scandalo fra i benpensanti pare siano stati scritti. Se nel corso di tutti gli anni Sessanta si registrano nuove ristampe del romanzo, ciò significa che *Il riposo del guerriero* – complice probabilmente anche il film di Roger Vadim nel 1962 – conosce un successo notevole nel contesto italiano, non eguagliato dalle opere successive, che vengono pubblicate solo parzialmente, sempre da Longanesi e da Bompiani.

La linea seguita da Longanesi ispira in realtà anche altre case editrici, come la già citata Bompiani ma pure Mondadori, che tenta allo stesso modo di proporre al pubblico italiano alcuni casi letterari apparsi in Francia nel corso del decennio. Un esempio di questa tendenza è rappresentato dal romanzo *Je jure de m'éblouir* di Éveline Mahyère, del 1958, che esce per la collana «Narratori d'oggi» della casa editrice milanese e che si configura come un caso letterario sia per la vicenda di omosessualità femminile intorno a cui si articola tutta la trama, sia per il suicidio dell'autrice, già annunciato nel titolo stesso del romanzo (*Giuro di uccidermi*, nella traduzione italiana di Carla Verga).

Ma per la traduzione italiana di quello che è forse il libro maggiormente scandaloso del decennio, ovvero *Histoire d'O* di Pauline Réage (1954) bisognerà aspettare il 1968, con la prima versione, apparsa presso le edizioni E.L.D.F., e poi con il volume Bompiani, uscito nel 1971 e prefato da Alberto Moravia. Uno scandalo che, almeno per l'Italia, si protrarrà nel tempo: nel 1984, la versione cinematografica del sequel di *Histoire d'O*, realizzata da Éric Rochat, è infatti oggetto di censura da parte dell'apposita commissione costituita presso il Ministero dello Spettacolo.

CONCLUSIONI PROVVISORIE

Fino a questo punto, si sono messe in evidenza alcune tendenze e pratiche di scambio fra il contesto italiano e francese, utilizzando una chiara prospettiva epistemologica: quella del concetto di «autorialità femminile» non semplicemente come elemento di interesse tematico e biografico, ma come orientamento critico che si lega a un discorso diverso sulla costruzione del canone, in una prospettiva transnazionale. In quest'ottica, si sono scelti tre casi particolarmente rappresentativi: la figura di Alba De Céspedes e quelle di due case editrici italiane, Einaudi e Longanesi, che nel corso degli anni cinquanta sviluppano numerosi progetti di pubblicazione di autrici francesi.

In questa disamina, il 1959 è stato identificato arbitrariamente come l'anno in cui si conclude la nostra riflessione, in quanto coincide con la pubblicazione in Italia di un'autrice che segnerà una significativa trasformazione di tali rapporti. Si tratta dell'uscita delle prime opere di Nathalie Sarraute: *L'ère du soupçon*, per Rusconi¹³, e di un volume che contiene *Tropismes*, *Portrait d'un inconnu* e *Conversation et sous-conversation* per Feltrinelli. Tali uscite, in parte tardive se si considera che *Tropismes* risale addirittura al 1939, sanciscono un passaggio fondamentale: l'autrice forse più significativa del Nouveau Roman¹⁴

¹³ La casa editrice Rusconi e Paolazzi mostrerà, soprattutto fra gli anni cinquanta e i primi anni sessanta, un certo interesse nei confronti degli autori francesi. Si noterà come Rusconi sia la sola casa editrice ad aver pubblicato, in quel periodo, un'opera di Hélène Bessette: *Vingt minutes de silence*, nel 1961, forse proprio sulla scia di questo interesse nei riguardi del Nouveau Roman.

¹⁴ Del 1959 è anche la traduzione italiana, a cura di Oreste del Buono, de *La modification* di Michel Butor, altra opera fondativa del cosiddetto Nouveau Roman.

è resa infatti disponibile al pubblico italiano, aprendo una nuova fase, di cui si coglieranno i frutti nel corso degli anni sessanta. In quel nuovo decennio, altre date assumono un significato rilevante: il 1963, anno in cui viene pubblicata la prima traduzione francese di un'opera di Elsa Morante (*L'Isola di Arturo*); e il 1965, anno nel quale la pubblicazione italiana de *La Bâtarde* di Violette Leduc consentirà di riconsiderare nel profondo i rapporti fra forma romanzo e autobiografia, esercitando una notevole influenza su alcune scrittrici italiane coeve, come Goliarda Sapienza (Trevisan, 2020).

Future prospettive di ricerca, finalizzate a considerare anche gli aspetti traduttivi e soprattutto i rimandi intertestuali, potranno senz'altro elucidare in modo più efficace e con maggior profondità altri aspetti delle dinamiche di pubblicazione delle autrici italiane in Francia e di quelle francesi in Italia. In questa sede, infatti, si volevano proporre alcuni elementi di carattere storico e storico-culturale che ci paiono fondamentali per avviare indagini che permetteranno di esplorare i plurimi intrecci fra due spazi letterari complementari e vicini, partendo da un posizionamento teorico preciso: quello del genere come carattere essenziale per analizzare ed interpretare la storia letteraria, i processi di canonizzazione, le scelte del mondo editoriale fra Italia e Francia nel corso del secolo breve.

Riferimenti

- BERNARDINI NAPOLETANO Francesca & MASCIA GALATERIA Marinella (2001), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Mondadori.
- BERTOLA Chiara & MELON Edda (2008), *Marguerite Duras. Visioni veneziane*, Padova, Il Poligrafo.
- BONSAVER Guido (2013), *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma, Laterza.
- CADIOLI Alberto (2017), *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari del Novecento*, Milano, Il Saggiatore.
- CALVINO Italo (1991), *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi.
- CARISTIA Stefania (2018), «La réception d'Aragon dans les revues italiennes de l'après-guerre aux années 1960», *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 16, 2018.
- CIMINARI Sabrina & CONTARINI Silvia (dir.) (2023), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Firenze, Franco Cesati.
- DE CÉSPEDES Alba (1959a), «La fata brucia nel focolare», *Epoca*, 28/06/1959, p. 78-79.
- DE CÉSPEDES Alba (1959b), «La timidezza di Françoise Sagan», *Epoca*, 01/02/1959, p. 66.
- EVOLA Julius (2008), *I testi del* Roma, Avellino, Edizioni di Ar.
- FALANTIN Flavien (2023), *Faut-il brûler Sagan ?*, Paris, Garnier.
- FORTINI Franco (1947), «Azione ed espressione», *Il Politecnico*, sér. III, vol. 35, p. 85.
- GRÉGOIRE Ménie (1959), «Alba de Céspedes ou le mal d'être femme», *Esprit*, XXVII, 1959, 278, p. 584-595.
- HARDOUIN-ZANARDI William (2023), «Christiane Rochefort et *Le Repos du guerrier*: le scandale de la jouissance féminine», *Genre, sexualité & société*, n° 29, 2023.
- LANDOLFI Tommaso (2002), *Gogol a Roma*, Milano, Adelphi.
- MELON Edda (2001), *Duras mon amour 2*, Torino, Lindau.
- MITHOIS Marcel (1959), «Pour fuir le monde, Alba de Céspedes a écrit des romans et fait fortune», *Jours de France*, 11/07/1959, p. 65.
- MONTECCHI Giorgio (2001), *La città dell'editoria*, Milano, Skira.

- MUNARI Tommaso (2011), *I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino, Einaudi.
- NAUDIER Delphine (2004), «La reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années 1950», dans Nicole Racine & Michel Trebitsch (dir.), *Intellectuelles: du genre en histoire des intellectuels*, Paris, Éditions Complexe / IHTP-CNRS, p. 192.
- REID Martine (2020), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard.
- TREVISAN Alessandra (2020), «Note per un raffronto: *La Bâtarde* di Violette Leduc come possibile modello letterario ed editoriale di *Lettera aperta* di Goliarda Sapienza», dans Elena Santagata & Tiziano Zanato (dir.), *Dieci brevi studi per Silvana Tamiozzo*, Limena (PD), libreriauniversitaria.it, p. 97-112.
- UNGARI Andrea (2007), *Un conservatore scomodo. Leo Longanesi dal fascismo alla Repubblica*, Firenze, Le Lettere.
- VIANO Francesca (2021), *Il linguaggio maschile e femminile in ambito traduttivo*, Roma, Albatros.

CE SEXE QUI N'EST PAS UN CHEVEU
RÉÉVALUER LES CRITIQUES FÉMINISTES-MATÉRIALISTES DU CONSENTEMENT :
LE GROUPE DE *QUESTIONS FÉMINISTES*

Micol Bez

Université Northwestern



Résumé : Cet article s'intéresse aux échanges entre l'anthropologue italienne Paola Tabet et le groupe français *Questions féministes*, méconnu en Italie. Cette contribution se propose de restaurer un dialogue manqué entre féminisme italien et français au cours des années soixante-dix. Récupérer ce dialogue manqué, que Paola Tabet a néanmoins intégré et nous permet donc d'explorer, ouvre d'importants espaces de réflexion sur des sujets contemporains à l'intersection de féminisme, éthique et sexualité. En particulier, nous soutiendrons que la récupération de cet encrage matérialiste du féminisme radical peut permettre des discussions et des critiques plus riches autour de la notion de consentement. Une reconceptualisation qui nous permettrait d'éviter trois pièges majeurs : la tension entre les racines libérales du concept de consentement et sa vocation émancipatrice ; le potentiel oppressif de l'exceptionnalisme sexuel ; enfin, le danger d'essentialisme, de naturalisation ou réification de la sexualité.

Mots-clés : *Questions féministes*, Paola Tabet, féminisme, éthique, sexualité, consentement, France-Italie

Abstract: *Ce sexe qui n'est pas un cheveu. Reevaluating Feminist-Materialist Critiques of Consent: The Questions Féministes Group — This article looks at the exchanges between the Italian anthropologist Paola Tabet and the French group Questions féministes, which is little known in Italy. The aim of this contribution is to restore a dialogue that was missed between Italian and French feminism in the 1970s. Recovering this missed dialogue, which Paola Tabet has nonetheless integrated and thus allows us to explore, opens up important areas for reflection on contemporary issues at the intersection of feminism, ethics and sexuality. We will argue that the recovery of this materialist anchoring of radical feminism can enable richer discussions and critiques about the notion of consent. This reconceptualisation would enable us to avoid three major pitfalls: the tension between the liberal roots of the concept of consent and its emancipatory vocation; the oppressive potential of sexual exceptionalism; and the danger of essentialising, naturalising or reifying sexuality.*

Keywords: *Questions féministes, Paola Tabet, feminism, ethics, sexuality, consent, France-Italy*

Dans un entretien de 2009 intitulé « La banalité de l'échange », l'anthropologue italienne Paola Tabet souligne l'importance du dialogue¹ avec le féminisme matérialiste français dans le développement de sa propre position féministe, témoignant d'une certaine solitude au sein du mouvement et du milieu intellectuel féministe italien :

Vers 1978, je suis entrée en contact avec le groupe de *Questions Féministes*, Christine Delphy, Nicole-Claude Mathieu, Colette Guillaumin, Monique Wittig. La joie de trouver des amies, des idées communes, une stimulation intellectuelle constante. [...] En ce qui concerne le milieu intellectuel et politique en Italie (à l'époque la tendance féministe la plus forte en Italie était celle du féminisme de la différence, donc très éloignée de mon orientation) je suis restée assez isolée. (Trachman, 2009, p. 24)

Cette solitude, comme l'indique Tabet, est symptomatique d'une absence structurelle : alors que ce que nous appelons, avec un raccourci, le « féminisme français de la différence » a été largement reçu, intégré et débattu dans le contexte italien, le féminisme français radical et matérialiste n'est pas parvenu de l'autre côté des Alpes, tout comme – pourrait-on dire – il n'est pas parvenu de l'autre côté de l'océan, souvent exclu du canon du « French Feminism » aux États-Unis. Récupérer ce dialogue manqué, auquel Tabet a néanmoins participé et qu'elle nous permet donc d'explorer, ouvre d'importants espaces de réflexion sur des sujets contemporains à l'intersection du féminisme, de l'éthique et de la sexualité. En particulier, nous défendrons la thèse selon laquelle la récupération de cet ancrage matérialiste du féminisme radical peut permettre des discussions et des critiques plus riches – et surtout moins paralysantes – de la notion de consentement. Cette reconceptualisation nous permettrait d'éviter trois pièges majeurs : en premier lieu, la tension entre les racines libérales du concept de consentement et sa vocation émancipatrice ; le potentiel oppressif de l'exceptionnalisme sexuel ; enfin, le danger d'essentialisme, de naturalisation ou réification de la sexualité. Cette proposition est animée d'une sorte d'intention stratégique : il y a certainement un intérêt spécifique à récupérer le féminisme matérialiste, et en particulier le constructivisme matérialiste propre au groupe de *Questions Féministes*, face aux critiques contemporaines qui emploient une conception matérialiste ou physicaliste de la sexualité afin de banaliser et dé-sexualiser la violence sexuelle. Plaidant pour que les féministes contemporaines « ne traitent pas tout de viol », et donc pour une définition plus restrictive de violence sexuelle, ces critiques pointent du doigt le surinvestissement symbolique de la sexualité et le recours excessif aux notions de traumatisme au sein du débat qui a suivi le mouvement #metoo, aussi bien que les appropriations néolibérales du consentement par le féminisme blanc individualiste et sa propension à invoquer la répression carcérale. Au niveau des stratégies discursives, élaborer une reconceptualisation du consentement capable de fonder une politique émancipatrice sur un ancrage matérialiste et sur une notion politique du féminisme comme lutte de classe

¹ L'échange franco-italien en question a eu lieu dans les huit numéros de la revue féministe française *Questions féministes*, publiée entre 1977 et 1980. La revue a été fondée par Simone de Beauvoir, Christine Delphy, Colette Capitan, Colette Guillaumin, Emmanuèle de Lesseps, Nicole-Claude Mathieu et Monique Plaza. Les archives complètes de la revue sont disponibles en ligne au lien suivant : <https://www.jstor.org/journal/quesfemi> (consulté le 26 septembre 2024).

(la classe des femmes sociales) pourrait nous aider à élaborer des réponses plus efficaces à ces genres de critiques. C'est pourquoi nous proposons d'analyser les critiques du consentement élaborées par les féministes du groupe *Questions Féministes* – notamment par Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet et Monique Plaza – avec pour but d'y retrouver des possibilités pour une théorie non-idéaliste du consentement, c'est-à-dire une théorisation qui essaie de prendre en compte les rapports proprement politiques et les conditions matérielles du consentement, sans pour autant se défaire *in toto* du concept et de sa portée émancipatrice.

Le présent article se structure en quatre parties : dans la première, nous identifierons trois problèmes avec la notion courante de consentement et dans les trois suivantes nous explorerons les réponses issues du dialogue transnational entre Mathieu, Tabet et Plaza.

DE VIEUX PROBLÈMES : LIBÉRALISME, EXCEPTIONNALISME, ESSENTIALISME

Nous pourrions identifier l'une des causes des supposés problèmes du consentement dans les racines libérales de ce concept. Il serait difficile, en effet, d'élaborer une généalogie de cette notion sans revenir aux théories contractuelles des grands penseurs du libéralisme politique. Nous la retrouvons à la base du *Traité du gouvernement* (1689) de John Locke, qui soutient que les personnes sont propriétaires d'elles-mêmes et donc en possession du droit de disposer de leur corps (Locke, 1689, p. 27). Dans ce cadre, si les droits « naturels » des personnes – naturels en ce qu'ils découlent précisément de cette caractéristique de possession de soi – sont respectés, alors leur consentement est libre et leur accord produit des conséquences normatives (Guillarme, 2012)². Dans le même cadre individualiste, où la justice est conçue à partir du fait que les individus donnent leur libre consentement à l'ordre politique, John Rawls élabore le problème des conditions du consentement valide : « lorsque la procédure au sein de laquelle les choix sont opérés est juste, alors les décisions des individus peuvent être tenues pour assez libres pour produire leur responsabilité. » (Guillarme, 2012, p. 72 / Garcia, 2021, p. 149). Nous retrouvons ici deux points de fragilité du discours contemporain autour du consentement. D'une part, à cause des éléments de justice procédurale pure qu'elle emprunte à Rawls, la pensée du consentement semblerait se réduire à l'idée qu'il faut suivre une procédure contractuelle pour que notre pleine autonomie soit réalisée dans nos rapports sexuels. La procédure serait, en d'autres termes, nécessaire pour assurer la justesse de l'acte. D'autre part, elle serait aussi suffisante : en tant qu'individus en pleine possession de nos facultés et de nos corps, notre consentement à une pratique sexuelle implique notre désir d'y participer et il faut le prendre au pied de la lettre, sans l'exposer à la possibilité d'autres renégociations psychiques ou l'ouvrir au risque du redoublement traumatique. C'est la thèse de Geoffroy de Lagasnerie dans le l'essai *Mon corps, ce désir, cette loi. Réflexions sur la politique de la sexualité* :

² Ce qui est frappant, c'est que Guillarme trace une continuité entre le libéralisme de Locke, la critique marxiste et les arguments de Tabet en particulier. Nous soutenons, au contraire, que le féminisme matérialiste se pose en opposition à ce cadre d'analyse fondé sur la notion libérale du sujet-individu, pleinement propriétaire de soi-même et de son corps.

Nous devrions toujours fonder au maximum notre pensée de la violence sexuelle sur une base physicaliste et objective. Il y a quelque chose dans le viol et l'agression sexuelle qui doit être de l'ordre du présentisme et de la matérialité corporelle. À l'inverse, le consentement est ce qu'il est au moment où il est ; il n'est rien d'autre que lui-même, et il ne peut être rien d'autre que ce qu'il a été. (de Lagasnerie, 2021, p. 103-104)

Nous retrouvons ici des éléments libéraux : premièrement, un rationalisme inattendu qui permet à de Lagasnerie de défendre l'idée d'un choix libre du sujet dont la conscience serait unitaire, transparente et complètement présente à soi-même, une conscience capable de se connaître de façon claire et dans son unité, et donc de se reconnaître dans ses choix et dans l'unité de sa volonté. Cette analyse semble donc incompatible, voire hostile à tout dédoublement de la conscience du dominé (Gilroy, 1993 / Fanon, 1952 / Dubois, 2018) et à toute interruption traumatique de la subjectivité dans ses rapports au pouvoir. C'est effectivement cela qui permet de restreindre le sujet au présent de son choix – à l'instant du consentement qui seul peut être transparent à soi-même – afin d'éviter le risque de se dire opaque à soi-même. C'est la leçon de notre temps : « Dans un texte publié sur son site en janvier 2018, Samantha Geimer donne un conseil qui pourrait valoir comme une sorte de leçon politique pour aujourd'hui : “Si vous cherchez dans votre esprit pour vous rappeler qui a pu agir de manière inappropriée à votre égard, vous n’êtes pas une victime, et vous ne devriez pas vouloir l’être.” » (de Lagasnerie, 2021, p. 107).

Comprise en ces termes libéraux, la notion de consentement nous conduirait, donc, à des positions assez catégoriques sur la subjectivité : chez de Lagasnerie, l'individu semble d'abord être autonome et rationnel, non-interrompu ni traumatisé par le pouvoir qui le traverse. En effet, s'il admet que notre désir puisse être façonné par des conditions normatives et sociales (en décrivant son propre partenaire il dit « sa beauté et son attraction sexuelle étaient liées, comme dit Deleuze, à tout le monde qu'il portait en lui et qui se déliait en lui »), y compris par les dynamiques de pouvoir, il maintient une certaine autonomie et unité du désir, aussi bien qu'une unité entre ce que l'on veut, ce que l'on désire et ce à quoi l'on consent. L'individu dit *oui* à son partenaire à cause du monde entier que le partenaire incarne, mais ce *oui* reste indissolublement identique au désir et à la volonté du sujet consentant, indépendamment des conditions de pouvoir qui régissent ce monde ou des façons multiples dont le sujet est pris par elles. Cette unité semble permettre une connaissance de soi-même, et des conditions rationnelles et libidinales de ses propres choix, qui fondent l'unité du désir et du consentement : du moment où l'on désire quelque chose, notre consentement est actualisé, indépendamment des rapports de pouvoir qui façonnent ce désir.

Ces notions sont à la base de la critique de de Lagasnerie à l'exceptionnalisme et à l'essentialisme sexuel. Il dénonce la dramatisation de la sexualité, son élévation arbitraire au rang de lieu central de la subjectivité – intrinsèquement investi de poids symbolique et toujours potentiellement site de traumatisme indépassable – « et donc son surinvestissement comme enjeu politique fondamental ». Cela explique sa proposition de revenir à une notion dépsychologisée et dédramatisée de la violence sexuelle, ou bien à une « désexualisation de la sexualité même. » (de Lagasnerie, 2021, p. 73 et 91). Nous pourrions critiquer cette position de différentes manières, d'abord en soulignant qu'éliminer la dimension symbolique et psychologique de la violence sexuelle ne semble pas seulement une réduction immense de l'expérience des victimes, mais semble en plus reproduire ce

que l'auteur voudrait éviter : une nouvelle forme d'exceptionnalisme. Si nous considérons la dimension symbolique et psychologique de nombreuses formes de violence, ces dimensions étant des facteurs majeurs dans la définition juridique des crimes et des châtements, pourquoi alors exclure le domaine sexuel ? Pourquoi ce domaine devrait-il subir une réduction matérialiste ou une dé-symbolisation radicale ?

Il serait facile ici de se tourner vers des théoriciennes comme Judith Lewis Herman, parmi de nombreuses autres, qui définissent l'atteinte propre à la violence sexuelle précisément à partir d'une clinique de sa dimension symbolique et de sa portée traumatique considérable. Selon Herman, les expériences traumatisantes comme le viol remettent en question les relations humaines fondamentales, brisant la construction du soi qui se forme et se maintient en relation avec les autres³. Plutôt qu'y revenir pour bâtir une défense du contenu traumatique de la violence sexuelle – c'est-à-dire de la position directement ciblée par de Lagasnerie et par d'autres (Herman, 1992, p. 51)⁴ – nous jugeons plus utile d'interroger le féminisme matérialiste de *Questions Féministes* à la recherche d'une autre pensée matérialiste du consentement, plus riche et utile que la réduction minimaliste-physicaliste proposée par de Lagasnerie. Dès lors, la critique matérialiste-constructiviste qui ressort du dialogue entre Mathieu, Tabet et Plaza nous semble capable d'adresser à la fois les racines libérales du consentement et le problème de l'exceptionnalisme sexuel, sans perdre ni la portée émancipatrice du concept ni son ancrage matérialiste. Au fil de ce dialogue transnational à trois voix, comme nous le verrons, la proposition de « désexualiser la sexualité » (de Lagasnerie) se révélera comme un problème proprement politique : un problème, pourrait-on dire, de classe.

CÉDER N'EST PAS CONSENTIR

Depuis l'article de 1980 de Carole Pateman « Women and Consent », développé ensuite dans l'ouvrage fondateur *The sexual contract*, plusieurs voix féministes se sont levées en opposition aux théories libérales du consentement : elles substituent à une perspective basée sur l'individu et sur ses choix, un point de vue de critique sociale qui considère que la domination des femmes dans le patriarcat limite de façon majeure leurs options et leur possibilité de choisir. D'une part, postuler au centre de l'analyse un individu autonome, neutre et libre opère un effacement de la condition de subordination des femmes. Cette réduction de la politique au choix individuel de consentir (ou pas) serait, en fait, un choix délibéré d'isolement du sujet politique, qui vise à le sortir de tout positionnement dans une classe sociale – celle que Delphy nomme « la classe des femmes » (Appay, 2005)⁵. Ce

³ Plus récemment, dans son livre de 2023, *Truth and Repair: How Trauma Survivors Envision Justice*, Herman travaille sur la question de la réparation à partir d'une analyse de la violence sexuelle comme traumatisme fondamental.

⁴ Nous signalons aussi le travail d'Avgi Saketoupoulou (*Sexuality Beyond Consent*, 2023), qui opère une critique de la traumatophobie propre à une grande partie des études sur la violence sexuelle, qu'elle estime obsédée par l'injonction de guérir le trauma. Elle adopte une autre stratégie : celle de reconceptualiser le consentement sous le nom de « limit consent » (« consentement limite ») à partir d'un travail psychanalytique qui vise à mobiliser autrement le traumatisme et à risquer et non pas sauvegarder le sujet.

⁵ Delphy soutient que les femmes et les hommes constituent des classes sociales, au même titre que les prolétaires et les capitalistes, ce qui a été la source de nombreuses critiques et de débats au sein du mouvement féministe.

faisant, d'autre part, les théories libérales ne prennent pas en considération les façons spécifiques dont, pour certains sujets et pour les femmes en particulier, les conditions procédurales nécessaires au consentement ne sont pas possibles (Paterman, 1980, p. 74). C'est le cas des femmes, selon Paterman, qui n'ont pas la possibilité de ne pas consentir car leur « non » a subi un processus de « désémantisation » (Garcia, 2021, p. 160) : toujours interprété comme un « oui » déguisé, ou poli, que l'homme doit dévoiler, le « non » des femmes est inaudible au sein de la culture du viol. Cependant, alors que Paterman en conclut que le féminisme doit renoncer à la forme contractuelle, Nicole-Claude Mathieu développe cette analyse dans une autre direction : en la radicalisant, mais sans en tirer la nécessité d'abandonner toute notion de consentement. Son objectif est plutôt de rendre compte de la complexité du consentement des dominées au sein des rapports de pouvoirs qui les façonnent, et de souligner le paradoxe fondamental de l'idée de consentir à sa propre domination. Mathieu développe son argumentaire à partir du refus de la théorie de Maurice Godelier, selon laquelle les dominées adhèrent aux idées qui sous-tendent leur domination et, ce faisant, donnent leur consentement à la domination. Complétant certains points aveugles de cette théorie marxiste, Mathieu analyse les difficultés matérielles de la prise de conscience des dominées et l'impossibilité de consentir avant une telle prise de conscience de la violence concrète qui façonne leur subjectivité de femmes ; une violence qui apparaît tout autant « dans la sous-alimentation que dans les coups, la dépossession des ressources » matérielles et épistémiques (Falquet, 2014, p. 2). Dans *L'anatomie politique*, Mathieu explique : « Je ne crois pas que ce soit l'idée des services que leur rendent les dominants [...] qui soit particulièrement présente à la conscience des femmes, mais l'envahissement de leur corps et de leur conscience par l'interposition, par la présence physique et mentale constante et contraignante des hommes qui les fait céder. » (Mathieu, 1991, p. 228).

Cette interposition des relations de pouvoir au sein du corps et de la conscience des femmes interrompt l'unité et la transparence du soi, engendrant une sorte de dédoublement : les dominées arrivent à désirer leur soumission car elles désirent une existence sociale, étant donné que dans plusieurs cas la soumission est « leur moyen de survivre, au sens d'échapper à la mort en cas de révolte, et plus généralement au sens de vivre quand même (“il faut bien vivre”), c'est-à-dire s'adapter aux conditions sociales données pour se faire quand même une vie d'être humain et pour être à peu près tranquilles. » (Mathieu, 1985, p. 210). Ici, Mathieu pose un paradoxe fondamental, plus récemment repris dans des termes très similaires par Judith Butler dans *The Psychic Life of Power* (1997) : comment rendre compte de notre désir pour la norme, et plus généralement du désir d'assujettissement, en fonction d'un désir préalable d'existence sociale constamment exploité par le pouvoir ? Mathieu et Butler sont d'accord (« il faut bien vivre ») et lorsque ce sont les catégories sociales – de façon contraignante – qui garantissent un locus d'existence sociale reconnaissable et durable, l'adoption de ces catégories, même si elles sont au service de l'assujettissement, est souvent préférée à l'absence d'existence sociale. Un désir de subjection apparaît donc comme un instrument et un effet du pouvoir d'assujettissement, en exploitant des dépendances primaires, c'est-à-dire le désir d'existence sociale (Butler, 1997, p. 19-20 ; Butler, 2004, p. 3). Il est intéressant, ici, de relever le redoublement du désir et sa non-identité avec le consentement : oui, le sujet ressent du désir (d'existence sociale), mais ce désir n'est pas identique à son double et à sa manifestation phénoménale (le désir d'assujettissement, ou le désir pour les conditions

sociales de domination). Ces dédoublements – propres de ce que Jules Falquet appelle la « schizophrénie légitime et politique des minoritaires » (Falquet, 2011, p. 15), mais côtoyant aussi la notion classique de double-conscience – remettent en question l'unité du désir (et son identité avec le consentement) que nous avons identifiée à la base de la critique de de Lagasnerie, sans pour autant tomber dans le piège de l'exceptionnalisme sexuel. Ce qui est frappant dans l'analyse de Mathieu est que, d'une part, elle repolitise le sujet individualiste des théories libérales du consentement, reconnaissant son positionnement au sein des relations socio-politiques et dévoilant, ainsi, les fractures internes que ses conditions matérielles de subjection entraînent et la façon dont elles produisent un dédoublement du désir et une non-identité entre désir, cession et consentement ; d'autre part, il ne s'agit pas d'une théorie de la sexualité en particulier, du moins pas dans le sens de *vie sexuelle ou érotique* que de Lagasnerie cible en parlant d'exceptionnalisme sexuel. Au contraire, Mathieu diagnostique un paradoxe général du désir dans des conditions d'asymétrie entre oppresseur et opprimé ; les rapports sexuels dans certaines conditions d'asymétrie en constitueraient simplement un cas particulier. En outre, ce n'est pas ici un cas de surinvestissement dans le symbolique, ou encore d'essentialisme, mais une instance de constructivisme matérialiste : les femmes se trouvent dans de telles situations à cause de leurs conditions matérielles de subordination, et cette catégorie de « femmes sociales » est le résultat des rapports de domination et pourrait inclure d'autres sujets – des hommes biologiques, par exemple (Disch, 2015, p. 827-849)⁶.

L'ÉCHANGE ÉCONOMICO-SEXUEL EST UN RAPPORT DE CLASSE

Paola Tabet poursuit ces deux lignes d'analyse (Handman, 2017, p. 191)⁷, l'anti-exceptionnalisme et l'anti-essentialisme, en les radicalisant dans le domaine de la sexualité. Dans son livre de 2004 *La grande arnaque*, où sont rassemblés un ensemble de textes rédigés depuis les années 1980, elle développe une approche constructiviste matérialiste de la sexualité elle-même, en abordant, comme elle le dit, « la question de la *construction* de la sexualité des femmes parce que j'ai ensuite appelé l'échange económico-sexuel » (Trachman, 2009, p. 7). Le sexe est construit sous la forme et le mode de l'échange. *La Grande Arnaque* traite des « rapports sociaux de sexe, qu'à la suite de plusieurs analyses féministes je considère comme des rapports de classe » (Trachman, 2009, p. 13). Il n'y a donc pas un exceptionnalisme sexuel qui accorderait à la sexualité un domaine privilégié de la vérité ou du trauma ; il n'y a même pas une conception du sexe *en soi* (« qu'est-ce que la sexualité en tant que telle », nous demande Tabet, hors de sa construction matérielle au sein des rapports de pouvoir et de classe dans la société ?). Elle n'examine, donc, pas le sexe naturel, mais les « rapports sociaux de sexe » (Trachman, 2009, p. 30). Non seulement le sujet libéral se politise, comme nous l'avons vu avec Mathieu, mais le sexe aussi se socialise, dévoilant sa structure d'échange, aussi bien que les limites que cette structure implique pour les sujets (ou les classes de sujets) positionnés de façon asymétrique en son sein. Contrairement à ce qu'en disait Locke, les sujets politiques ne sont

⁶ Nous reprenons ici l'idée de « constructivisme matérialiste » que Lisa Disch reconnaît chez Delphy, et que l'on retrouve aux racines de la pensée des théoriciennes du groupe *Questions Féministes*.

⁷ Nous rejoignons ici Marie-Élisabeth Handman lorsqu'elle affirme que « la lecture croisée de Tabet et Mathieu permet d'apprécier la manière dont leurs textes se nourrissent mutuellement ».

pas tous et toutes — du moins pas tous et toutes de la même manière — propriétaires d'eux-mêmes et d'elles-mêmes et donc en possession du droit de disposer de leur corps :

Si une personne — ou mieux une classe entière de personnes — n'a pas droit à sa propre sexualité, si elle est destinée dès sa naissance à entrer dans un rapport où elle devient dépendante d'une autre personne et en échange de l'entretien et d'une position de légitimité sociale elle doit donner des services sexuels, domestiques, reproductifs, quand elle entre en plus dans ce rapport de façon *non contractuelle, c'est-à-dire que ses services ne font pas l'objet d'un contrat qui en définit la mesure*, ils ne sont donc en aucune manière quantifiés ; quand en plus il y a, et il y a eu, la possibilité souvent mise en acte de la contraindre par la violence à fournir ces services, je pense qu'on peut parler sans hésiter d'un rapport de pouvoir. Mais le rapport de pouvoir est à la base de l'entière organisation de la société. Et ça vaut aussi pour les formes « non légitimes » bien qu'elles puissent se manifester comme des formes de résistance. (Tabet, 2004, p. 153 / Trachman, 2009, p. 15)

La forme de l'échange, soutient Tabet, structure les rapports intimes au-delà de la prostitution, dans un continuum qui inclut l'ensemble des rapports sexuels entre hommes et femmes. Le mécanisme de l'échange est partout, ce qui implique que la forme contractuelle ne doit pas nécessairement être abandonnée, comme le disait Pateman, mais réclamée afin de permettre aux femmes d'exercer des formes d'autonomie — bien que locale et toujours compromise — et de possession de leur corps, au sein d'un système d'aliénation et de spoliation structurelle du corps de la femme. De fait, nous trouvons chez Tabet de possibles formes de *résistance sexuelle*, qui se développent parfois en imposant des contrats explicites à ce qui est donné sans contrat ni mesure, et parfois à travers des projets radicaux de sexualisation alternative. Cependant, comme elle nous le rappelle en mentionnant sa propre désillusion par rapport à son expérience personnelle de la vie dans des communautés (Trachman, 2009, p. 23), ces gestes politiques stratégiques doivent toujours être compris comme situés dans les dynamiques et les restrictions des relations de pouvoir. Ils ne sont jamais des lieux de liberté purs ou idéaux, mais ils existent dans le compromis et l'ambiguïté, au sein de la domination.

D'ailleurs, ce qui est remarquable dans l'analyse matérialiste-constructiviste de Tabet est que la construction de la sexualité des femmes selon le mode de l'échange économico-sexuel en tant que rapport de classe est à la fois constamment à l'œuvre et constamment niée (Tabet, 2004, p. 172), inavouable en un certain sens. Ce déni est, selon Tabet, la marque des sociétés occidentales, où la distinction formelle entre sexe légitime et illégitime reste socialement essentielle (Perseil, 2012, p. 88). Nous retrouvons ici une autre critique puissante de l'exceptionnalisme sexuel, qui pourrait servir à défendre une certaine pensée du consentement. La sexualité est souvent pensée et défendue comme un lieu privilégié du don, du non-transactionnel, ou de l'événement (Byoung-Chul, 2017). Cependant, Tabet explique que ce discours vise à nier l'inavouable, à savoir que la sexualité *en soi* n'est pas imaginable hors des rapports de pouvoir, que le sexe libéré est toujours « rattrapé par la structure » (Trachman, 2009, p. 25) et que les rapports d'échange structurent et construisent la sexualité. Si, d'une part, le consentement ne peut donc pas prendre la forme d'une théorie idéale de la sexualité libérée, de l'autre Tabet semble nous donner les outils pour défendre une certaine pensée du consentement face à ses détracteurs. Plu-

sieurs voix se sont levées, par exemple, contre le mouvement #metoo⁸, lui imputant de réduire la sexualité à une dynamique transactionnelle. Paola Tabet nous dirait que cette critique repose, en fait, sur la nécessité sociale de maintenir la distinction patriarcale entre sexe et prostitution, et donc de maintenir la sexualité dans un lieu d'exception. Qu'est-ce, donc, qu'une notion de consentement qui fonctionne comme une *résistance sexuelle* et non pas comme une nouvelle moralité ou un nouveau « victorianisme » (Giarni, 2002, p. 23-24) ? La question, ainsi reformulée, ne serait donc pas celle de réduire la sexualité à un contrat figé, mais de dévoiler les dynamiques de pouvoir qui la soutiennent et les formes de négociation qui l'animent (Kukla, 2018)⁹.

« VRAIMENT, M. FOUCAULT ? »

Dans un article de 1978 publié dans la revue *Questions Féministes* sous le titre « Nos dommages leurs intérêts », Monique Plaza radicalise encore le matérialisme constructionniste de la sexualité, en le mobilisant de façon stratégique contre la critique foucauldienne de l'exceptionnalisme sexuel et du viol en tant qu'acte ou crime proprement sexuel. Dans un essai riche en appels ironiques, Plaza interroge : « Vraiment, M. Foucault ? ». Elle fait jouer Foucault contre lui-même, en exposant la façon dont il produit exactement le genre d'exceptionnalisme qu'il est en train de dénoncer. Foucault, qui refuse de faire de la sexualité un objet passible de punition, élimine la dimension sexuelle du phénomène du viol, limitant la violence à sa physicalité. Pour Foucault, selon Plaza, il s'agit de faire en sorte que la sexualité échappe à la loi pénale, ce qui lui attribue un statut tout à fait exceptionnel. Surtout, l'insistance, de la part de Foucault, sur le caractère non-sexuel du viol est révélatrice, selon Plaza, de son contraire : la spécificité de la violence du viol. Dans *La folie encerclée*, Foucault dit que quand on punit le viol on doit punir « exclusivement la violence physique » – une position qui nous rappelle la proposition physicaliste de de Lagasnerie – et « dire que ce n'est rien de plus qu'une agression et rien d'autre » – encore, selon les mots de de Lagasnerie, on ne perd « rien d'autre à faire l'amour » (de Lagasnerie, 2021, p. 99). Selon Plaza, « cette phrase dénégative de façon répétitive éveille l'attention. Que connotent ce “rien de plus”, ce “rien d'autre”, sinon l'affirmation en creux d'une spécificité de la violence du viol ? Affirmation qui se dérobe et se cache derrière la négation. Qu'est-ce qui est ici méconnu ? Quels sont les enjeux de cette méconnaissance ? Michel Foucault ? » (Plaza, 1978, p. 96).

Dans ce passage, Plaza défend l'idée selon laquelle le sexe est une construction matérialiste et qu'il est façonné par le pouvoir, afin de démontrer que considérer le viol comme strictement non-sexuel en effacerait le caractère éminemment politique, au sein de la domination de la classe des femmes et de la lutte des classes. Selon Plaza, ce qui est sexuel dans le viol n'est pas la nature exceptionnelle – exceptionnellement intime ou traumatisante, par exemple – de ses conséquences, en tout cas pas premièrement. Au contraire, il est sexuel en ceci qu'il est le résultat de pratiques oppressives entraînées par la sexualisation sociale qui lui est sous-jacente :

⁸ Nous pensons, par exemple, à la tribune des 100 femmes dans *Le Monde*, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html (Consulté le 20 mars 2023).

⁹ Nous signalons les travaux récents de Quill Kukla sur la négociation sexuelle.

Précisément, qu'est-ce que le viol ? Est-ce ou n'est-ce pas une pratique « sexuelle » ? Il faudrait s'entendre sur la notion de sexualité. *Le viol, c'est une pratique oppressive exercée par un homme (social) contre une femme (sociale), et qui peut se concrétiser par l'introduction d'une bouteille tenue par un homme dans l'anus d'une femme* ; dans ce cas le viol n'est pas sexuel, ou plutôt il n'est pas génital. Il est très sexuel au sens où il oppose les hommes et les femmes : c'est la *sexuation sociale* qui est sous-jacente dans le viol. Si les hommes violent les femmes, c'est précisément parce qu'elles sont socialement femmes, ou encore parce qu'elles sont « le sexe », c'est-à-dire des corps qu'ils se sont appropriés, exerçant une « tactique locale » d'une violence sans nom. Le viol est sexuel essentiellement parce qu'il repose sur la *très sociale* différence des sexes. (Plaza, 1978, p. 97)

Le viol est à son tour construit : il n'est pas hors des rapports de pouvoir, ni des normes du discours, il n'a pas une vérité sexuelle exceptionnelle et il est encore moins un fait naturel ou essentiel qui concerne les femmes. Sa construction matérielle, néanmoins, est sexuée, dans le sens qu'elle se structure selon les rapports de force qui opposent les hommes (sociaux) aux femmes (sociales), sachant que ces catégories pourraient s'ouvrir à une multiplicité de configurations biologiques ou phénotypiques, et qu'elles relèvent entièrement des rapports de domination dans la société. Plaza arrive, ainsi, à défendre une différence centrale entre « foutre son poing dans la gueule de quelqu'un, ou son pénis dans le sexe » : cette différence ne relève pas d'une essence ou un rôle exceptionnel de l'expérience sexuelle, mais de la différence sexuelle et ses antagonismes « car les hommes violent les femmes dans la mesure où ils appartiennent à la classe des hommes qui s'est approprié le corps des femmes. Ils violent ce qu'ils ont appris à considérer comme leur propriété, c'est-à-dire les individus de l'autre classe de sexe que la leur, la classe des femmes (qui, je le répète, peut aussi contenir des hommes biologiques) » (Plaza, 1978, p. 97).

Cela permet à l'auteure d'opérer un renversement final, en posant la question suivante : si le sexe est une production du pouvoir, que signifie le fait ne pas punir le sexuel dans le viol ? Ne serait-ce pas une façon de dépolitiser le viol, de le soustraire à la dynamique de la domination et la façon dont elle surdétermine ce phénomène ? Plaza arrive ainsi à défendre que nier le sexuel dans le viol, ou bien nier toute punition qui toucherait le domaine de la sexualité, revient à une complaisance avec le pouvoir patriarcal et à empêcher la lutte de la classe des femmes sociales. C'est pourquoi Plaza conclut que « le viol ne doit pas être rejeté dans un Ailleurs, dans un "autre champ" que celui de la sexualité, c'est-à-dire des rapports de force tels qu'ils s'établissent très quotidiennement entre hommes et femmes » (Plaza, 1978, p. 101) : tel serait, en fin de compte, le véritable exceptionnalisme.

Plaza coopte, ainsi, la critique de l'exceptionnalisme sexuel qui devient donc, à travers de multiples renversements rhétoriques, une question et un intérêt féministes, aussi bien qu'un projet normatif :

Si je comprends bien, par la faute des femmes, la sexualité *va* acquérir une place prépondérante, *va* être entourée. M. Foucault, vraiment, vous exagérez. Avez-vous oublié que cela est déjà fait ? Avez-vous oublié que la sexualité, « loin d'avoir été réprimée dans la société contemporaine, y est au contraire en permanence suscitée » (*La volonté de savoir*, p. 195) ; que, « Tout au long des grandes lignes au long desquelles s'est développé le dispositif de sexuali-

té depuis le XIXème siècle, on voit s'élaborer cette idée qu'il existe autre chose que des corps, des organes, des localisations somatiques, des fonctions, des systèmes anatomo-physiologiques, des sensations, des plaisirs ; quelque chose d'autre et de plus, quelque chose qui a ses propriétés intrinsèques et ses lois propres : le "sexe" » (*La volonté de savoir*, p. 201). N'avez-vous pas compris que ce dispositif, précisément, c'est nous les femmes qu'il touche le plus durement, c'est nous qu'il lèse le plus gravement. Et que si nous demandions la déstructuration de la « Différence des sexes », c'est pour détruire cette oppression ? Ce n'est certainement pas nous qui souhaitons que le sexe ne soit pas un cheveu : *c'est justement ceci que nous réclamons*. Mais nous ne pouvons fonctionner dans l'idéal, et faire comme si – ici e maintenant – le sexe était un cheveu ! Cela nous coûterait cher, et vous épargnerait bien des questions. (Plaza, 1978, p. 101)

VERS DES THÉORIES NON-IDÉALISTES ET NON-LIBÉRALES DU CONSENTEMENT ?

En guise de conclusion, nous remarquerons que ces critiques sont théoriquement cohérentes entre elles et qu'elles offrent des ressources pour développer des théories non-idéalistes du consentement, qui resteraient à l'écart des sujets libéraux et de leur abstraction neutre, afin de repolitiser et de resocialiser toutes les notions susmentionnées : le consentement, le viol et le désir. Sans doute, ces théories ont des inconvénients, leur pouvoir explicatif diminue face à la sexualité non-hétérosexuelle, mais cela ne paraît pas un trait essentiel autant qu'un effet des groupes sociaux analysés. Aussi, ces théories ne questionnent pas directement le problème du symbolique et son rapport à la matière. Néanmoins, elles parviennent à aborder les problèmes de l'exceptionnalisme sexuel, ainsi qu'à bouleverser les racines libérales de la théorie du consentement sans devoir renoncer à la notion *in toto*. Enfin, elles posent des éléments stables dans l'analyse de la domination, sans tomber dans l'essentialisme. Non seulement, donc, il faut reconnaître la productivité de la rencontre entre féminisme matérialiste français et italien, mais nous avons raison d'espérer que la récupération de ce dialogue pourra être intégrée avec profit dans le débat contemporain sur la sexualité et sur le consentement.

Références

- APPAY Béatrice (2005), « Delphy, un apport incontournable à la sociologie », *Cahiers du Genre*, n° 38, p. 213-221. DOI : 10.3917/cdge.038.0213
- BUTLER Judith (1997), *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.
- BUTLER Judith (2004), « What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue », *The Judith Butler Reader*, Oxford, Oxford University Press.
- BYOUNG-CHUL Han (2017), *The Agony of Eros*, Boston, MIT Press.
- DE LAGASNERIE Geoffroy (1977), *La folie encerclée*, Paris, Seghers/Laffont.
- DE LAGASNERIE Geoffroy (2021), *Mon corps, ce désir, cette loi. Réflexions sur la politique de la sexualité*, Paris, Fayard.
- DU BOIS William Edward Burghardt (1903), *The Souls of black Folks*, University of Massachusetts Press, 2018.
- FALQUET Jules (2011), « Pour une anatomie des classes de sexe : Nicole-Claude Mathieu ou la conscience des opprimés », *Cahiers du Genre*, n° 50.

- FALQUET Jules (2014), « Nicole-Claude Mathieu ou l'espoir d'une transmission muliéri-linéaire et plurilocale », *Nouvelles Questions Féministes*, v. 33, n° 1.
- FANON Frantz (1952), *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Points, 2015.
- GARCIA Manon (2021), *La conversation des sexes. Philosophie du consentement*. Paris, Flammarion.
- GIAMI Alain (2002), « Misère, répression et libération sexuelles », *Mouvements*, n° 20, p. 23-29.
- GILROY Paul (1993), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Lille & Paris, Kargo & Éclat, 2003.
- GUILLARME Bertrand (2012), « Deux critiques du consentement », *Raisons politiques*, v. 46, n° 2, p. 67-78.
- HANDMAN Marie-Élisabeth (2017), « L'œuvre de Paola Tabet ou l'art de renverser le sens commun », *Cahiers du Genre*, v. 63, n° 2.
- HERMAN Judith (1992), *Trauma and Recovery: the Aftermath of Violence—from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books.
- HERMAN Judith (2023), *Truth and Repair: How Trauma Survivors Envision Justice*, New York, Basic Books.
- KUKLA Quill (2018), « That's What She Said: The Language of Sexual Negotiation », *Ethics*, n° 129/1, p. 70-97.
- LOCKE John (1689), *Traité du gouvernement civil*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.
- MATHIEU Nicole-Claude (1985), *L'Arraînement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- MATHIEU Nicole-Claude (1991), *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes.
- PATERMAN Carole (1980), « Women and Consent », *Political Theory*, v. 8, n° 2.
- PERSEIL Sonny (2012), « The contractual forms of sexual transactions », *Society and Business Review*, v. 7/1.
- PLAZA Monique (1978), « Nos Dommages et Leurs Intérêts », *Questions Féministes*, n° 3.
- SAKETOUPOULOU Avgi (2023), *Sexuality Beyond Consent*, New York, New York University Press.
- TABET Paola (2004), *La grande beffa. Sessualità delle donne e scambio sesso-economico*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore.
- TRACHMAN Mathieu (2009), « La banalité de l'échange. Entretien avec Paola Tabet », *Genre, sexualité & société*, n° 2, en ligne, consulté le 19 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/gss/1227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.1227>

FANON IN ITALIA:
TRA TERZOMONDISMO, PSICHIATRIA E SINISTRA OPERAISTA

Luca Mozzachiodi

Università de Bologna



Résumé : Cette contribution examine la réception et la traduction des œuvres du psychiatre martiniquais Franz Fanon en Italie dans les années cinquante et soixante. Elle considère notamment la réception partielle dont a fait l'objet l'œuvre de Fanon pour des raisons éditoriales. Pendant longtemps la communication prononcée au congrès des écrivains noirs à Rome le 1^{er} Avril 1959, parue sur *Rinascita* avec le titre « Nazione, cultura e lotta di liberazione » demeura le seul texte connu de l'auteur. Pourtant, en 1959, l'auteur avait déjà écrit beaucoup d'essais et participé activement aux luttes d'orientation panafricainiste et du FLN algérien. C'est Giovanni Pirelli, militant socialiste et directeur de l'Institut Morandi et dont Mariamargherita Scotti a écrit la biographie, qui, s'intéressant à la traduction de *L'an V de la révolution algérienne*, a contribué au retour au premier plan de Fanon.

Mots-clés : Franz Fanon, réception, traduction, dialectique, tiers-mondisme, Giovanni Pirelli, France-Italie

Abstract: *Fanon in Italy: between Third-Worldism, Psychiatry and Workerism – This paper examines the reception and translation of the works of the Martinican psychiatrist Franz Fanon in Italy in the 1950s and 1960s. It considers in particular the partial reception of Fanon's work for editorial reasons. For a long time, Fanon's only known text was the paper he gave at the Congress of Black Writers in Rome on 1 April 1959, published on Rinascita under the title "Nazione, cultura e lotta di liberazione". By 1959, however, the author had already written many essays and taken an active part in the pan-Africanist and Algerian FLN struggles. It was Giovanni Pirelli, a socialist activist and director of the Morandi Institute, whose biography Mariamargherita Scotti has written, who, by taking an interest in the translation of L'an V de la révolution algérienne, contributed to Fanon's return to the forefront. The reception of his last work, Les damnés de la Terre, is considered as a milestone both for Italian third-worldism and for its reception in reviews as Quaderni Piacentini*

Keywords: Franz Fanon, reception, translation, dialectic, third-worldism, Giovanni Pirelli, France-Italy

L'origine di una così feroce invenzione oltrepassa i confini della erudizione,
 e verosimilmente potrà essere tanto antica la tortura,
 quanto è antico il sentimento nell'uomo di signoreggiare dispoticamente un altro uomo
 P. Verri, *Osservazioni sulla tortura*

NOTE SULLA PRIMA RICEZIONE

Quando si voglia trattare della conoscenza e dell'influenza delle opere e della figura di Frantz Fanon in Italia, come altrove e con maggior dettaglio filologico è stato fatto da Neelam Srivastava (Srivastava, 2014), occorre tenere presente la ricezione sostanzialmente rovesciata della sua opera: per lungo tempo il solo testo conosciuto, e filtrato dallo stesso apparato culturale del Partito Comunista Italiano che inizialmente marginalizzerà lo psichiatra martinicano (la storia della sua ricezione è in questo senso anche un episodio della contestazione dell'egemonia culturale del PCI a sinistra), è la relazione tenuta al congresso degli scrittori neri a Roma il 1° Aprile 1959, apparsa su *Rinascita* con il titolo «Nazione, cultura e lotta di liberazione» (Fanon, 1959). A quell'epoca Fanon è già un attivo sostenitore della lotta per l'indipendenza algerina, risiede a Tunisi, capitale di uno stato arabo da poco divenuto indipendente, scrive articoli per la rivista militante *El Moudjahid*¹ nei quali si occupa di tematiche che vanno dal razzismo e i suoi effetti psicologici all'organizzazione di campagne militari, da aspetti relativi alla stratificazione della società algerina fino ai temi panarabisti che, soprattutto dopo la conferenza di Accra del 1958 e il risveglio dell'indipendentismo nelle colonie africane, assorbiranno sempre di più la totalità dell'interesse dello scrittore. In particolare, Fanon aveva pubblicato il volume di saggi *L'an V de la révolution algérienne*. È questo volume che collega il suo principale interprete e mediatore italiano, Giovanni Pirelli, a Fanon, come ha ben mostrato Mariamargherita Scotti nella sua *Vita di Giovanni Pirelli* (Scotti, 2018).

Il militante socialista responsabile dell'Istituto Morandi (Istituto di studi socialisti fondato nel 1956 per commemorare l'ex dirigente della sinistra socialista Rodolfo Morandi), dopo un lavoro nei campi profughi di rifugiati algerini nel 1959, si reca a Tunisi nel febbraio del 1961 e tramite un amico comune, il chirurgo Michel Martini, fa la conoscenza di Fanon rimanendone folgorato. I pittoreschi racconti epistolari e i manoscritti conservati nell'archivio privato di Pirelli lo ricordano come una personalità accesa da una voglia di riscatto sfociante quasi nell'odio e insieme straordinariamente schietta e acuta:

Appoggia con violenza la sua mano nera sullo scafo ghignando “bianca naturalmente”. Poi, se possedete una barca così è perché un vostro bisnonno ha venduto cento negri contro quattro fucili che dieci poveri negri corrotti hanno adoperato per procurargli altri dieci negri contro un taglio di stoffa, un altro per il filo e un altro ancora per i bottoni. Così da una parte era nato un capitalista e dall'altra erano morti 22 negri e il ventitreesimo era stato trasformato in scimmia ammaestrata. (Scotti, 2018, p. 150)²

¹ Ora sono raccolti nel primo volume di *Scritti politici*. Il riferimento per esteso è riportato in bibliografia.

² Si tratta di un aneddoto che rielabora probabilmente in forma letteraria l'incontro tra i due del 14 febbraio 1961.

In poche parole, era evidente a Fanon, pur non essendo un marxista ortodosso, lo stretto legame esistente tra accumulazione originaria e tratta degli schiavi; anche da ciò, non in ultima sede, derivava la sua idea di una collocazione particolare degli africani nel processo rivoluzionario e la sicurezza che gli faceva rispondere al pur volenteroso Pirelli: «Vuoi studiare la nostra rivoluzione? Falla [...] ma falla a casa tua, qui non abbiamo bisogno di te.» (Scotti, 2018, p. 150).

Nonostante lo scontro iniziale si può dire che il rapporto tra i due, per quanto breve poiché Fanon morirà alla fine del 1961 di leucemia, sia tra i più fecondi scambi culturali relativi al processo di svecchiamento e ampliamento dei canoni teorici e politici della sinistra italiana (Brazzoduro, 2021, p. 266)³. Tuttavia, proprio mentre Pirelli progetta un'esautiva raccolta di saggi teorici, in cui è evidente la curvatura pratica più che speculativa (atteggiamento che comporta la scorporazione dei volumi *I dannati della terra* e *L'an V* nella loro integrità)⁴, la morte dello psichiatra scompagina il progetto e il volume esce, come *I dannati della terra*, nella serie dei *Libri bianchi* Einaudi curata da Renato Solmi, nel 1962 in una veste identica all'edizione francese. Ciò ci basta, intanto, se gli interlocutori di Pirelli erano Panzieri e Solmi, a collocarlo nell'area che si andava definendo intorno ai *Quaderni Rossi*⁵.

Dal punto di vista politico e storico i tempi erano più che maturi: c'era già stata l'insurrezione di Algeri, il referendum e l'elezione di Charles De Gaulle come tentativo di soluzione politicamente autoritaria delle contraddizioni che la repressione coloniale aveva aperto nella politica francese e poi il tentato golpe di Salan e Massu, gli attentati a De Gaulle e la stessa Algeria stava per divenire indipendente. Tutto ciò naturalmente dava buon gioco a Jean-Paul Sartre, cui Fanon aveva affidato la prefazione del libro, nel presentare *I dannati della terra*, che in fin dei conti non sono che i protagonisti dell'Internazionale, come un libro antieuropeo: «Europei io rubo il libro d'un nemico e ne faccio un'arma per guarire l'Europa» (Sartre, 1961, p. 11) scriveva nella prefazione auspicando e forse in qualche modo anche forzando l'interpretazione dialettica insita nel lavoro dell'amico. Certo è anche in questo modo che il libro verrà letto, ad esempio da Grazia Cherchi o da Giovanni Giudici, nell'ambiente dei *Quaderni Piacentini*, che del resto si mostra tra i più sensibili allo scrittore martinicano, non solo grazie alla presenza e agli articoli di Paola Spazzali Forti (Spazzali Forti, 1962 e 1963). I *Quaderni Piacentini* ospiteranno riflessioni e commenti sulla situazione algerina, mentre alla giovane Cherchi spetterà difendere *I dannati della terra* dal silenzio della stampa comunista (Cerchi, 1962, p. 26-28).

Al contempo, il poeta Giovanni Giudici dedicherà all'ultima opera fanoniana una densa recensione interpretativa dal titolo *L'uomo dalla roncola*.

³ Per una riflessione su questi temi nel contesto dei "Global Sixties" si veda quanto ha scritto Andrea Brazzoduro: «L'ipotesi è che durante la Guerra d'indipendenza algerina l'anticolonialismo radicale cominciò a immaginarsi come un nuovo antifascismo, riconnettendosi a una memoria proattiva della Resistenza».

⁴ Del progetto resta traccia in una lettera a Panzieri del 6 luglio 1961 dalla Scotti rintracciata nell'archivio privato di Pirelli a Varese.

⁵ Lo stesso Pirelli aveva già, con mediazione di Panzieri, curato per Einaudi il libro di André Mandouze, *La rivoluzione algerina nei suoi documenti* (1961).

LE LETTURE DIALETTICHE

Questo testo di Giudici, elaborato componendo marginalia a singoli passi dei saggi, è stato già studiato estesamente (Mozzachiodi, 2020). Di tale analisi, riassumeremo per sommi capi gli aspetti fondamentali: letto come un pensatore della decolonizzazione, di Fanon vengono evidenziati soprattutto gli aspetti dialettici, Giudici chiama in causa la dialettica servo-padrone della *Fenomenologia dello spirito* (1807) hegeliana. In particolare, nel saggio *Della violenza*, il clima di violenza che domina e informa i rapporti tra colonizzatore e colonizzato è da Giudici visto come un possibile elemento di soggettivazione, se la violenza si converte da moto spontaneistico e ribellistico (il nero che sogna di sgozzare il bianco) a opposizione organizzata. Principale contromossa occidentale, se si esclude la repressione *manu militari* pura e semplice, è la creazione di una borghesia nazionale nera cui affidare le battaglie indipendentiste senza che escano dai canoni della rappresentanza, del riformismo moraleggiante e quindi in ultima analisi della gentile concessione da parte dei bianchi. In una sua nota a margine, Giudici parlerà di un «partito muro» opposto alla spontaneità rivoluzionaria delle masse. Evitare l'integrazione, il modello del buon negro civilizzato (cioè francesizzato) che accetta la propria inferiorità intrinseca nel momento in cui chiede di essere riconosciuto come parte della cultura Europea occidentale, è dunque un pericolo che Fanon avverte benissimo e anzi intorno al quale sono strutturate tutte le sue ragioni teoriche, con la seconda parte del libro dedicata a *Disavventure della coscienza nazionale* e *Sulla cultura nazionale*; tuttavia, si deve senz'altro rilevare come questa parte del suo pensiero resti, in fondo, secondaria nella lettura dei *Quaderni Piacentini*, tesa semmai a cercare analogie e differenze tra la situazione algerina e la situazione italiana, nella speranza da un lato di sfuggire alle secche del gramscismo comunista che sembrava necessariamente tradursi in un atteggiamento riformista, e dall'altro di rendere ragione di quella che pareva – siamo tra il 1962 e il 1963 – la consistente disponibilità di mobilitazione spontanea dell'emergente soggetto politico-economico che era la massa operaia. Scrive Giudici:

Chi è l'uomo dalla roncola? È l'uomo della dissidenza operaia? Il “gatto selvaggio” che paralizza la fabbrica senza avvertire i funzionari del sindacato e della direzione? Il cretino che decide il suo voto unicamente in base alle suggestioni di una pubblicità da dentifricio o agli ordini di un capoclientela? O salendo (ma solo in apparenza) è l'*organization man* ossessionato dalla carriera e dall'esaurimento nervoso? Il burocrate di Stato continuamente costretto a riformulare parole d'ordine e ridimensionare sorrisi? (Giudici, 1976, p. 165)

Nei commenti al saggio, Giudici si spinge a ipotizzare una posizione privilegiata, dal punto di vista rivoluzionario, dei popoli africani, in virtù della loro collocazione in un punto meno sviluppato del sistema capitalistico mondiale, o, se si vuole, in un contesto in cui i contrasti di classe sono più netti: «Qui Fanon va preso alla lettera, parla Africa e Africa va inteso, forse l'unico posto al mondo dove la *linea privilegiata* non passi ancora sottotraccia, ma scoperta, anche troppo evidentemente, tanto da rischiare di esse continuamente interrotta, intercettata dal nemico di classe.» (Giudici, 1976, p. 165).

Fatta salva la necessaria funzione universalizzante che la dialettica continua a rivestire, per Giudici e il gruppo dei *Quaderni Piacentini* il problema e la questione è ancora o

nuovamente quello del soggetto rivoluzionario ma non della sua soggettività, ovvero detto sinteticamente: in una società globalizzata sarà il Terzo Mondo a fare la rivoluzione che deve essere fatta?

TERZOMONDISMO, OPERAISMO E PROGETTI EDITORIALI

Echeggia in questa tensione qualcosa di quella che sarà l'entusiastica lettura soprattutto dell'ultimo Fanon da parte dei gruppi del '68, che vedranno un'affinità tra le sue teorizzazioni sulla violenza e sulla funzione integrante della cultura e l'opera di Che Guevara e Mao con la guerriglia sudamericana e la Rivoluzione Culturale cinese (Brazzoduro, 2021, p. 268). Pirelli, dal canto suo, che per tutti gli anni Sessanta sarà un instancabile ricercatore e promotore del lavoro di Fanon e che nel 1962 fonderà a Milano il Centro Frantz Fanon (Scotti, 2018, p. 201-206), preferirà un approccio più cauto e documentario ma non esiterà a proporre ripetute traduzioni ad Einaudi dell'intero *corpus* fanoniano, a cominciare da una scelta di saggi da *L'an V* tradotti da Einaudi nel 1963 come *Sociologia della rivoluzione Algerina*. Del resto funzione prevalentemente documentaria⁶, critica e di informazione ha, nella mente di Pirelli che ne è il finanziatore, lo stesso centro intitolato allo psichiatra, che diverrà punto di riferimento per il terzomondismo italiano. Vi si terrà infatti proprio nel 1963 un importante convegno che vedrà la partecipazione di molti partiti e delegati africani, tra i quali l'angolano Agostinho Neto e il capoverdiano Cabral, che di Pirelli diverrà un grande amico. Vi saranno discusse le *Tesi generali della lotta di emancipazione delle classi sfruttate nei paesi sottosviluppati dominati dall'imperialismo*⁷, ma quando il centro si muoverà più chiaramente verso attività sovversive Pirelli farà un passo indietro. Tra i primi delusi però dalla curva del terzomondismo vi sono proprio quei *Quaderni Rossi* che grazie a Solmi e soprattutto a Panzieri erano stati ambiente di militanza attiva per Pirelli e di discussione delle tesi fanoniane. Per una parte di loro, quella che darà poi vita a *Classe Operaia*, lo scetticismo nei confronti di un utilizzo occidentale di Fanon è insito nei loro stessi presupposti: pur ponendosi al pari di Giudici il problema del soggetto rivoluzionario essi rispondono invocando la centralità e la primazia assoluta, fondata sulla centralità nel modo di produzione capitalistico, della classe operaia occidentale.

Tronti, principale teorico di questa linea (Milanesi, 2014)⁸, interpreta infatti l'indicazione marxiana della necessità del compimento dell'intero ciclo di sviluppo del

⁶ Di cui sono un esempio anche le ponderose *Lettere della rivoluzione algerina*, raccolte da Pirelli per Einaudi nel 1963.

⁷ Per una più accurata storia del centro si veda ora la tesi di dottorato di Tullio Ottolini (Ottolini, 2018).

⁸ Mario Tronti (1931-2023) si formò come filosofo politico nell'ambito del PCI, ne fuoriuscì solo formalmente per gli eventi del 1956 avvicinandosi poi a Panzieri e ai *Quaderni Rossi*, andando a costituire un riferimento soprattutto per i redattori attivi a Roma che, come noto, costituiranno il nerbo della scissionaria *Classe operaia* mentre i *Quaderni Rossi* saranno attivi soprattutto a Milano e Torino. Considerato uno dei teorici di spicco dell'operaismo italiano per il libro *Operai e capitale*, guidò la rivista *Classe Operaia* ed era convinto, dalla formazione delle prime lotte operaie negli anni Sessanta, di una concreta possibilità rivoluzionaria in Italia, mediata da un uso strumentale del PCI, grande partito di massa, da parte della classe Stessa. Più tardi rientrò nel PCI e divenne professore universitario, elaborando dalle prime teorie operaiste e dalla rilettura di Marx la fondamentale teoria dell'autonomia del politico. Secondo questa teoria, strutturata compiutamente nei secondi anni Settanta, esisteva una discrasia tra ciclo di valorizzazione

capitalismo per dar vita alla possibilità rivoluzionaria come riconoscimento del fatto che solo la concentrazione di capitali e mezzi di produzione possibile in occidente genera la forza d'urto rivoluzionaria operaia e, nelle parole di Tronti, la catena del capitalismo non si romperà là dove il capitale è più debole, bensì dove la classe operaia è più forte (Tronti, 2008, p. 108-118). Non dunque certo in Algeria, dove al più le lotte rivoluzionarie potranno essere lotte liberali, cioè determinate dalla necessità di creare o rinegoziare le istituzioni politiche e i diritti di espressione e rappresentanza. Gli uomini con la roncola devono, in altre parole, percorrere lo stesso cammino che hanno percorso i nemici-alleati europei e rappresentano, inevitabilmente, un punto più arretrato nella storia rivoluzionaria, non un momento privilegiato. Su queste basi, scarsa era la possibilità di collaborazione anche nel complicato coacervo milanese: il capoluogo lombardo era in effetti a metà anni Sessanta lo scenario dove, più ancora forse che a Torino, le diverse tendenze della sinistra e Nuova Sinistra si trovavano intrecciate nelle collaborazioni editoriali e pratiche. Tuttavia, l'intesa tra il Centro Frantz Fanon e *Classe Operaia* è destinata, dopo qualche tentativo di sostegno economico, al fallimento (Milana & Trotta, 2008, p. 455).

Più complessa è la questione per i *Quaderni Rossi*, che avevano del resto uno stretto rapporto con Pirelli per via della sua gestione dell'Istituto Morandi: se inizialmente Panzieri si era entusiasmato al punto di parlare di un «momento fanoniano della psichiatria», come riferiscono sia Pirelli che Jervis, più tardi Jervis stesso ricorderà come Panzieri considerasse relativamente modesto il contributo di Fanon alla psichiatria (Scotti, 2018, p. 160)⁹. Dopo *Sociologia della rivoluzione algerina* del 1963, Pirelli cerca vanamente di far tradurre per Einaudi gli scritti di *Pour la révolution africaine* e tra il 1965 e il 1968, oltre a accumulare materiale per una biografia di Fanon, Pirelli si reca più volte in Tunisia e in Algeria in cerca delle carte fanoniane e tiene una fitta, anche se talora burrascosa, corrispondenza con la vedova di Fanon¹⁰ e progetta un volume di *Opere scelte* nell'anno 1968. Prende per questo contatti con Edoarda Masi, sinologa vicina al gruppo dei *Quaderni Rossi* che vi stava introducendo e mediando i problemi politici cinesi, la guerra del Vietnam e il pensiero maoista. L'idea di un nesso tra la politica asiatica e la lotta di decolonizzazione africana era evidente e in forma più schematica riprendeva lo slogan guevariano degli «uno, due, tre, mille Vietnam». Tuttavia, Masi declina gentilmente l'invito e sottolinea alcune divergenze con l'impostazione del lavoro e con la visione politica di Fanon: «Capivo che non è opportuno introdurre Fanon con quella che è sostanzialmente una critica a due terzi di Fanon [...] Il giudizio su dove, in fondo, sia presente l'oppressione, su chi siano gli oppressi e perché; sulla faccenda città-campagna-popolo» (Scotti, 2018, p. 163).

Proprio con questa lente su cui la Masi manifesta i suoi dubbi Fanon era stato letto anche da chi se ne serviva per scopi più scientifici e meno direttamente politici, come l'antropologo Vittorio Lanternari che in un vasto e pionieristico lavoro, intitolato significativamente *Occidente e Terzo mondo*, aspirava a rendere conto, almeno in una

capitalistica e ciclo di lotta politica (particolarmente attraverso l'istituto della sovranità parlamentare) che rendeva possibile sfruttare a vantaggio della classe operaia i processi di ristrutturazione sociale della produzione che il capitale doveva affrontare.

⁹ In riferimento a una lettera di Jervis a Pirelli del 22 dicembre 1968.

¹⁰ Dalla ricostruzione della Scotti apprendiamo che talora Josie Fanon rispondeva piccata che le lezioni del marito appartenevano a coloro ai quali erano rivolte, ovvero i combattenti e i funzionari del FLN.

tassonomia generica, del modo in cui l’Africa si creava nuovi modelli identitari anche in chiave oppositiva dopo il contatto con l’Occidente. *I dannati della terra* è letto proprio nelle pagine sul rapporto tra città e campagna:

Alligna nelle città, e ci si è sviluppata come prodotto dell’economia industriale capitalista, la burocrazia amministrativa, questa casta privilegiata, una delle principali “industrie” essa stessa dei paesi di nuova indipendenza. Legata ad essa è la borghesia degli affari: [...] Essa – scrive [Fanon] a dispetto di dichiarazioni molto belle ma vuote di contenuto, maneggiando in completa irresponsabilità frasi che escono dritte dai trattati di filosofia politica o di morale dell’Europa, darà prova della sua incapacità a far trionfare un catechismo umanista minimo. Intanto – rileva questo autore con il suo linguaggio acceso – il contadino che lavora la terra, il disoccupato che non finisce mai di stare senza lavoro non arrivano, nonostante le bandiere tuttavia nuove, a convincersi che qualcosa è davvero cambiato nella loro vita. (Lanternari, 1972, p. 155-156)

Se quello che interessa a Lanternari è soprattutto indagare i mutamenti e gli aspetti di crisi delle società in un momento di cambiamento dei riferimenti culturali, parlerà infatti poi dell’alcolismo a cui questa neoborghesia africana creata ad uso e consumo del capitale si abbandona, è evidente che per Fanon essa è soprattutto agente e figura dell’oppressione materiale di soggetti che tradizionalmente la subiscono: i miserabili delle città e soprattutto i braccianti e i lavoratori di fatica dell’entroterra, i veri uomini della roncola, quelli appunto che la cercano ogni qual volta sentono nominare i valori europei che i nuovi padroni sbandierano. Scriverà Giudici:

E allora, l’uomo che al discorso “cultura occidentale” tira fuori la roncola è, indipendentemente dal color della pelle, discendente, antenato e contemporaneo del “proletario” del Manifesto che non aveva patria, religione, famiglia, le belle cose “umane” di cui la classe dominante si professava ancora accorata paladina: e non poteva riconoscerle, perciò, non poteva vederle se non appropriandosene, assurgendo a un livello umano dalla condizione sub-umana alla quale era costretto; e a quel livello umano non poteva affacciarsi se non abbattendo il signore antagonista, costringendolo a riconoscere l’uomo nel non più servo. (Giudici, 1976, p. 159)

Siamo ora in grado di comprendere meglio le ragioni della diffidenza della Masi che, parallelamente, era andata scrivendo tanto su *Quaderni Rossi* quanto su *Quaderni Piacentini* una serie di articoli che volevano definire una prospettiva internazionale di lotta anticapitalistica che superasse l’alternativa tra terzomondismo e operaismo.

Per la studiosa era centrale lo sforzo (al di là del dibattito sulla possibilità che, come si diceva allora, le campagne accerchiassero le città) di non concepire la rivoluzione come un fatto esotico, di non cedere cioè a un’idea piattamente terzomondista come alternativa alla socialdemocratizzazione del movimento operaio europeo; anche su questo Masi segna un punto di articolazione notevole:

Nei paesi sottosviluppati il sistema che va instaurandosi è capitalistico-monopolistico o oligopolistico, non si tratta di forme intermedie, pre-borghesi o proto-borghesi, né di “forme di transizione” non più capitalistiche e non ancora socialiste (per il solo fatto che si procede alla pianificazione) [...]. I sottosviluppati come zone differenziate esistono in realtà solo come elemento *proletario* in seno all’universo capitalistico. (Masi, 1965, p. 381-382)

Si sarebbe affermata, in altre parole, con l'integrazione di tutto il globo nel modo di produzione capitalistico una divisione internazionale del lavoro (leggibile nelle bilance commerciali dei vari paesi, nelle differenziazioni delle loro economie, nella terziarizzazione delle economie occidentali, nelle delocalizzazioni produttive delle grandi aziende monopolistiche e così via) che ingenera un processo di proletarizzazione nel Terzo Mondo diverso da quello che comporta l'accumulazione originaria. Non siamo più, secondo Masi, in uno scenario quale quello ipotizzato da certo marxismo positivistico di fine Otto-inizio Novecento, come ad esempio quello della II Internazionale, che ritiene necessario per uno sbocco rivoluzionario che ogni stato abbia percorso diverse socioeconomiche e istituzionali (formazione di una borghesia, industrializzazione, riforme liberali, formazione di una massa proletaria industriale ecc.). Detto altrimenti, quel tipo di marxismo positivistico era pensabile solo all'interno del quadro storico sociale costituito dal sistema di produzione e di scambio degli Stati-nazione e degli imperi di fine Ottocento o di interdipendenza imperfetta. Per questo motivo non ha senso chiedersi se la catena capitalistica si romperà dove la classe operaia è più forte, come sostengono gli operaisti, o dove il capitalismo è più debole, come vogliono i fautori del terzomondismo¹¹, perché l'uno e l'altro punto sono funzioni interdipendenti ed è nel consolidamento di questa interdipendenza, a prescindere dai singoli posizionamenti politici che si esprime il potere unificante del capitale. Ne consegue che:

Il solo mezzo valido per combattere il capitalismo che si pone sempre più come forza internazionale, e per non cadere nella trappola delle discriminazioni regionali, nazionali e continentali che vogliono sostituirsi alle contraddizioni di classe oscurate è la costituzione di un fronte di lotta anticapitalista internazionale. [...] Sul piano politico-militare la realtà del capitalismo già si smaschera da sé: il "mondo libero" fa blocco politicamente e militarmente. Nella guerra del Vietnam non esistono realmente neutrali o moderati, all'interno del blocco capitalistico. (Masi, 1965, p. 388)

LA TRASFORMAZIONE DEL SOGGETTO

A questo punto emerge quella che è a mio parere la novità che Fanon importa nel dibattito politico sulla rivoluzione in uno stadio capitalistico avanzato e, credo, anche la

¹¹ In questo senso andrà ricordata l'opposizione di due linee fondamentali: l'una che ritiene, rileggendo filosoficamente Marx, che solo il pieno sviluppo del capitale consentirà il passaggio rivoluzionario e quindi concentra all'epoca il suo interesse principalmente su Europa e Stati Uniti, dove la concentrazione di fabbriche e attività industriali garantiva un attrito che si immaginava più diretto tra produttori e capitalisti. È la linea classica del primo operaismo italiano compendiata fin nell'articolo di Mario Tronti intitolato «Lenin in Inghilterra» che inaugura la rivista *Classe operaia* ma è presente anche come sostrato della nozione di operaio massa tipica di Antonio Negri. La seconda teoria, meno riconducibile a una figura specifica, si sviluppa in concomitanza con la nascita di numerosi movimenti di lotta nel Terzo Mondo e ha come puntelli teorici la teoria marxiana e leniniana della colonizzazione ma soprattutto le esperienze delle rivoluzioni cinese, cubana, vietnamita e l'idea maoista (risalente alla guerra civile) dell'assedio delle città da parte delle campagne. Secondo questa teoria la discesa in lotta di popolazioni e zone geografiche che non avevano conosciuto i governi liberali e coloniali e lo sviluppo di una forte industria e con esso di una radicata borghesia e di movimenti socialdemocratici era un fattore che immediatamente avrebbe favorito il socialismo, unico sistema peraltro in grado di garantire diritti e bisogni delle grandi masse del Terzo Mondo. In Italia questa linea oltre che dal centro intitolato a Fanon fu interpretata dai *Quaderni Piacentini* e dalle Edizioni Oriente.

ragione del persistente interesse di Pirelli in un ambiente, lo si è visto, non sempre favorevole al martinicano.

Pirelli si interessa alla teoria della soggettività rivoluzionaria contenuta in Fanon. La stessa Scotti grazie a un'intervista rilasciatagli da Mottura nota come l'aspetto prevalente sia per il suo studioso: «un'attenzione per il soggetto rivoluzionario come individuo, che faceva risalire al suo lavoro di psichiatra» (Scotti, 2018, p. 163). In altre parole, a Fanon e a Pirelli, non interessa solo chi fa la rivoluzione, quale gruppo sociale o storico, ma anche cosa accade nella psiche e nei comportamenti sociali di chi fa la rivoluzione, come l'attività militante cambia gli esseri umani mentre essi la svolgono e non dopo aver cambiato gli assetti di potere.

Si comprende qui la spiccata preferenza di Pirelli per la raccolta di saggi *L'an V*, rispetto al ben altrimenti famoso ultimo libro di Fanon: questo libro rappresenta un tentativo di psicologia sociale di una rivoluzione in atto e registra molto meglio la nuova dialettica dei rapporti sociali e culturali che la lotta rivoluzionaria produce: si pensi a un saggio come *Medicina e Colonialismo*, dove si fa riferimento a come gradualmente gli algerini siano passati dal rifiuto della medicina occidentale, vista come pratica dell'invasore, alla dipendenza aperta e ad un'idea quasi taumaturgica del medico bianco, fino alla appropriazione critica di quel sapere, non però per esercitarlo nelle cliniche coloniali ma per elaborare proprie forme di assistenza sanitaria (Fanon, 2007b, p. 105-123) o ancora più nettamente l'articolo *L'Algeria si svela*:

C'è dunque un dinamismo storico del velo, percettibile in concreto nello svolgimento della colonizzazione in Algeria. All'inizio il velo è meccanismo di resistenza, ma il suo valore per il gruppo sociale rimane altissimo. Ci si vela per tradizione, per separazione rigida dei sessi, ma anche per l'occupante vuole strappare il velo all'Algeria. In un secondo tempo, il mutamento avviene in occasione della rivoluzione e in circostanze precise. Nel corso dell'azione rivoluzionaria il velo viene abbandonato. Ciò che era usato per dare scacco alle offensive psicologiche o politiche dell'occupante diventa mezzo, strumento. [...] L'iniziativa delle reazioni del colonizzato sfugge ai colonialisti. (Fanon, 2007b, p. 60-61)

Certo simili fatti denotavano l'emergere di una dialettica rivoluzionaria persino nell'uso della tradizione, in cui ciò che rappresentava la difesa società tradizionale (il velo ad esempio) diventa strumento di costruzione autonoma, e non imposta dal colonizzatore, di una società diversa. Si trattava di un quelle forme di plasticità culturale, cioè di capacità da parte delle culture di rinnovarsi assorbendo e risemantizzando valori esterni (qui ad esempio la laicità ma soprattutto l'eguaglianza di fronte al diritto e le idee di autogoverno e di libertà politica) di cui proprio la rivoluzione in questo caso rappresentava un potente reagente, ponendo le culture di fronte alla necessità di modificarsi per sopravvivere (in questo caso per non essere «normalizzate» nel ritratto razzista del colonizzato), come lo stesso Lanternari notava (Lanternari, 1972, p. 47)¹². Tutto ciò non poteva passare inosservato all'intellettualità di sinistra che a sua volta faceva da eco alle posizioni algerine nel mondo. Lanternari stesso però sottolineava come l'impatto del

¹² Lanternari scrive: «Nasce, insomma, una sorta di "sincretismo" culturale: intendendo per "sincretismo" non una meccanica mescolanza di culture, ma un rifecondamento spontaneo della matrice nativa, al contatto con una cultura straniera. È una sintesi nuova. Nasce l'irredentismo, cioè un valore congiunto col passato tribale, ma distinto da esso, e insieme congiunto e distinto rispetto al modello europeo».

capitalismo occidentale, nella maggior parte dei casi mosso da un'attitudine positivistico-razzista a considerare preesistenti culture e modelli sociali essenzialmente come stadi arretrati in una visione unidirezionale dello sviluppo al cui vertice stava il borghese europeo, aveva cancellato (ad esempio con la formazione di un'identità nazionalistica mediate l'insegnamento dei valori coloniali) gran parte delle tradizioni autoctone e, cosa più importante, con la funzionalizzazione della struttura economica e sociale della produzione delle colonie alle esigenze della madrepatria aveva prodotto in Africa miseria psicologica e materiale e quella miseria non sfuggiva al Fanon psichiatra, che così descrive il colonizzato: «È dominato, ma non addomesticato. È inferiorizzato, ma non convinto della sua inferiorità. Aspetta pazientemente che il colono allenti la sua vigilanza per saltargli addosso. [...] Il colonizzato è un perseguitato che sogna continuamente di diventar persecutore» (Fanon, 1961, p. 42). È, insomma, fintanto che è solo colonizzato, una bestia assetata di sangue, in niente migliore dell'altra bestia che il suo sangue deve spargere per conservare un sistema che la disumanizza.

Pirelli trova dunque – siamo nel 1968 – una sponda in Giovanni Jervis, psichiatra di orientamento marxista e collaboratore dei *Quaderni Rossi* e dei *Quaderni Piacentini* che in quel momento lavorava nell'equipe medica di Franco Basaglia e si mostrava assai interessato alla ricerca di novità in campo psichiatrico. Se è pur vero che infruttuosi saranno i suoi sforzi di rintracciare i nastri dei corsi di psichiatria che Fanon tenne e parte del suo materiale medico alla clinica di Blida, al punto che Jervis riterrà ordinari e privi di interesse teorico gli scritti psichiatrici di Fanon, è pur vero che la collaborazione con Pirelli porterà a due importanti risultati: la pubblicazione di *Pelle Nere, Maschere Bianche*, la prima opera di Fanon, del 1952, dove il giovane psichiatra si propone di studiare la situazione psicologica del razzializzato sfruttando la psicologia adleriana. In particolare, l'utilizzo del paragone adleriano, cioè un paragone tra due soggetti costruito nel quadro di un complesso di inferiorità rispetto a un terzo soggetto percepito come superiore e fonte di norma, aiuta Fanon a spiegare le relazioni tra nero e bianco dal punto di vista del nero che non paragona se stesso al bianco, ma agli altri neri, determinando inferiorità e superiorità in base alla vicinanza ai modelli culturali e comportamentali dei francesi (Fanon, 2016). Il secondo risultato, quello che a mio parere consegna ancora oggi la parte più durevole del pensiero di Fanon, è la pubblicazione in due volumi delle *Opere scelte* apparsi nella *Serie politica* curata da Renato Solmi e, come sottolinea ancora Scotti, pensati per essere un tascabile, un agile strumento in mano ai militanti delle nuove generazioni cui si doveva sfatare il mito del Fanon teorico della violenza. La prefazione all'opera da lungo tempo preparata da Pirelli è, dopo il rifiuto della Masi, dunque di Jervis, e in essa lo psichiatra mette lucidamente a fuoco gli aspetti di novità del pensiero fanoniano: esso rappresenta «un importante contributo alla teoria marxista del soggetto rivoluzionario» (Jervis, 1977, p. 84).

Nell'interpretazione di Jervis, l'elemento che consentì a Fanon di porre sotto giusta critica le tendenze oggettivanti del marxismo ma anche di evitare almeno in parte i pericoli della propria stessa impostazione, ovvero il terzomondismo come populismo, l'esaltazione dell'attivismo e della violenza, l'analisi sociale a tratti sommaria, è proprio la sua costante posizione di “osservatore”, il prevalere dello sguardo teorico orientato alla pratica rispetto all'incalzare delle necessità poste dalla pratica stessa, e anzi da questo punto di vista la psichiatria rappresenta la cartina al tornasole di un problema più vasto.

Fanon non sfugge al problema disturbante della reale inferiorità personale, della miseria psicologica delle masse: i contadini, gli inurbati nelle bidonvilles, coloro che da generazioni si riconoscono come sudditi non sono solo persone prigioniere di tradizioni e condizionamenti reazionari e ottusi: sono individui diminuiti e sviati nelle loro stesse capacità psicologiche, per l'insufficiente alimentazione, la poca salute, ma soprattutto l'umiliazione e l'aridità quotidiana della miseria [...] L'impossibilità a farsi soggetto politico, a entrare nella storia, e la sofferenza che di questa impossibilità è concausa e conseguenza non riguardano peraltro solo i contadini poveri e sottoproletari. (Jervis, 1977, p. 88)

Di una miseria delle masse che non deve essere lusingata ma corretta, diversamente dai miti classoperaistici sulla rude razza pagana, aveva parlato anche Marx, ma Fanon, secondo Jervis, si spinge ben oltre: la soggettivazione rivoluzionaria diventa anche fonte di emancipazione psicologica:

È quindi merito specifico di Fanon avere messo in luce l'importanza e il significato della concezione del mondo del colonizzato, e quindi in seguito del rivoluzionario: così come sarà merito della rivoluzione culturale aver dimostrato che questa trasformazione della visione del mondo del militante è conseguenza e al tempo stesso condizione necessaria alla lotta di classe. (Jervis, 1977, p. 90)

CONCLUSIONE: TORTURA E RIVOLUZIONE VERSO E OLTRE GLI ANNI SETTANTA

Fanon è stato già utilizzato come riferimento politico-teorico da alcuni movimenti e spesso riferendosi a lui si esaltava la capacità dell'odio di classe verso il colonizzatore come collante e motore politico. Ora, sia pur vero ciò, quello che emerge chiaramente dalle più avvertite letture di Fanon (e in tempi in cui su odio di classe e lotta politica non si scherzava) è che l'odio è necessario come forma di negazione, ma di per sé non soggettiva nulla: in questo senso la violenza a cui il rivoluzionario è costretto, e che lascia su di lui come sul controrivoluzionario le sue tracce (si pensi agli studi di casi clinici di torturati e torturatori che chiudono *I dannati della terra*) è un'ennesima forma di oppressione; la violenza è liberatoria solo se lascia intravedere il fine a cui essa mira, cioè un mondo in cui non sarà più il fondamento dei rapporti umani.

Jervis si ricorderà di questo e di Fanon in un suo scritto del 1973, *Psichiatria e tortura*, laddove segnala che la tortura stessa, lungi dall'essere una manifestazione di violenza irrazionale, diventa una struttura portante del nuovo potere capitalistico che si fonda su un misto di consenso e repressione sistemica nel cui quadro la tortura è soprattutto l'unificazione di due esigenze «la raccolta e l'elaborazione di informazioni e il controllo del comportamento» (Jervis, 1977, p. 106). Il saggio analizza e commenta le nuove tecniche psicologiche e psichiatriche in uso presso i servizi segreti occidentali contro i movimenti di guerriglia che includono false registrazioni di torture a compagni o familiari, disorientamento sensoriale, privazione del sonno, uso di neurolettici e sedativi o di psicostimolanti, false esecuzioni e, anche solo nei casi di arresto da parte della polizia una serie di tecniche manipolatorie a violenza latente: «1 l'ambiente va strutturato in modo da privare l'indiziato di ogni sostegno psicologico. La stanza è priva di stimoli sensoriali [...] 2 Il potere latente del funzionario interrogante deve essere utilizzato [...] egli deve sedere vicino all'indiziato, indossare un abito civile scuro, parlare e gestire con

perfetta compostezza 3 La gravità del crimine può venire alterata [...]» (Jervis, 1977, p. 108). Non sempre tuttavia la tortura è direttamente connessa a una richiesta di informazioni ed è anzi spesso utilizzata per indurre alla sottomissione; scopo della tortura moderna per Jervis è «giungere fino alla distruzione della sua [del prigioniero] immagine e coscienza di sé, cioè distruggere gradatamente ma completamente la consapevolezza che il prigioniero ha della propria personalità, della propria collocazione di militante, della propria dignità sociale, dell'autonomia stessa dei propri pensieri e della propria volontà» (Jervis, 1977, p. 112). Cercando di dare alcune indicazioni pratiche di resistenza nel saggio ricorderà l'importanza di tre fattori: la conoscenza delle tecniche e la capacità di prevedere in maniera distaccata l'andamento degli interrogatori, la compartimentazione delle informazioni (in modo da evitare danni all'organizzazione), ma soprattutto la motivazione psicologica e morale, e quindi la coscienza di sé come militante politico e come parte di una forza destinata alla vittoria storica da cui deriva e la fermezza nel rifiutare la logica degli aguzzini. «Per chi lotta per una giusta causa, la tortura non solo è contraria ai principi stessi per cui viene condotta la lotta, ma anche in definitiva è qualcosa che non rende. L'impiego sistematico della tortura appare allora come razionalità di chi, oppresso, storicamente è perdente» scrive Jervis e anche per questo forse richiama i racconti di Fanon in *I dannati della terra* su combattenti che sopportano orrori rimanendo lucidi e poliziotti francesi psichicamente devastati dal loro impiego, preda di incubi e nevrosi; ma varrà anche ricordare che lo psichiatra militante, dialettica che si fa prassi, li assiste (Fanon, 1961, p. 180-191; 201-208).

Références

- BRAZZODURO Andrea (2021), « “Se un giorno tornasse quell’ora”. La nuova sinistra tra eredità antifascista e terzomondismo », *Italia Contemporanea*, n° 296, p. 255-275.
- CHERCHI Grazia (1962), « I “Dannati della terra” di Frantz Fanon », *Quaderni Piacentini*, vol. I, n° 2-3, p. 26-28.
- FANON Frantz (1959), « Nazione, cultura e lotta di liberazione », *Rinascita*, p. 285-288.
- FANON Frantz (2000), *I dannati della terra* [1961], Torino, Edizioni di Comunità.
- FANON Frantz (2016), *Pelle nera, Maschere Bianche*, Pisa, Ets.
- FANON Frantz (2007), *Scritti politici*, vol. I, Roma, Deriveapprodi.
- FANON Frantz (2007), *Scritti politici*, vol. II, Roma, Deriveapprodi.
- GIUDICI Giovanni (2022), *La letteratura verso Hiroshima*, Milano, Ledizioni.
- JERVIS Giovanni (1977), *Il buon rieducatore*, Milano, Feltrinelli.
- LANTERNARI Vittorio (1972), *Occidente e terzo Mondo*, Bari, Dedalo.
- MASI Edoarda (1965), « Rivoluzione nel Vietnam e movimento operaio occidentale », *Quaderni Rossi*, n° 6.
- MILANA Fabio & TROTTA Giuseppe (2008), *L'operaismo degli Anni Sessanta*, Roma, Deriveapprodi.
- MILANESI Franco (2014), *Nel Novecento. Storia, teoria, politica nel pensiero di Mario Tronti*, Milano-Udine, Mimesis.
- MOZZACHIODI Luca (2020), « L'uomo dalla roncola, Il Fanon degli scrittori », *Ticontré*, n° 14, p. 1-18.
- OTTOLINI Tullio (2018), *Dal soutien alla cooperazione. Il terzomondismo in Italia fra il Centro di Documentazione “Frantz Fanon” e il Movimento Liberazione e Sviluppo*, tesi di dottorato, Università di Bologna.

- SARTRE Jean-Paul (2000), « Prefazione a Frantz Fanon », dans FANON Frantz [1961], *I dannati della terra*, Torino, Edizioni di Comunità.
- SCOTTI Mariamargherita (2018), *Vita di Giovanni Pirelli*, Roma, Donzelli.
- SPAZZALI FORTI Paola (1962), « Due refractaires a confronto », *Quaderni Piacentini*, n° 6, p. 24-28.
- SPAZZALI FORTI Paola (1963), « La sinistra francese e l'Algeria », *Quaderni Piacentini*, n° 11, p. 42-44.
- SRIVASTAVA Neelam (2015), « Frantz Fanon in Italy », *Interventions*, n° 18, p. 309-328.
- TRONTI Mario (2008), *Operai e capitale*, Roma, Deriveapprodi.

DE L'ÉVANGILE À L'ENFER OU LA SUBJECTIVE INDIRECTE LIBRE

Alessandro Fiorillo

Université de Pise



Résumé : De Vidal à Villon, de Sade à Rimbaud, de Gide à Proust, la poésie et la littérature françaises ont toujours suscité un profond intérêt chez Pier Paolo Pasolini. De plus, à partir des années 1960, avec le structuralisme et la sémiologie, une certaine philosophie française exercera une influence décisive sur la formation de la théorie cinématographique pasolinienne. Si les influences françaises sont connues, la réception de l'œuvre de Pasolini dans le monde culturel transalpin reste moins explorée, et c'est cette perspective qui constitue le point de départ de cet article. Plus précisément, l'objectif de cette étude sera d'examiner la réception de la pensée et de la théorie cinématographique de Pasolini dans les études sur le cinéma de Gilles Deleuze et, à partir des textes du philosophe, de revenir aux œuvres de Pasolini avec autre regard critique.

Mots-clés : Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze, Sade, théorie du cinéma, sémiotique, France-Italie

Abstract: *From the Gospel to Hell, or Free Indirect Subjectivity – From Vidal to Villon, from Sade to Rimbaud, from Gide to Proust, French poetry and literature have always aroused a deep interest in Pier Paolo Pasolini. Moreover, starting from the 1960s, with structuralism and semiotics, a certain French philosophy will exert a decisive influence on the formation of Pasolini's cinematic theory. While the French influences are well-known, the reception of Pasolini's work in the transalpine cultural world remains less explored, and it is this perspective that constitutes the starting point of this article. More specifically, the objective of this study will be to examine the reception of Pasolini's thoughts and cinematic theory in Gilles Deleuze's film studies, and, based on the philosopher's texts, to reevaluate Pasolini's works with a different critical perspective.*

Keywords: Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze, Sade, film theory, semiotics, France-Italy

LE CONTEXTE DE LA THÉORIE PASOLINIENNE : LA LECTURE DELEUZIENNE

De Vidal à Villon, de Sade à Rimbaud, de Gide à Proust : la poésie et la littérature françaises ont toujours suscité un profond intérêt chez Pier Paolo Pasolini. De plus, à partir des années 1960, avec le structuralisme et la sémiologie, une certaine philosophie française exercera une influence décisive sur la formation de la théorie cinématographique pasolinienne (Brisolin, 2011 ; Riccardo, 2017)¹. Si les influences françaises sont connues, la réception de l'œuvre de Pasolini dans le monde culturel transalpin reste moins explorée. C'est précisément cette perspective qui constitue le point de départ de cet article. Plus précisément, notre analyse vise à examiner la réception de la pensée et de la théorie cinématographique de Pasolini dans les études cinématographiques de Gilles Deleuze. À partir des textes du philosophe, nous tâcherons de revenir aux œuvres de Pasolini avec un autre regard critique.

Avant d'aborder le concept qui a profondément marqué Deleuze, à savoir la « subjective indirecte libre », et avant même de le voir à l'œuvre dans les films de Pasolini, il est nécessaire de problématiser le contexte dans lequel le réalisateur développe sa théorie. Pasolini est déjà réalisateur lorsqu'il commence à écrire sur le cinéma : *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *La Rabbia* (1962) sont déjà sortis, et il est en train de finaliser le montage de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Le congrès de Palerme du Groupe '63 s'achève peu de temps après ; à ce sujet, des années plus tard dans *La Divina Mimesis*, Pasolini racontera qu'il y fut métaphoriquement attaqué « à coup de bâton » (Pasolini, 1999b, p. 1119)². Parmi les participants au congrès, on trouve le principal détracteur de sa future théorie cinématographique, à savoir le jeune sémiologue piémontais Umberto Eco (Bertoni, 1997, p. 470-480). Les écrits de Pasolini sur le cinéma naissent dans ce contexte, entre 1963 et 1965, mais ils seront ensuite inclus et complétés par des essais ultérieurs dans *Empirismo eretico*, publié en 1971. Cependant, le contexte qui sert d'incubateur aux idées de Pasolini n'est pas seulement l'âpre et polémique rencontre sicilienne. En effet, Pasolini fait la connaissance de Roland Barthes au festival de Pesaro, et avec lui, des théories cinématographiques des principaux penseurs français, notamment de Christian Metz. C'est donc immédiatement vers la France que Pasolini se tourne lorsqu'il songe à une théorie du cinéma, et c'est à la lumière de ces nouvelles lectures que le poète élabore sa propre conception du cinéma en tant que « langue de la réalité ».

Il est bien connu que, pour Pasolini, le cinéma est la « langue de la réalité », tandis que les films, en tant qu'actes linguistiques individuels et uniques, pour reprendre les termes de Saussure, constituent les « paroles ». Cette idée du cinéma en tant que « langue de la réalité » a suscité la réaction d'Umberto Eco qui accusait Pasolini de faire preuve d'« ingénuité sémiologique » (Eco, 1968) puisqu'il confondait le référent avec l'objet, la réalité avec le signe³. Environ vingt ans après ce débat, la même hypothèse fascinera Gilles Deleuze, qui précisera avec ironie dans les années 1980 :

¹ Pasolini fait en effet de nombreuses références aux travaux de Metz et examine en particulier le cinéma de Godard comme un exemple de ce qu'il appelait le « Cinéma de poésie ». En ce qui concerne l'influence et la relation entre Pasolini et Barthes, voir Joubert-Laurencin (2007), Luglio (2015), Pontillo (2021).

² « L'autore è morto ucciso a colpi di bastone a Palermo l'anno scorso » Notre traduction.

³ Pour une réflexion critique entre cinéma et sémiologie, voir *Confini del cinema* (2003) de Pierluigi Basso.

La thèse très complexe de Pasolini risque d'être mal comprise à cet égard. Umberto Eco lui reprochait son « ingénuité sémiologique ». Ce qui mettait Pasolini en fureur. C'est le destin de la ruse, de paraître trop naïve à des naïfs trop savants. Pasolini semble vouloir aller plus loin encore que les sémiologues : il veut que le cinéma soit une langue, qu'il soit pourvu d'une double articulation (le plan, équivalant au monème, mais aussi les objets apparaissant dans le cadre, « cinèmes » équivalant aux phonèmes). On dirait qu'il veut revenir au thème d'une langue universelle. Seulement il ajoute : c'est la langue de la réalité. (Deleuze, 1985, p. 29)

Au-delà du débat italien qui a tant passionné Deleuze (Desogus, 2018), il est nécessaire d'aborder immédiatement le concept clé de la théorie pasolinienne, à savoir la « subjective indirecte libre » et sa relation avec la réalité. L'auteur de *Ragazzi di vita* a toujours été intéressé par la médiation et par l'influence entre des points de vue en apparence inconciliables : permettre aux voix dialectales de contaminer celle du narrateur est une stratégie poétique d'une importance cruciale pour l'auteur, arrivé à Rome dans les années cinquante. Cependant, c'est lorsque Pasolini découvre le cinéma que la voix se transforme en image et que la parole se fait vision : ainsi, l'écrivain devient cinéaste et tente de traduire, d'un code à l'autre, les outils rhétoriques qu'il connaît déjà. Le discours direct est alors une subjective, où le réalisateur "renonce" à son propre regard au profit de celui d'un personnage⁴, tandis que le discours indirect devient une caméra qui filme la réalité de manière détachée et imperturbable, à l'image du néoréalisme italien, lorsque – selon Pasolini – les néoréalistes faisaient disparaître le point de vue de celui qui a positionné et activé la caméra. La transposition du discours indirect libre dans la grammaire cinématographique devient alors de plus en plus subtile :

La caratteristica fondamentale, dunque, della “soggettiva libera indiretta” è di non essere linguistica, ma stilistica [...]. Questo, almeno teoricamente, fa sì che la «soggettiva libera indiretta» nel cinema implichi una possibilità stilistica molto articolata; liberi, anzi, le possibilità espressive compresse dalla tradizionale convenzione narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria. (Pasolini, 1999a, p. 1477)⁵

Deleuze a eu le mérite de saisir la portée philosophique d'une telle conception, en soustrayant la théorie du cinéma de Pasolini au contexte polémique qui en emprisonnait les potentialités, afin d'en libérer toute la richesse herméneutique qui était déjà implicite dans le discours d'*Empirismo eretico*. Au sein de la taxonomie cinématographique établie par les deux volumes des années quatre-vingt, *L'image-mouvement* (1983) et *L'image-temps* (1985), Deleuze observait que, dans le cinéma moderne, la machine témoigne de sa

⁴ Nous concluons ce passage à partir des considérations de Pasolini lui-même : « Il discorso diretto corrisponde, nel cinema, alla soggettiva. Nel discorso diretto l'autore si fa da parte e cede la parola al suo personaggio, mettendola tra virgolette » (Pasolini, 1999a, p. 1474).

⁵ « La caractéristique fondamentale, donc, de la “subjective indirecte libre” est qu'elle n'est pas linguistique mais stylistique [...]. Au moins théoriquement, cela fait en sorte que la “subjective indirecte libre” au cinéma implique une possibilité stylistique très articulée ; et même qu'elle libère les possibilités expressives comprimées par la convention narrative traditionnelle, dans une sorte de retour aux origines : jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma une qualité originelle onirique, barbare, irrégulière, agressive et visionnaire ». Notre traduction de l'italien. Nous remercions Laura Maver Borges pour sa précieuse expertise linguistique.

propre présence sans plus disparaître comme dans le « régime classique ». Elle ne se limite plus à donner les événements à travers le mouvement des personnages, mais inaugure une nouvelle façon de montrer, non par le biais d'un discours indirect ni par de véritables subjectives. Pour le philosophe, avec le cinéma moderne, il s'agit de découvrir une nouvelle logique de la perception qui dépasse les distinctions classiques entre sujet et objet « vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives ou objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme. » (Deleuze, 1983, p. 73) :

Supposons donc que l'image-perception soit mi-subjective. Mais c'est à cette mi-subjectivité qu'il est difficile de trouver un statut, puisqu'elle n'a pas d'équivalent dans la perception naturelle. Aussi Pasolini se servait-il pour son compte d'une analogie linguistique. On peut dire qu'une image-perception subjective est un discours direct ; et, d'une manière plus compliquée, qu'une image-perception objective est comme un discours indirect (le spectateur voit le personnage de manière à pouvoir, tôt ou tard, énoncer ce que celui-ci est censé voir). Or Pasolini pensait que l'essentiel de l'image cinématographique ne correspondait ni à un discours direct ni à un discours indirect, mais à un discours indirect libre. Cette forme, particulièrement importante en italien et en russe, pose beaucoup de problèmes aux grammairiens et aux linguistes : elle consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation. Par exemple, en français : « Elle rassemble son énergie : elle souffrira plutôt la torture que de perdre sa virginité. » Le linguiste Bakhtine, à qui nous empruntons cet exemple, pose bien le problème : il n'y a pas simple mélange entre deux sujets d'énonciation tout constitués, dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté. Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène. Ce point de vue de Bakhtine, qui nous semble repris par Pasolini, est très intéressant, très difficile aussi. (Deleuze, 1983, p. 72)

En y regardant de plus près, dans le passage du texte écrit (discours indirect libre) au film, nous sommes bien au-delà du concept de polyphonie de Mikhaïl Bakhtine (Ponzio, 2013) : nous ne sommes pas confrontés à un mot double, mais à une image soumise à un processus dissociatif, une image schizo-montrée et sur laquelle la caméra s'attarde et réfléchit simultanément pour la transformer. Tout en reprenant les études pionnières du cercle de Bakhtine (Bakhtine, 2001 ; Volosinov, 1976), Deleuze affirme que c'est précisément Pasolini qui a été le premier à réfléchir à la manière dont cette modalité narrative du cinéma est quelque chose de nouveau et de différent par rapport aux outils narratifs traditionnels. Avec la « subjective indirecte libre », nous assistons, en quelque sorte, à une image-mouvement qui est à la fois représentée et soumise à des variations, perturbée par les mouvements de la caméra qui revendique sa présence et fait allusion à la présence du regard du réalisateur. Cela exprime, dès lors, un enchaînement de regards et de styles qui produisent une perception inédite (Fiorillo, 2023)⁶.

⁶ Nous renvoyons en particulier au chapitre quatre : « Soggettiva libera indiretta », p. 285-340.

LA « SUBJECTIVE INDIRECTE LIBRE » EN IMAGES

Pour mieux appréhender les enjeux de cette élaboration théorique, il est nécessaire d'examiner son fonctionnement par le cinéma de Pasolini, en croisant l'analyse cinématographique avec les réflexions du réalisateur et en parcourant deux stratégies filmiques dans *Il Vangelo secondo Matteo* et *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). *Il Vangelo* pose immédiatement un problème stylistique à son réalisateur : si dans ses films précédents, *Accattone* et *Mamma Roma*, Pasolini avait mis en scène le sous-prolétariat romain, guidé par une idéologie politique et civile, ainsi que par la passion et le sentiment individuel, comment représenter de manière authentique et sincère la religiosité d'un texte sacré alors que l'auteur athée qu'il était ne pouvait pas adhérer au point de vue religieux de l'œuvre ? Pasolini explicite ainsi l'opération de la « subjective indirecte libre » appliquée au cinéma : raconter le Christ à travers deux points de vue, en tant qu'homme et en tant que Fils de Dieu, faire sentir la caméra pour manifester la présence du réalisateur en même temps que le regard d'un croyant :

[Nel film sul Vangelo] ci sono alcune delle caratteristiche di cui parlavo poco fa e che lo riassociano in parte alla corrente del «cinema di poesia»: vi si sente terribilmente la macchina da presa, c'è molto zoom, dei falsi raccordi voluti: qualcosa, se si vuole, di una tecnica simile a certi film di Godard. Soprattutto, è stato pensando il Vangelo che mi è venuta l'idea di questo discorso indiretto libero, a cui do tanta importanza. Il Vangelo mi poneva il seguente problema: non potevo raccontarlo come una narrazione classica, perché non sono credente, ma ateo. D'altra parte, volevo però filmare il Vangelo secondo Matteo, cioè raccontare la storia di Cristo figlio di Dio. Dovevo dunque narrare un racconto cui non credevo. Non potevo dunque essere io a narrarlo. Così senza volerlo di proposito, sono stato portato a ribaltare tutta la mia tecnica cinematografica e ne è nato questo magma stilistico che è proprio del «cinema di poesia». Perché, per poter raccontare il Vangelo, ho dovuto immergermi nell'anima di un credente. In questo consiste il discorso indiretto libero: da una parte il racconto è visto attraverso i miei occhi, dall'altra è visto attraverso gli occhi di un credente. Ed è l'uso di questo discorso libero indiretto a causare la contaminazione stilistica, il magma in questione. (Pasolini, 2001, p. 2899)⁷

Cette opération, ce « magma » stylistique devient évident dès la première scène du film. *Il Vangelo* s'ouvre par un champ-contrechamp mettant en scène Marie et Joseph. Il

⁷ Notre traduction de l'italien : « [Dans le film sur l'Évangile] il y a des caractéristiques dont je parlais il y a peu et qui le rattachent en partie au courant du "cinéma de poésie" : on y sent terriblement la caméra, il y a beaucoup de zooms, de faux-raccords délibérés, quelque chose, si l'on veut, qui tient d'une technique similaire à certains films de Godard. Surtout, c'est en pensant à l'Évangile que m'est venue l'idée du discours indirect libre, auquel j'accorde tant d'importance. L'Évangile me posait le problème suivant : je ne pouvais pas le raconter comme une narration classique, parce que je ne suis pas croyant, mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer l'Évangile selon Saint Matthieu, c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ, fils de Dieu. Je devais donc faire le récit d'une histoire à laquelle je ne croyais pas. Je ne pouvais donc pas être celui qui la racontait. Ainsi, sans le faire exprès, j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et c'est de ce renversement qu'est né ce magma stylistique qui est justement le « cinéma de poésie ». Parce que, pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû m'immerger dans l'âme d'un croyant. C'est en cela que consiste le discours indirect libre : d'une part, le récit est vu à travers mes yeux, de l'autre, il est vu à travers les yeux d'un croyant. Et c'est l'usage de ce discours indirect libre qui cause la contamination stylistique, le magma en question ».

nous semble important d'en détailler le déroulement⁸ : (a, min. 03.24) plan rapproché de Marie, derrière son visage, on aperçoit l'arc d'une ruine (le cadrage crée un effet d'asymétrie : Marie regarde un point derrière la caméra, en haut à gauche, l'objectif est légèrement positionné vers le bas par rapport au visage de la femme, de sorte qu'elle n'est pas parfaitement centrée dans l'arc derrière elle) ; (b, min. 03.33) plan rapproché de Joseph qui contemple Marie avec résignation, Pasolini écrit dans le scénario : « le regard de celui qui vient d'annoncer la décision d'une renonciation secrète » (Pasolini, 2001, p. 287) ; (c, min. 03.37) un plan rapproché de Marie qui baisse les yeux avec résignation ; (d, min. 03.41) plan rapproché de Joseph qui "réagit" au regard de Marie avec une inquiétude évidente, comme en témoignent son visage et son expression ; (e, min. 03.49) plan moyen de Marie montrant intégralement le corps de la femme parfaitement encadré dans l'arcade, son ventre au centre de l'image, laissant voir que Marie est enceinte. Le regard est toujours dirigé vers le sol ; (f, min. 03.55) plan moyen de Joseph qui, après un dernier regard à sa femme, se retourne et s'éloigne ; la caméra à la main le suit ; (g, min. 04.04) image entière de Marie, mais en plan large. Nous sommes toujours devant ce qui pourrait être la façade de leur maison, mais dans ce cadrage, Marie n'a plus derrière elle l'arc qui l'encadrerait précédemment : celui-ci se trouve maintenant à sa droite. La caméra reste immobile pendant que Marie s'approche de l'objectif, comme pour suivre du regard Joseph qui s'éloigne. Simultanément, deux femmes et un nouveau-né apparaissent à l'arrière-plan sur le seuil de la porte de la maison. Dans les plans - ou « im-signes »⁹ pour reprendre la terminologie de Pasolini - (a), (b) et (c), nous sommes face à une représentation classique de double subjective dans un champ-contrechamp : Marie regarde Joseph qui regarde Marie alors qu'elle baisse les yeux. Le plan suivant inaugure une série de faux raccords : l'im-signé (d) ne nous restitue plus la subjective de Marie regardant Joseph, car son visage est tourné vers le bas, détail repris et maintenu dans le plan (e). Le passage du gros plan de Marie à l'image entière du fragment (e) continue de nous « faire sentir la caméra ». En effet, une telle variation serait justifiée par la grammaire pour ainsi dire "classique" du cinéma (ou du « cinéma de prose », selon la formule de Pasolini) si la position de l'observateur, dans ce cas Joseph, s'éloignait de l'objet observé tout en continuant à regarder. Au lieu de cela, le plan (f) s'ouvre encore avec Joseph (lui aussi en image entière maintenant) qui continue d'observer Marie depuis la même position avant de s'éloigner. Enfin, nous avons l'image (g) dans le dernier contrechamp : Marie n'est plus dans la position précédente, comme en témoigne la position de l'arc qui n'est plus derrière elle, mais se situe à sa droite, alors que la maison est représentée à l'arrière-plan ; la caméra ne nous a pas montré le mouvement, mais elle nous fournit les outils pour l'imaginer.

Cette manière de construire la scène est très différente de la technique plus traditionnelle qui caractérisait les deux premiers longs-métrages de Pasolini. Dès la première scène, le spectateur se demande (de manière plus ou moins consciente) qui regarde : les faux raccords font glisser les subjectives des deux protagonistes dans un regard différent, contaminé par la conscience du réalisateur et concrétisé par le montage, les mouvements de

⁸ Les scènes citées sont tirées de la version restaurée par Minerva Pictures.

⁹ Pasolini ne définit jamais clairement le sens de ce terme, largement utilisé dans sa théorie du cinéma. Il en parle en termes génériques comme « image » (Pasolini, 1999a, p.1466) ou, suivant une définition provisoire mais fascinante, en tant que « monade visuelle fondamentale » (Pasolini, 1999a, p.1494). Peut-être pouvons-nous simplifier le concept en définissant l'im-signé pasolinien comme la séquence minimale de sens d'une scène, où se manifesterait un point de vue.

la caméra et les cadrages. Le dialogue visuel apparent entre Marie et Joseph se transforme en un indirect libre dès que la grossesse surnaturelle est révélée. Le mystère et l'irrationnel font irruption par une évolution commune de trois points de vue : d'une part Marie (en tant qu'incarnation pure du mystère) ; ensuite Joseph, qui reste stupéfait et s'éloigne, et à qui l'ange annoncera l'immaculée conception dans la scène suivante ; mais aussi, l'œil de la caméra qui se lie au jeu de regards entre les deux personnages et manifeste ainsi sa propre présence.

La scène qui présente l'épisode où Jésus chasse les marchands du temple est également marquée d'une manière évidente par ce magma stylistique. Ainsi, le scénario annonce :

P.P. di Cristo che guarda, muto, e gli occhi gli si empiono lentamente di sublime ira. TOTALE del tempio, che è una specie di mercato. Commercianti, cambiavalute, ragazzi che fanno baccano... una ennesima grande scena realistica. P.P. di Cristo, preso ormai dall'ira. E, in F.I. seguito in PAN., entra nel tempio, ed eccolo che terribile con una forza davanti a cui nessuno può far niente se non guardarlo con stupore e timore, comincia a rovesciare le tavole dei cambiavalute, le sedie dei venditori di colombe che volano via in un volo spaventato, frenetico... (Pasolini, 2001, p. 593-594)¹⁰

Au premier plan de Jésus (a. à partir de h. 01.24.31)¹¹ s'oppose une prise de vue totale du Temple (b. à partir de 01.24.34), puis Jésus en entier et la caméra à la main qui le capture alors qu'il libère sa « colère sublime » (c. à partir de h. 01.24.38) : un montage rapide nous restitue des points de vue et des situations disparates : Jésus renversant les tables, éloignant les personnes qui tentent de l'arrêter (d. à partir de h. 01.24.43). La caméra capture la scène en se déplaçant dans l'espace : sur les côtés, en hauteur, derrière les visages des personnes présentes. Parallèlement, le montage alterne ces scènes de colère avec deux « im-signes » de Pharisiens apparaissant à la fenêtre (e. à partir de h. 01.24.45 et h. à partir de 01.24.57). Dans ce cas également, nous sommes confrontés à une exposition de points de vue différents et coprésents : d'abord Jésus qui regarde la scène du Temple pour ensuite y prendre part avec sa propre colère, en entrant littéralement en scène suivi par la caméra à la main (f. à partir de h. 01.24.48 et g. h. 01.24.51). À cette situation, filmée comme si elle était vue par les marchands du temple ou par les apôtres, apparus dans la scène précédente derrière Jésus, s'ajoute le regard des Pharisiens qui observent le Messie (e. et i. à partir de h. 01.25.01) : d'abord d'en haut, depuis les balcons et ensuite en descendant directement sur la place (k. à partir de h. 01.20.09). De surcroît, après que le panier de colombes a été renversé, la caméra suit immédiatement le vol des oiseaux libérés,

¹⁰ Notre traduction de l'italien. « G.P. [Gros Plan] du Christ qui regarde, muet, et ses yeux se remplissent lentement d'une colère sublime. PLAN LARGE du temple qui est une sorte de marché. Des commerçants, des points de change, des jeunes gens qui font du bruit... une énième grande scène réaliste. G.P. du Christ maintenant en proie à la colère. E [Extérieur], in F.I. [Focus Individuel], suivi en PAN. [Panoramique], entre dans le temple, et le voici qui, terriblement, avec une force devant laquelle personne ne peut que le regarder avec stupeur et crainte, commence à renverser les tables de change, les chaises des vendeurs de colombes qui s'enfuient dans un vol effrayé, frénétique... ».

¹¹ La scène comprend onze « coupes » de la caméra, pour clarifier les références du texte : a. Jésus entre dans le Temple, b. vue de la place, c. Jésus détruit les boutiques de marchandises, d. Jésus détruit d'autres marchandises, e. les Pharisiens observent la scène depuis le balcon, f. Jésus détruit d'autres marchandises, g. Jésus détruit d'autres marchandises, h. Jésus libère les colombes qui volent dans les airs, i. les Pharisiens observent à nouveau la scène depuis le balcon, j. Jésus détruit les derniers objets et s'arrête pour regarder les Pharisiens, k. les Pharisiens descendent sur la place et, dans la foule, observent la scène.

déplaçant rapidement son point de vue vers le ciel pour suivre la trajectoire des volatiles (h. à partir de h. 01.24.57). La trame stylistique complexe, composée encore de faux raccords et de subjectives, d'alternance de champs, de prises de vue à la main et de mouvements rapides de la caméra, restitue le chaos et la colère de la situation, mais aussi le regard des Pharisiens qui observent. Lorsque la caméra suit le vol des colombes, elle semble s'éloigner et se désintéresser de la scène qu'elle observait auparavant avec diligence : il s'agit d'une rupture rapide de la narration, que le spectateur perçoit immédiatement même de manière confuse. Immédiatement après, nous assistons à l'irruption dans le Temple par des pauvres et des enfants qui entrent joyeux en chantant et louant le Messie. La population opprimée, maintenant libérée, peut entrer dans le Temple profané par les marchands et les Pharisiens.

La séquence finale de la Passion et de la Crucifixion s'ouvre sur le Christ qui se dirige vers le Golgotha avec la Croix sur les épaules, suivi de soldats et d'une foule hurlante. Au milieu de la foule, Marie (interprétée par Susanna Colussi) observe son fils et essaye de s'approcher mais est tenue à distance par les soldats. À un moment crucial, lorsque le Christ tombe, un soldat ordonne à un passant de porter la Croix à sa place. Le jeune homme obéit, et l'on remarque une ressemblance évidente entre son visage et celui de Pasolini jeune. La Passion du Christ se poursuit avec la procession filmée depuis le bas alors qu'elle se dirige vers le Golgotha, vue à travers les yeux de Marie. Par la suite, le tumulte de la foule est étouffé par l'irruption de la musique : la *Maurerische Trauermusik* de Mozart accompagne la Crucifixion, et les seuls autres sons proviennent des lamentations de l'un des deux larrons et des coups de marteau sur les clous. Après que le Christ a été dénudé et crucifié, la Croix est érigée avec son corps. S'ensuivent donc les images suivantes : des plans sur Jésus vu d'en bas avec un zoom arrière (a. 02.09.02), un gros plan de la Vierge en larmes soutenue physiquement par Marie et Marie Madeleine (b. 02.09.08), la silhouette entière du Christ qui semble légèrement incliner la tête vers sa mère (c. 02.09.18), un gros plan du visage de Marie (d. 02.09.20), un bref panoramique du bas vers le haut sur le corps du Christ (e. 02.09.25), le gros plan de Marie à présent dévastée par la douleur (f. 02.09.27), un gros plan du Christ filmé en contre-jour (g. 02.09.35), un plan d'ensemble des trois Maries avec Jean et deux autres apôtres (h. 02.09.40), enfin le gros plan de la Vierge en larmes, dont le mouvement des lèvres dit clairement : « mon fils, mon fils... » (i. 02.09.50). Toutes ces prises de vue sont réalisées à la main, ce qui confère une sensation de mouvement et de tremblement aux images. La caméra ne reste jamais immobile, et le spectateur ressent la présence du réalisateur à travers ces mouvements expressifs. La scène est structurée comme un champ-contrechamp entre le fils sur la Croix et, à ses pieds, Marie en *Mater dolorosa*. Pasolini souligne sa propre présence à travers les mouvements de la caméra, et met l'émotion en avant avec cet outil expressif. De surcroît, la durée des prises de vue révèle la focalisation de Pasolini sur la souffrance de Marie : alors que les prises de vue consacrées au Christ varient en durée, celles de la Vierge sont plus longues, et prolongent le point de vue sur sa douleur. Dès lors, la séquence finale accentue le point de vue sur la souffrance de la Vierge et met fin au champ-contrechamp des prises de vue précédentes pour saisir la Vierge aux pieds de la Croix encore en gros plan, occupant la majeure partie du temps de la séquence.

Dans la scène de la Crucifixion, il semble que les points de vue offerts se déplacent entre le regard du Christ et celui de sa mère. Cependant, les techniques stylistiques utilisées, telles que le zoom, la caméra à la main, le champ-contrechamp, le montage et la du-

rée, semblent viser à faire émerger un point de vue supplémentaire : celui du réalisateur. Ce dernier influe de manière plus prononcée sur la scène de la Vierge aux pieds de la Croix, lorsqu'il met toute la souffrance de la mère, qu'il adopte momentanément le regard du Christ mourant, montrant enfin la douleur de la mère à travers le regard du fils, sans jamais renoncer à son propre point de vue.

POUVOIR ET RÉSISTANCE

Si, comme nous venons de le voir, *Il Vangelo* inaugure l'utilisation consciente du style indirect libre, *Salò* en conclut la parabole quelques années plus tard. Avec *Salò*, Pasolini modifie encore une fois, et de manière radicale, son style cinématographique : l'utilisation de la subjective est extrêmement rare, presque comme si le cinéaste refusait de faire des compromis avec le point de vue des quatre seigneurs¹². Les subjectives indirectes sont tout aussi rares, mais c'est précisément en raison de leur utilisation extrêmement modérée qu'il peut être nécessaire de les observer avec une attention particulière. La subjective indirecte libre dans *Salò* devient une puissante infraction à l'ensemble théorique et expressif qui constitue l'œuvre : si le film veut montrer le visage sadique du pouvoir en tant que miroir imaginaire et cruel de la société réelle dans laquelle nous vivons (Bazzocchi, 2018), les subjectives indirectes rompent ce miroir en montrant le regard subversif et le conflit de l'artiste vis-à-vis de la mise en scène allégorique à l'œuvre dans ce film.

La scène que nous analysons présente deux subjectives libres successives. Il s'agit du dernier récit du « Cercle des passions » se déroulant dans la salle des orgies, où une narratrice, Mademoiselle Vaccari, raconte l'histoire du ministre Missiroli. La scène se compose des plans suivants : (a. 54.24) un plan fixe et un plan d'ensemble de la salle où les victimes sont assises à terre, complètement nues et réparties géométriquement en plusieurs groupes, les seigneurs assis de chaque côté de la salle (le Duc à gauche, le Président à droite), quelques soldats au fond à droite, la narratrice et la pianiste à gauche (cette dernière joue la chanson *Son tanto triste* dans la version pour piano réalisée par Ennio Morricone pour le film) ; (b. 54.28) tous les personnages regardent dans la direction de la caméra jusqu'à un gros plan de Mademoiselle Vaccari ; (c. 54.32) nous avons un plan panoramique de la salle vue depuis les yeux de la narratrice, de gauche à droite ; (d. 54.41) toujours du point de vue de Vaccari, en plan d'ensemble et fixe, les deux victimes Graziella et Eva étant assises par terre, le Duc Blangis et une autre victime derrière elles, quelques soldats en arrière-plan ; (e. 54.45) un plan d'ensemble, fixe, avec d'autres victimes, le Président et la pianiste à l'arrière-plan (cette fois, la caméra est positionnée derrière les personnages, qui regardent toujours vers la pianiste ou la narratrice) ; (f. à partir de 54.49) plan américain de Blangis embrassant un jeune homme ; (g. à partir de 55.06) contrechamp et gros plan du jeune homme souriant au Duc et l'embrassant longuement ; (h. à partir de 55.06) contrechamp et gros plan du Duc souriant au jeune homme ; (i. à partir de 55.28) gros plan de la narratrice qui, regardant la salle de gauche à droite, commence le récit ; (l. à partir de 55.52) pendant le récit, un zoom lent avance vers les victimes aux pieds de Blangis, la caméra n'est pas dans la position de la narratrice, mais filme

¹² Les quatre seigneurs sont les personnages qui détiennent le pouvoir absolu sur les vies et les corps des garçons et des filles emprisonnés dans le bâtiment où se déroule le film. Nous pouvons voir ici une allégorie du pouvoir capitaliste.

les personnages de dos et latéralement ; (m. à partir de 56.07) gros plan de Graziella qui, levant les yeux du sol, s'adresse à sa compagne (« Eva » lui dit-elle). Nous avons ensuite, (n. à partir de 56.12) un gros plan d'Eva se tournant vers Graziella, puis (o. à partir de 56.14) un gros plan de Graziella qui s'exclame : « Je n'en peux plus » ; (p. à partir de 56.16) encore un gros plan d'Eva embrassant Graziella ; (q. à partir de 56.24) un zoom lent, sur les victimes, cette fois la caméra cadre l'angle complémentaire de (l) en filmant toujours les victimes de dos pour se concentrer sur la silhouette d'un garçon ; (r. à partir de 56.36) gros plan du garçon détournant le regard de la narratrice et regardant quelque chose par terre ; (s. à partir de 56.44) détail et caméra à l'épaule suivant la main du jeune homme pendant qu'il trace quelques lettres dans la poussière par terre : le spectateur peut clairement lire le mot « Dieu ». Un gros plan sur la narratrice termine le récit¹³.

La séquence est très intéressante en raison des géométries constituées par les cadrages, en plus des deux subjectives libres. Si le cadrage (a) correspond à un cadrage typique de *Salò* (une salle de la villa en plan d'ensemble, fixe, où l'on voit toutes les figures disposées de manière profondément symétrique), dans (c), nous avons la même scène filmée avec un lent panoramique de gauche à droite, sans doute pour souligner la position exacte des personnages et leur symétrie : le Président assis avec une victime à gauche, d'autres victimes à ses pieds et aux pieds du Duc, le Duc à son tour assis à côté d'une victime, pendant que tous regardent la narratrice et la pianiste. Le plan large, le plan d'ensemble et le panoramique semblent également suggérer que tout est visible et connu par les seigneurs de la villa : la position des victimes, leur nombre, la répartition en groupes ; rien n'échappe à l'œil panoptique du cadre sadique qui rend chaque détail de la scène avec froideur et détachement. De plus, l'échange de baisers et de sourires entre Blangis et le jeune homme, séquence (f)-(g)-(h), sur laquelle intervient le montage, manifeste le pouvoir absolu des seigneurs qui semblent même jouir d'une entente paradoxale de la part des victimes : le jeune homme se réjouit de l'échange de baisers et sourit à plusieurs reprises à son bourreau. Ce regard aseptisé et glacial semble doubler la littérarité sadienne présente dans le texte. Les narratrices suivent à la lettre le texte de Sade en proposant les récits du Marquis, la lettre et le visible étant précisément les spécificités sadiennes que Roland Barthes identifiait dans le *Salò* de Pasolini :

Ce qui touche, ce qui a de l'effet, dans *Salò*, c'est la lettre. Pasolini a filmé ses scènes à la lettre, comme elles avaient été décrites (je ne dis pas : "écrites") par Sade ; ces scènes ont donc la beauté triste, glacée, exacte, de grandes planches encyclopédiques. Faire manger de l'excrément ? Énucléer un œil ? Mettre des aiguilles dans un mets ? Vous voyez tout : l'assiette, l'étron, le barbouillage, le paquet d'aiguilles (acheté à l'Upim de *Salò*), le grain de la polenta ; comme on dit, rien ne vous est épargné (devise même de la lettre). (Barthes, 1976)

La composition de la scène sinistre, glaçante et minutieuse reprend la description sadienne et adopte un point de vue selon lequel tout doit être visible et rien ne doit perturber l'observation, qui doit rester lucide et cruelle comme celle des libertins. Cependant, même dans cette séquence, il y a une rupture du regard sadique à travers deux subjectives

¹³ Il s'agit du récit par « la signorina » Vaccari d'un viol subi par la narratrice lorsqu'elle était jeune fille et qui se termine par son évanouissement et l'éjaculation du ministre-violeur après qu'il a arraché et brûlé les vêtements de la jeune victime (Pasolini, 2001, p. 2045).

libres sur les victimes. Cette fois-ci, ce n'est pas le mouvement de la caméra qui rompt la fiction de la subjective, mais deux zooms lents qui s'éloignent de la rigidité du plan fixe et échappent à la vision omniprésente des seigneurs : la caméra se rapproche des victimes, les filmant par derrière avant de révéler quelque chose qui leur appartient et qu'aucun des seigneurs ne pourra jamais savoir. Ainsi, dans *Salò*, le zoom, « qui correspond généralement à une révélation du regard cinématographique [...], cadre quelque chose qui rompt la structure rigide des événements, dévoilant une infraction, une sortie, une évacuation des victimes de la condition de passivité totale qui apparaît dans les plans d'ensemble. » (Murri, 2007, p. 94)¹⁴.

L'accord et le partage des peurs entre Eva et Graziella manifestent une survie de l'humanité qui semblait impossible, tout comme leur étreinte sincère, qui constitue un véritable hapax dans le film. Le geste du jeune homme traçant le nom de Dieu ne révèle pas seulement l'existence d'un geste religieux à l'intérieur de la villa, explicitement interdit par le règlement rédigé par les seigneurs, mais dans les signes illisibles, les lettres tracées dans la poussière avant le nom de Dieu, nous voyons émerger une modalité de résistance ultime : un élément résiduel de la subjectivité de la victime (restant explicitement exclu non seulement du regard des bourreaux, mais aussi du spectateur à qui est accordé le privilège d'observer les victimes à travers l'œil du réalisateur) qui survit et suspend, dans ce double zoom, la logique absolue d'anéantissement de l'œil sadique imposé par le film. D'un côté, donc, nous avons la mimésis sadique du pouvoir, l'œil absolu qui observe et administre la réalité ; de l'autre, cependant, quelque chose qui échappe au contrôle et aussi à notre faculté interprétative : un geste, un signe laissé dans la poussière.

Voici donc comment l'œuvre expose les limites du pouvoir panoptique ou, pour le dire avec Deleuze, comment la séquence trace une ligne de fuite par rapport à la machine du pouvoir qui administre l'existence. Si tout n'est pas visible, ni pour les seigneurs de *Salò* ni pour les spectateurs, que signifie le signe tracé par le garçon ? Nous ne pouvons pas le savoir : notre regard n'est pas en mesure de déchiffrer ces signes, cette portion de réalité échappe à notre effort herméneutique. Mais à qui appartient l'œil qui regarde ? En y regardant de plus près, d'un point de vue technique, cette séquence présente un zoom et un léger mouvement de la caméra, des choix stylistiques qui trahissent la présence du réalisateur et la rendent manifeste. Comme nous l'avons relevé précédemment, l'œil du cinéaste et des caméras reflète littéralement une *mimésis sadique* du pouvoir. Pourtant, comme nous l'avons démontré, dans la scène de la victime, il se produit une double infraction aux règles du pouvoir : Pasolini dirige son regard et le nôtre vers un au-delà, saisit et exprime une autre possibilité de voir la réalité. Avec cette subjective indirecte libre, en tant que spectateurs, nous ne voyons pas seulement avec le regard du réalisateur, qui se révolte contre les règles sadiques qu'il a lui-même instaurées dans le film, mais aussi le regard du réalisateur auquel nous pouvons nous joindre. Pasolini entre, ainsi, dans notre champ de vision et nous assistons à un moment de résonance mutuelle : nous voyons pour la première fois la victime, nous sommes face à la victime non plus avec le regard froid et cruel du pouvoir, mais nous participons à son monde. Nous participons à la vision du réalisateur qui nous montre la réalité et simultanément son propre regard sur la réalité : nous voyons donc à travers ses yeux et simultanément nous percevons la présence de son regard. Dès lors, l'espace d'un instant, une œuvre insoutenable comme *Salò* s'ouvre

¹⁴ Notre traduction.

vers un au-delà, puisque tout ne peut pas être dominé et administré par la prise sur la réalité des seigneurs détenant un pouvoir absolu. En outre, si le mouvement de la caméra nous fait entrer en résonance mutuelle avec le regard du réalisateur et avec sa participation au monde, ce que nous voyons est quelque chose qui ne peut pas être vu : les lettres tracées dans la poussière sont la trace d'éléments qui échappent à notre interprétation et à notre capacité de lire la réalité. Dès lors, l'intrusion du regard du réalisateur, par son mouvement de caméra, trace une ligne de fuite imperceptible dans l'espace claustrophobique de la villa de *Salò*, un signe qui s'ouvre vers l'extérieur et qui résiste malgré tout. En tant que spectateurs, nous sommes captivés par ce mouvement : nous nous connectons à ce regard. Or, même la réalité, avec ses données lancinantes, résiste et nous résiste : l'irréductibilité de l'autre et du corps nu de la victime apparaissent dans toute leur opacité, comme un élément incommensurable et non interprétable du réel.

En conclusion, cet essai a cherché à démontrer deux éléments : d'une part, le philosophe français Gilles Deleuze s'est montré un interprète attentif et conscient de la théorie du cinéma de Pasolini, en lisant dans la « sémiologie naïve » de l'intellectuel italien des implications philosophiques plus larges ; d'autre part, c'est grâce au travail de Deleuze sur le cinéma que nous pouvons revenir à l'œuvre de Pasolini, pour interpréter certains de ses films à travers les outils critiques offerts par le philosophe.

Nous souhaitons maintenant poser des questions finales, des interrogations qui partent de la distance, cette fois-ci, entre la conception de la réalité de Pasolini et la conception du cinéma de Deleuze, afin de proposer une ultime réflexion sur la dimension politique de l'image cinématographique de *Salò*. Comme le remarque Paolucci, si pour Deleuze, le cinéma est « énonçable et non énoncé »¹⁵, il ne renvoie pas à la réalité, comme le prétend Pasolini, mais seulement à d'autres énonciations (Paolucci, 2008). Le cinéma pour Deleuze n'est pas le langage de la réalité, mais, pour ainsi dire, le langage du possible et du virtuel, ou des « conditions de possibilité » (Marrone, 2021)¹⁶. Toutefois, la question de la réalité elle-même chez Pasolini apparaît plus complexe. Selon Pasolini, le mythe et le sacré (ou le mystère de l'Évangile, même pour un non-croyant comme le réalisateur) sont aussi des éléments de la réalité. En d'autres termes, il y a chez l'auteur une idée de virtualité du réel qui le rapproche paradoxalement de la conception leibnizienne de Deleuze : l'image est « im-signe » en tant que « monade virtuelle », c'est-à-dire un regard possible sur le monde. Pourtant, entre *Il Vangelo* et l'enfer de *Salò*, il y a un bouleversement de l'image et du sens. L'utilisation du subjectif indirect libre, en tant qu'enchaînement de points de vue inconciliables, comme nous avons essayé de le démontrer, se manifeste dans *Il Vangelo secondo Matteo* par une compossibilité entre le point de vue du réalisateur et celui du croyant. En conséquence, l'agencement fait cohabiter le plan idéologique avec le plan religieux. Dans *Salò*, en revanche, les subjectives rares visent à briser le regard absolu de l'idéologie négative du Pouvoir. Dès lors, le retour de l'empathie du regard perturbe l'absoluité de la vision glaciale des seigneurs. Or, la scène de *Salò* que nous avons analysée pousse encore plus loin ces réflexions : l'œuvre ne propose pas cette rupture de l'ordre des seigneurs simplement par le retour de l'empathie des victimes. Cette ligne de fuite s'ouvre vers un possible qui reste de toute manière énonçable, comme nous avons tenté de le montrer à travers le lent zoom sur les deux victimes. C'est lorsque l'image se manifeste en

¹⁵ Notre traduction.

¹⁶ Notre traduction.

se déroband, lorsque le non énoncé devient énonçable, que dans l'im-signé s'ouvre une brèche de résistance inattendue : les signes tracés par la victime dont personne ne peut déchiffrer le sens. Le subjectif indirect libre permet non seulement à Pasolini de se déplacer et d'assumer des points de vue inconciliables (le sien, celui des seigneurs et celui des victimes), mais pousse son regard à la limite du visible. Tout n'est pas lisible dans la réalité, et c'est dans cet espace précaire, obscur et indéchiffrable que la naïveté cinématographique et sémiotique de Pasolini, avec son amateurisme technique et théorique, nous montre une image qui résiste au pouvoir tout en s'y soumettant. Suspendu entre actif et passif, le geste de la victime crée un signe qui résiste en même temps au pouvoir des seigneurs, qui voient tout, mais aussi à celui du réalisateur qui nous montre chaque espace visible dans le palais du pouvoir, et à celui des spectateurs-lecteurs qui interprètent tout sous la perspective d'une allégorie du pouvoir absolu et omniprésent.

Références

- BAKHTINE Mikhaïl (2001), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- BARTHES Roland (1976), « Point de vue Sade-Pasolini », publié dans *Le Monde* le 16 juin 1976.
En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/06/16/point-de-vue-sade-pasolini_3121294_1819218.html [dernière consultation : 30/05/2023]
- BASSO Pierluigi (2003), *Confini del cinema*, Torino, Lindau.
- BAZZOCCHI Marco Antonio (2017), *Esposizioni: Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino.
- BERTONI Alberto (1997), *Pasolini e l'avanguardia*, « Lettere italiane », vol. 49, n° 3, p. 470-480.
- BRISOLIN Viola (2011), *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*, Lausanne, Peter Lang.
- DELEUZE Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- DELEUZE Gilles (1985), *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- DESOGUS Paolo (2018), *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet.
- ECO Umberto (1968), *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- FABBRI Paolo (2001), *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.
- FIORILLO Alessandro (2023), *Le forze del fuori. Pasolini controluce*, Milano, Prospero.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé (1995), *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé (2007), *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, « Studi pasoliniani », I.
- LUGLIO Davide (2015), *Pasolini et la «vaccine» de Barthes*, « Lo sguardo », n° 19.
- MARRONE Gianfranco (2021), « Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema », *Vedere, Pasolini, Engramma*, n° 21. En ligne : https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4256 [dernière consultation : 28/06/2024].
- MURRI Serafino (2007), *Pier Paolo Pasolini. Salò e le centoventi giornate di Sodoma*, Torino, Lindau.
- PAOLUCCI Claudio (2008), *La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze*, Versus. Quaderni di studi semiotici, n° 106.
- PASOLINI Pier Paolo (2001), *Per il Cinema*, vol. II, Milano, Mondadori.
- PASOLINI Pier Paolo (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori.
- PASOLINI Pier Paolo (1999), *Romanzi e racconti* vol. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano.

- PONTILLO Corinne (2021), « Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes Tracce fotografiche di un dialogo mancato», *Vedere, Pasolini, Engramma*, n° 21. En ligne: https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4256 [dernière consultation : 30/05/2023]
- VANIN Riccardo (2017), *Tra ur-codice e infrazione. Pasolini e lo strutturalismo in Empirismo eretico*, Studi Pasoliniani, 17.
- VOLOSINOV Valentin Nikolaevic (1976), *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo.

Filmographie

- PASOLINI Pier Paolo, *Il vangelo secondo Matteo* (1964), Arco Film
- PASOLINI Pier Paolo, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975), PEA

LA TERRE, L'ÉCRITURE, L'IMAGE : PAVESE ET STRAUB-HUILLET

Vittoriano Gallico

Nantes Université, Littératures antiques et modernes (LAMO)



Résumé : Cesare Pavese est l'un des auteurs que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont le plus souvent mis en scène, au même titre qu'Heinrich Böll, Arnold Schönberg et Bertolt Brecht. Les deux cinéastes sont revenus à maintes reprises sur l'œuvre de Pavese, notamment sur *Dialoghi con Leucò* (1947). Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à la première rencontre entre le cinéma de Straub-Huillet et l'œuvre de Pavese. Notre repère cinématographique sera, donc, *De la nuée à la résistance* (1979) qui tire son inspiration de *Dialoghi con Leucò* et du dernier roman de Pavese, *La luna e i falò* (1950). Plus particulièrement, nous regarderons la manière dont Pavese et Straub-Huillet conçoivent la terre, la valeur que celle-ci acquiert dans glissement qui s'opère entre l'écriture et l'image. Pour ce faire, nous nous intéresserons aux compositions stratigraphiques que l'on retrouve dans la prose de Pavese et dans l'image de Straub-Huillet. Cette première étude comparative nous incitera, enfin, à mettre en parallèle l'épilogue littéraire et filmique de *La luna e i falò*.

Mots-clés : Cesare Pavese, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, cinéma, littérature, trans-médialité, transnationalité, France-Italie

Abstract: *Land, Writing and Image: Pavese and Straub-Huillet* — Cesare Pavese is one of the authors French filmmakers Jean-Marie Straub and Danièle Huillet took inspiration from, as well as Heinrich Böll, Arnold Schönberg and Bertolt Brecht. Straub and Huillet investigated Pavese's work several times, especially for *Dialoghi con Leucò* (1947). In this article, we will analyse the first contact between Straub-Huillet's cinema and Pavese's literature: *De la nuée à la résistance* (1979) inspired by *Dialoghi con Leucò* and Pavese's last novel, *La luna e i falò* (1950). We will especially see how Pavese and Straub-Huillet conceive the land and how the land is responsible of a major change between the novels and the films. Thus, we will look at the stratigraphic composition that exist in both Pavese's writings and Straub-Huillet's moving image. Finally, we will compare *La luna e i falò*'s literary and cinematographic endings.

Keywords: Cesare Pavese, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, cinema, literature, transmediality, transnationality, France-Italy

Cesare Pavese est l'un des auteurs que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ont le plus souvent mis en scène, au même titre qu'Heinrich Böll, Arnold Schönberg et Bertolt Brecht¹. Les deux cinéastes sont revenus à maintes reprises sur l'œuvre de Pavese, notamment sur *Dialoghi con Leucò* (1947) : après avoir mis en scène six dialogues dans la première partie de *De la nuée à la résistance* (1979), Straub et Huillet en ont filmé cinq autres dans *Ces rencontres avec eux* (*Quei loro incontri*, 2005). Après le décès de Danièle Huillet, Straub reviendra seul sur d'autres *Dialoghi* : en 2008 dans *Le genou d'Artémide* et *Le streghe. Femmes entre elles*, enfin en 2010 et 2011 dans *L'inconsolable* et *La madre*.

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à la première rencontre entre le cinéma de Straub-Huillet et l'œuvre de Pavese. Notre repère cinématographique sera, donc, *De la nuée à la résistance* qui tire son inspiration de *Dialoghi con Leucò* et du dernier roman de Pavese, *La luna e i falò* (1950). Plus particulièrement, nous regarderons la manière dont Pavese et Straub-Huillet conçoivent la terre, la valeur que celle-ci acquiert dans glissement qui s'opère entre l'écriture et l'image. Pour ce faire, nous nous intéresserons aux compositions stratigraphiques que l'on retrouve dans la prose de Pavese et dans l'image de Straub-Huillet. Cette première étude comparative nous incitera, enfin, à mettre en parallèle l'épilogue littéraire et filmique de *La luna e i falò*.

COMPOSITION STRATIGRAPHIQUE CHEZ PAVESE

Un élément critique qui a souvent été relevé chez Pavese est la question du retour aux racines, qu'il s'agisse de sources expressives par le mythe – en tant que reprise de la mythologie grecque en deçà de « toute perspective véritablement historique sur le mythe lui-même » (Guerbo, 2020, p. 22)² – ou bien de repères géographiques (Barberi Squarotti, 1976 ; Manieri, 2017), ce qui nous conduit d'emblée à la question de la terre. Le retour ou recours au mythe aussi bien que le retour dans sa terre natale sont au cœur des deux œuvres de Pavese mises en scène dans *De la nuée à la résistance*.

La narration de *La luna e i falò* est inaugurée par le retour d'Anguilla, le bâtard émigré aux États-Unis, qui revient dans ses terres (les Langhe du Piémont) après vingt ans d'absence. Le bâtard est une figure significative dans la mesure où la coupure avec son ascendance est directement liée à l'impossibilité, cette fois-ci partagée avec les autres paysans, de posséder sa propre terre. Dans le cinquième chapitre du roman, lorsque le narrateur – Anguilla justement – compare son destin d'exilé à celui d'un paysan qui n'a jamais quitté les Langhe il conclut que : « [...] nous avons erré, erré, moi par le monde et lui à travers ces collines, sans jamais pouvoir dire : "Ce sont là mes terres. C'est sur ce banc que je vieillirai. Je mourrai dans cette pièce." » (Pavese, 1949, p. 1262). Ce premier constat

¹ Au début de leur activité cinématographique, Straub et Huillet ont adapté deux œuvres de Böll : *Machorka-Muff* (1962) et *Non réconciliés* (1965). Les cinéastes ont, ensuite, réalisé *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg* en 1972 et *Moïse et Aaron*, d'après l'opéra de Schönberg en 1974. Brecht est sans doute un cas à part, l'œuvre du dramaturge ayant influencé de manière transversale le cinéma de Straub et Huillet, du moins jusqu'à *De la nuée à la Résistance* et à sa substitution avec Cesare Pavese, selon Jacques Rancière (Rancière, 2011, p. 120).

² Notre traduction de l'italien.

géographique et politique s'accompagne d'un deuxième, tout aussi désolant, mais qui relève du plan généalogique car, comme le souligne Louissette Clerc, Anguilla ne pourra être père que d'un enfant à son tour bâtard, un enfant qu'il se voit déjà contraint d'abandonner (Clerc, 2002, p. 4). La recherche problématique de la terre va de pair avec la paternité manquée, ce qui validerait l'intuition d'Italo Calvino selon laquelle l'œuvre de Pavese est marquée de bout en bout par une « conception à la fois mythologique et agricole » : d'une part, la fertilité « de la terre-mère qui donne la vie », d'autre part « le sentiment de stérilité de l'homme solitaire exclu du cycle naturel de la procréation » (Calvino ; Guglielminetti, 1998, p. 20)³.

Or, s'il est vrai, comme le dit Calvino, que la terre-mère est l'élément naturel qui donne la vie, le retour à la terre ne s'opère pas exclusivement sous le signe de la vie et de la présence chez Pavese. Ce dernier aspect est plus explicite dans *La luna e i falò*, mais nous pourrions élargir cette hypothèse au rôle des dieux dont il est question dans un certain nombre de segments de *Dialoghi con Leucò*. Ainsi, s'il est vrai que Pavese s'interroge au fil des dialogues sur la valeur du mythe et sur la relation entre mythe et *logos* (Clerc, 2002, p. 3), sans que le deuxième ne parviennent à destituer le premier, les dieux au cœur du mythe ne sont pas, en revanche, un repère pour les hommes qui les cherchent. Dans un certain nombre de dialogues, et dans tous ceux que Straub et Huillet ont mis en scène, les dieux sont moins une possibilité pour les hommes de comprendre la logique du monde, qu'une rencontre manquée, voire l'occasion de rappeler les injustices terrestres. Pour le dire avec Jacques Rancière « nous sommes [dans l'univers] de la tragédie antique où la justice se définit par rapport à des dieux qui n'ont pas besoin d'être justes eux-mêmes. » (Rancière, 2011, p. 115). Du reste, le titre de la deuxième mise en scène des *Dialoghi* par Straub-Huillet – *Ces rencontres avec eux* – reprend la dernière phrase du dernier dialogue de Pavese intitulé « Les dieux », où deux personnages anonymes, vraisemblablement contemporains, parlent de ce qu'ils ont perdu dans leur rapport aux divinités, et plus généralement de leur rapport au monde. Ce qui leur manque est précisément la rencontre avec les dieux, « *quei loro incontri* », pour reprendre la formule en italien. Quant à *De la nuée à la résistance*, trois dialogues de Pavese repris par les cinéastes renvoient explicitement à cette rencontre manquée : dans le dialogue II, Sarpédon est délaissé par les dieux après avoir tué la Chimère, dans le dialogue III Tirésias explique à Œdipe que la nature (« la Roche ») existait avant les dieux et que ceux-ci n'ont fait que leurrer les hommes ; tandis que dans le dialogue XV, un berger et son fils débattent sur le droit ou l'injustice de sacrifier un infirme pour que les dieux protègent leurs champs de la canicule.

Bien qu'ils soient presque systématiquement au cœur des dialogues des hommes⁴ – toujours présents dans les dialogues mis en scène par Straub et Huillet – les dieux de Pavese manquent leur rencontre avec les hommes, ou du moins peinent à se laisser saisir par les hommes. Dès lors, une stratification se crée entre une parole humaine qui cherche à monter au ciel, en s'adressant aux dieux, et ces derniers qui affectent la terre mais demeurent insaisissables pour ceux qui l'habitent. La composition stratifiée des *Dialoghi* devient véritablement géologique dans *La luna e i falò*, bien que le mouvement de la parole soit orienté vers le bas cette fois-ci. Dans son introduction pour l'édition italienne de

³ Notre traduction de l'italien.

⁴ Il n'y a pas que des hommes, Néphélé (la Nuée) du premier dialogue est une nymphe.

l'année 2000, Gian Luigi Beccaria relève à la fois la présence de « symboles éternels du destin humain » dont les feux et les sacrifices, mais également des allers-retours entre présent et passé par lesquels Pavese fait surgir une strate sous-jacente, un passé « rude, marqué par les horreurs, par l'horreur du sacrifice du feu » (Beccaria, 2000, p. 6)⁵. Ainsi, le narrateur découvre progressivement la tuberculose d'Irene et les violences conjugales qu'elle a subies, le décès de sa sœur Silvia, morte des suites d'un avortement, ainsi que la dépression du père de ces dernières. Mais surtout, Anguilla entend parler des morts de la guerre, *repubblichini* et *partigiani*, dont les corps occupent à présent la couche inférieure de la terre. La trace du passé n'est pas détachée du sol car, au contraire, le passé y est enfoui ; il est présent mais invisible, il existe tout en gardant son opacité tellurique : « [le passé] incorpore l'histoire des hommes, qui a disparu dans le multiple sensible du lieu, tout en devenant elle-même de la matière sensible unifiée par la forme » (Cavazzini, 2015, p. 5).

GÉOGRAPHIE DE L'IMAGE CHEZ STRAUB-HUILLET

La composition stratifiée de Pavese est un procédé que l'on retrouve dans les adaptations de Straub-Huillet, même si le mot adaptation donne une mauvaise approximation de l'œuvre des cinéastes français. À cet égard, il nous semble pertinent de souligner avec Michel Serceau que l'adaptation « désigne une réalité trop factuelle [qui] ne suffit pas à rendre compte de l'usage que font les cinéastes des sources littéraires », y compris dans les « transferts historico-culturels » entre œuvres littéraires et cinématographiques françaises et italiennes dont il est question dans son étude (Serceau, 2021, p. 288). Il est également intéressant – voire surprenant – de constater que Serceau exclut expressément de son analyse les mises en scène de romans italiens par Straub et Huillet, dont les films, privés d'une véritable « exploitation commerciale », sont jugés « confidentiels » et « non représentatifs » pour une étude transnationale sur la réception de la littérature par le cinéma (Serceau, 2021, p. 287).

Toutefois, lorsque nous modifions la perspective de la réception au bénéfice d'une plus grande proximité avec le texte et l'image, nous découvrons une affinité décisive entre Pavese et Straub-Huillet. En ce sens, *La luna e i falò* est un roman qui aurait pu inspirer l'analyse deleuzienne de l'œuvre de Straub-Huillet, notamment en ce qui concerne les deux assises de son étude, ce que nous pourrions définir la disjonction et la stratification⁶. Dans *L'image-temps*, lorsqu'il parle de la rupture entre « sonore » et « visuel » dans les films de Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet, Deleuze explique que la séparation entre « parole » et « image visuelle » permet à l'image tout entière de devenir « archéologique, stratigraphique, tectonique », ce qui mène le philosophe à étudier de plus près le cinéma de Straub-Huillet (Deleuze, 1985, p. 332). Or, c'est peut-être dans *Qu'est-ce que l'acte de création ?*⁷ que Deleuze résume plus précisément la spécificité du travail des cinéastes : « Une voix parle de quelque chose et nous fait voir autre chose. Ce

⁵ Notre traduction de l'italien.

⁶ Bien qu'il se réfère souvent à des sources littéraires, Deleuze ne fait jamais mention de Pavese dans *L'image-mouvement* et *L'image-temps*.

⁷ L'essai *Qu'est-ce que l'acte de création ?* est tiré d'une conférence que Deleuze prononça à la FEMIS en 1987. Sa première retranscription intégrale parut dans la revue *Trafic* (n° 27) en 1998. Nous faisons référence à la parution du texte dans un recueil d'essais posthume intitulé *Deux régimes de fous*, publié en 2003.

qu'on voit, c'est uniquement la terre déserte, mais cette terre déserte, elle est comme lourde de ce qu'il y a en dessous [...] mais ce qu'il y a en dessous, [...] c'est justement ce dont la voix parle. » (Deleuze, 2003, p. 298). Dès lors, Deleuze met en avant, chez Straub-Huillet, une nouvelle possibilité pour la parole de se présenter dans l'image, cette nouvelle possibilité étant le résultat de la non-coïncidence entre parler et voir (Deleuze, 1985, p. 331 ; Latour, 2008, p. 132)⁸. Dans la deuxième partie de *De la nuée à la résistance* consacré à *La luna e i falò*, cette non-coïncidence se réalise par une référence explicite à la terre, conformément au texte de Pavese. Or, plus généralement, le repère tellurique du roman de Pavese nous suggère un aspect structurel du cinéma de Straub-Huillet, un aspect qui scelle, à son tour, la porosité entre cinéma et géographie chez les deux cinéastes. D'ailleurs, Straub a lui-même employé le terme « géographe » pour définir son travail de réalisateur, pour lequel filmer devient « savoir comment se situer par rapport à ce que l'on montre. » (Straub & Huillet, 2007, p. 18-19)⁹. Dans cette géographie de l'image, il n'est pas surprenant que le plan devienne une longue unité temporelle, souvent dépourvue de mouvement, à partir de laquelle une image et une réalité disparates peuvent faire surface (Turquety, 2009).

À plus forte raison, il semble nécessaire de reconsidérer le terme d'adaptation pour le cinéma de Straub et Huillet, puisque la démarche des cinéastes consiste précisément à faire l'inverse, c'est-à-dire à tenir à distance le texte et l'image, à intégrer le texte dans l'image sans lui demander de s'adapter au dispositif filmique. Pour reprendre une définition de Franco Fortini, les cinéastes français fondent leur image sur une « malhonnêteté technique », puisqu'ils jouent avec les limites de l'image cinématographique (Fortini, 1988, p. 2)¹⁰. Cependant, cette même malhonnêteté permet de préserver le textuel dans le visuel, tout en laissant le visuel de se dégager *in extremis* dans une image foncièrement écrite et parlée. Par image écrite et parlée, nous entendons souligner la prédisposition, chez Straub et Huillet, à ne pas véritablement mettre en scène les extraits des œuvres dont les films sont tirés, mais à laisser que les textes soient lus ou récités devant la caméra. Cette mise en relief de la parole destitue l'idée même d'adaptation cinématographique d'un texte littéraire ou théâtral, ce qui explique aussi la tendance à limiter drastiquement les mouvements de caméra, au bénéfice d'un enchaînement de plans fixes¹¹. Pour conclure avec Deleuze, nous dirons que chez Straub et Huillet, « l'acte de parole » s'arrache à l'image visuelle mais l'image visuelle « doit à son tour résister à l'acte de parole » auquel elle impose son « entassement silencieux ». Loin de simplement séparer la parole de la vision, le texte de l'image, le cinéma de Straub et Huillet contribue à raccorder sonore et

⁸ « La parole entendue cesse de faire voir et d'être vue [...] devient indépendante de l'image visuelle ». Nous retrouvons une intuition similaire dans un article de Marie-José Latour : « Le lieu et l'espace ne sont pas une illustration du texte, pas plus que le texte n'est un commentaire des images, entre les deux il y a plutôt une contradiction ».

⁹ Straub affirme que « géographie ça veut dire écrire la terre ». Le cinéaste emploie et explique le terme allemand *einstellung*, qui consiste à « savoir comment se situer par rapport à ce que l'on montre, à quelle distance, et à quelle distance de refus et de fraternité ».

¹⁰ Traduction de l'italien par Andrea Cavazzini. Le texte de Fortini est paru en 1979 dans le quotidien *Il Manifesto* avec le titre suivant : « Perché un film aiuta a capire cosa è successo negli ultimi venti anni. E cosa dovrà essere ». Il sera ensuite édité dans le volume *Disubbidienze I*.

¹¹ C'est un procédé que nous pouvons constater dans presque tous les films de Straub et Huillet. Nous en mettons en exergue quelques-uns : *Othon* (1969), *Leçons d'histoire* (1972), *Fortini/Cani* (1976), *La mort d'Empédocle* (1986).

visuel d'une manière tout à fait singulière, en les inscrivant dans « un rapport d'incommensurabilité » (Deleuze, 1985, p. 331).

Néanmoins, il nous semble important de souligner que la stratification qui caractérise l'image de Straub et Huillet et qui touche le rapport entre sonore et visuel, ainsi que la relation entre littérature et cinéma, existe déjà dans les deux œuvres de Pavese mises en scène dans *De la nuée à la résistance*. Dans *La luna e i falò*, nous avons déjà évoqué la manière dont le passé et la guerre enracinent littéralement leurs vestiges. Dans *Dialoghi con Leucò*, dans les segments qui concernent le rapport entre les hommes et les dieux, le *logos* devient la couche lisible (et audible) renvoyant invariablement à ce qui dépasse les locuteurs, tandis que les destinataires de cette parole (les dieux) forment la couche illisible et invisible. La parole des hommes surgit par sa lisibilité ; dans le même temps, les dieux descendent sur terre, précisément par le dialogue des hommes, tout en gardant leur opacité¹². Les deux mouvements sont coprésents mais inconciliables, ils se résistent réciproquement, comme le sonore et le visuel chez Straub-Huillet.

DE PAVESE À STRAUB-HUILLET : DÉPASSEMENT ET CHEMINEMENT

Notre discours sur la stratification en prose et au cinéma nous invite à regarder de plus près un aspect évoqué dans les études comparatives sur Pavese et Straub-Huillet. Il s'agit de l'idée selon laquelle les cinéastes français ont modernisé l'auteur italien, en fournissant une lecture plus politique où la lutte remplacerait le recours à la temporalité cyclique issue du mythe (Fortini, 1988). Plus précisément, Straub et Huillet auraient le mérite de concevoir la terre différemment, non pas comme l'espace qui incarne l'inéluctabilité du temps cyclique et l'*amor fati* typiquement pavesiens, mais comme un espace géologique et historique à parcourir verticalement. Au sujet de la mise en scène de *La luna e i falò*, Fortini affirme sans ambages que Straub et Huillet dépassent le « discours mythologique de Pavese incontestablement douteux » et sa « fatalité tellurique » au bénéfice de « la foi en une lenteur du positif qui n'a de cesse de refaire surface, sous la forme d'une aide et d'une libération réciproques et fraternelles, à travers, et par-delà, les défaites et les horreurs. » (Fortini, 1988, p. 3), le « positif » étant le mot que Fortini substitue au terme « humain » si cher à Pavese mais désormais désuet.

Ainsi, cette suggestion nous invite, avec Andrea Cavazzini, à mettre en parallèle la fin de *La luna e i falò* et celle de *De la nuée à la résistance*. Le roman se termine avec la mort tragique de Santina, coupable d'avoir trahi ses proches résistants en collaborant avec les nazis ; elle est exécutée par ordre de l'un des résistants nommé Baracca. Contrairement aux autres morts, le corps de Santina n'est pas enterré mais brûlé, ce qui semble confirmer l'idée d'un retour aux sacrifices archaïques chez Pavese. Straub et Huillet modifient légèrement la scène finale mais, bien que moindre, cette modification change foncièrement la portée de l'épilogue. La séquence finale n'est pas véritablement jouée, mais lue par Nuto qui, dans le roman, est l'interlocuteur privilégié du narrateur. Par ailleurs, l'acteur qui joue Nuto porte des lunettes pour la première fois dans le film et regarde

¹² À cela il faut tout de même ajouter une précision : au fil des *Dialoghi* de Pavese les dieux sont présentés de plus en plus comme des créations des hommes, ce qui ne modifie pas les conditions de la relation entre les hommes et les dieux.

vraisemblablement la page d'un livre situé hors-champ. Or, il est intéressant de relever que Straub et Huillet ajoutent au récit de la mort de Santina un échange expéditif mais d'une importance significative entre Nuto et Anguilla : « Baracca, lui, est mort avec ceux des Ca' Nere », s'exclame Nuto ; Anguilla demande : « Pendu ? », ce à quoi Nuto répond par l'affirmative. Un échange qui reprend et développe la première ligne du dernier paragraphe du roman où le narrateur dit : « Moi, plutôt que Nuto, je voyais Baracca, cet autre mort, pendu » (Pavese, 1949, p. 1359).

Dès lors, selon Cavazzini, la séquence de clôture du long-métrage « suggère moins le triomphe final du mythe sur l'histoire que l'inachèvement du processus qui fait accéder l'humanité à son historicité », contrairement à Pavese (Cavazzini, 2015, p. 14). Nous partageons les grandes lignes de cette perspective sans toutefois l'épouser complètement. Il serait tout à fait légitime de voir chez Pavese, notamment dans *La luna e i falò*, l'occasion d'un retour et d'un recours aux croyances ancestrales. Néanmoins, à cela il faudrait ajouter une nuance qui est suggérée par le titre même du film de Straub et Huillet : « De la nuée », c'est-à-dire de Néphélé, la nymphe des nuages du premier des *Dialoghi con Leucò*, « à la résistance » qui est précisément l'histoire qui refait surface dans *La luna e i falò*. Plutôt qu'assimiler la deuxième œuvre à la première sous l'égide d'une fatalité tellurique que Fortini a peut-être raison de déplorer, il nous semble que Straub et Huillet offrent une lecture diachronique et indiquent un cheminement dans la dernière phase de l'œuvre de Pavese. Nous pourrions, donc, considérer *De la nuée à la résistance* comme une invitation à relever le glissement entre mythe et historicité, c'est-à-dire entre deux manières de regarder la terre chez Pavese : c'est comme s'il avait été nécessaire de partir des sacrifices archaïques que les hommes ont fait pour préserver la terre (*Dialoghi con Leucò*) pour, enfin, voir le paradoxe, ou l'inévitable paradoxe (*amor fati*), qui préserve ces mêmes sacrifices dans une terre meurtrie par son histoire, sans pour autant que le mythe prenne le dessus sur l'historicité. Cette position nous paraît davantage compatible avec la proposition de Rancière selon laquelle le tournant pavesien, au détriment de Brecht, de l'œuvre de Straub et Huillet s'est justement réalisé par une mise en lumière des apories de « l'histoire répétitive » du mythe, à rebours des « certitudes » de la dialectique marxiste brechtienne. Dès lors, « l'irrésolution tragique » devient l'opportunité de problématiser l'histoire et de repenser notamment « l'avenir du communisme » (Rancière, 2011, p. 112 et 120).

CONCLUSION

Les pages précédentes nous permettent à présent d'affirmer que Straub et Huillet ont moins proposé une adaptation cinématographique qu'une relecture critique en images de l'œuvre de Pavese. Comme nous l'avons relevé précédemment, la spécificité de leur dispositif filmique consiste justement à ne pas adapter le texte à l'image mais à les séparer au sein d'une image cinématographique essentiellement parlée. Mais c'est précisément dans cette séparation – cette mauvaise adaptation pour ainsi dire – que nous découvrons l'actualisation politique et esthétique des textes de Pavese. Plutôt que simplement dépasser Pavese, Straub et Huillet montrent un cheminement possible – voire souhaitable – dans l'œuvre de l'écrivain italien, ou du moins la possibilité de l'appréhender sous un

angle plus politique à trente années de la parution de son dernier roman¹³. En fin de compte, c'est cette nuance politique, non sans modifier la portée initiale et communément reconnue de la pensée littéraire et poétique de Pavese (l'inéluctabilité du temps, l'*amor fati*), qui nourrit l'échange intellectuel entre l'auteur italien et les cinéastes français.

Références

Corpus

- PAVESE Cesare (1947), *Dialogues avec Leucò* [*Dialoghi con Leucò*], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008. Traduction française par Mario Fusco et al.
- PAVESE Cesare (1949), *La Lune et les feux* [*La Luna e i falò*], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008. Traduction française par Michel Arnaud, révisée par Mario Fusco.
- STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle (1979), *De la nuée à la résistance*, Paris, Éditions Montparnasse [DVD].

Bibliographie

- BARBERI SQUAROTTI Giorgio (1976), « Partenza o fuga : da Renzo e Lucia ad Anguilla », *Lettere Italiane*, vol. 28, 1976, p. 160-176.
- BECCARIA Gian Luigi (2000), dans PAVESE Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi.
- CAVAZZINI Andrea (2015), « “Des choses très anciennes mais oubliées”. Notes sur Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Cahiers du GRM*, n° 8, p. 1-25, doi : 10.4000/grm.739
- CLERC Louissette (2002), « La terre patrie dans *La luna e i falò* de Cesare Pavese », *Italies*, n° 6, p. 1-10, doi : 10.4000/italies.1671
- DELEUZE Gilles (1985 / 2017), *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE Gilles (2003), *Deux régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- FERRINI Jean-Pierre (2014), « Le jamais vu », *Le portique*, n° 33, p. 1-10, En ligne <https://journals.openedition.org/leportique/2743>
- FORTINI Franco (1988), *Disobbedienze I, Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Rome, Manifestolibri, p. 211-215. Traduction française de cet article par Andrea Cavazzini : « Sur Jean-Marie Straub-Danièle Huillet, *Dalla nube alla resistenza* », *Cahiers du GRM*, n° 8, p. 1-5, doi : 10.4000/grm.724
- GOETZ Benoît (1998), « Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », *Le portique*, n° 1, p. 1-3, doi : 10.4000/leportique.355
- GUERBO Maririta (2020), « “Un’umanità alle soglie della coscienza”. La duplice natura del mito pavesiano, contro e con Ernesto De Martino », *Ticontrè. Teoria, Testo, Traduzione*, n° 13, p. 1-27.
- GUGLIELMINETTI Marziano (1998), dans PAVESE Cesare, *Le poesie*, Torino, Einaudi.
- LATOURE Marie-José (2008), « La contemplation inquiète des collines », *L'en-je lacanien*, sér. 2, n° 11, p. 125-136.
- MANIERI Alessandra (2017), « Le donne del mito nei *Dialoghi con Leucò* : Pavese e le fonti greche », *Quaderni urbinati di cultura classica*, sér. 116, n° 2, p. 193-213.
- PIERANGELI Fabio (1995), *Pavese e i suoi miti toccati dal destino*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- RANCIÈRE Jacques (2011), *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique.

¹³ Trente ans sans considérer les parutions posthumes.

- SERCEAU Michel (2021), « La réception de la littérature italienne par le cinéma français, de la littérature française par le cinéma italien », dans Romain Vignest (dir.), *Italie-France : littératures croisées*, Paris, Classiques Garnier, p. 285-303.
- STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle (2008), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Paris, Éditions des Beaux-Arts.
- TURQUETY Benoît (2009), *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. Objectivistes en cinéma*, Lausanne, Éditions L'âge d'Homme.

**AU-DELÀ DES GRILLES DE RENÉ CLÉMENT :
UNE DÉMARCHÉ CINÉMATOGRAPHIQUE ITALIENNE
GRÂCE À LA RÉALISATION FRANÇAISE**

Sylvie Dubois

Université de Lille, Centre d'étude des arts contemporains (CEAC)



Résumé : Cesare Zavattini et René Clément travaillèrent ensemble sur le film *Au-delà des grilles* (1948). C'est principalement par l'analyse de la bande sonore que le présent article étudie les échanges entre les deux hommes. La bande sonore fait figure d'exemple au regard de la volonté de Zavattini de guider le spectateur dans ses films par une expérience nouvelle : « La voix du réalisateur doit guider le spectateur à travers ce voyage, au hasard, si riche en inconnu, en rapprochements, en contrastes et comparaisons. » (Zavattini, 1959, p. 2). C'est en partie ce que propose le film franco-italien de René Clément, nous amenant à découvrir une ville italienne et ses habitants par la filature d'un clandestin. Nous verrons comment la veine documentaire mêlée à une esthétique faite de contrastes et de jeux de lumière, ainsi qu'une mise en scène sonore très travaillée du cinéaste français, trouve son expression par le biais d'un mécanisme de filature tant aimé du scénariste italien. C'est également un néoréalisme zavattinien soutenu par la mise en scène autant sonore que visuelle qui s'affirmera grâce à cette étude, montrant ainsi la force de cet échange franco-italien.

Mots-clés : néoréalisme, René Clément, Cesare Zavattini, sonore, esthétique, France-Italie

Abstract: René Clément's *Au-delà des grilles*: An Italian Cinematic Approach through French Film Direction – Cesare Zavattini and René Clément worked together on the film *Au-delà des grilles* (1948). This article studies the exchanges between the two men mainly through the analysis of the audio track. The soundtrack gives an example of Zavattini's will to guide the viewer through his films, through a new experience: "The director's voice must guide the viewer through this random journey, so rich in the unknown, in connections, in contrasts and comparisons." (Zavattini, 1959, p. 2). This is partly what René Clément's Franco-Italian film offers, leading us to discover an Italian town and its inhabitants through the shadowing of an illegal foreigner. We will see how Clément's documentary vein, mixed with an aesthetic made of contrasts and light effects, as well as a very elaborate sound staging, finds its expression through a spinning mechanism so loved by the Italian screenwriter. It is also a Zavattinian neo-realism supported by both sound and visual staging which will assert itself thanks to this study, thus showing the strength of this Franco-Italian exchange.

Keywords: neo-realism, René Clément, Cesare Zavattini, sound, aesthetic, France-Italy

En 1948, le cinéaste René Clément travaille avec des scénaristes italiens, dont Cesare Zavattini qui participe au scénario du film *Au-delà des grilles* (1948). Au travers de la collaboration avec le cinéaste français, il semble que le scénariste italien parvienne à mettre au point deux de ses grandes théories sur le néoréalisme italien : la filature et le contact, le plus neuf possible, avec la réalité géographique et sociale. Zavattini, qui à cette époque développe son statut de théoricien du néoréalisme, se met alors en lien avec un cinéaste français. Cette association n'est pas surprenante au regard de l'intérêt que semble porter Zavattini pour des artistes et auteurs français. En voici quelques exemples issus de ses correspondances avec André Bazin, retranscrites par Stefania Parigi après ses recherches à l'Archivio Zavattini de Reggio Emilia :

« Je vous prie de saluer Bresson et de lui dire que son film¹ me semble de plus en plus important, un acte de courage, entre autres choses, dont le cinéma du monde entier tirera profit. » (Parigi, 2011, p. 116)

« [...] j'ai passé deux heures merveilleuses avec Renoir dans une petite trattoria romaine. L'impression qu'il m'a faite est celle d'un homme très droit et très fort, il est associé à Clair dans mon cœur dans une commune et immense admiration, ils constituent vraiment deux aspects fondamentaux du cinéma. » (Parigi, 2011, p. 123)

« Je souhaite profondément que les Italiens connaissent votre pensée et quelle extraordinaire et pénétrante contribution, peut-être unique, vous avez apportée, vous qui êtes étranger, à une clarification du travail du cinéma italien de l'après-guerre. La fraîcheur et l'immédiateté de votre compréhension du film de Castellani sont une preuve de plus que nous, les Italiens, trouvons véritablement en vous l'œil le plus subtil et le plus affectueux que nous puissions désirer. » (Parigi, 2011, p. 127)

Or, la particularité de Clément est que, non seulement il est difficile d'en trouver des traces dans les écrits de Zavattini, mais aussi qu'il fut un cinéaste rejeté par ceux qui sont désignés comme les auteurs majeurs de la Nouvelle Vague : « René Clément fut la cible des membres de la Nouvelle Vague qui l'ont érigé en symbole du cinéma français "à la papa", un cinéma endormi qu'il fallait secouer pour accoucher de la révolution moderne. "Clément n'est pas un artiste", déclarait François Truffaut. » (CNC, 2020).

Pourtant, le néoréalisme de Zavattini et de ses confrères (Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica entre autres) figure comme l'une des influences de la Nouvelle Vague française. De plus, sortir des studios et déconstruire les schémas narratifs classiques faisaient partie des inspirations de la Nouvelle Vague : « Si Truffaut et Godard pourfendaient [chez Clément] un cinéma essentiellement tourné en studio, c'était oublier que René Clément a souvent filmé des extérieurs urbains, notamment à l'étranger comme à Gênes pour *Au-delà des grilles*. » (CNC, 2020). De plus, entre les règles énoncées et la réalité des tournages, qu'il s'agisse de la Nouvelle Vague ou du néo-réalisme italien, on retrouvait des écarts majeurs chez certains réalisateurs notables, comme Rossellini ou Truffaut. Cela aurait donc bien pu valoir leur exclusion à eux aussi, notamment en ce qui concerne l'enregistrement du son. Truffaut postsynchronisait beaucoup et ses bandes

¹ *Journal d'un curé de campagne* (1951).

sonores, notamment celle des *Quatre cents coups* (1959), sont loin d'être parfaites, tandis que Clément sur *Au-delà des grilles* a fait appel à Joseph de Bretagne², ingénieur du son reconnu pour sa maîtrise technique en extérieur. René Clément pouvait donc parfois se retrouver plus proche des dites règles de la Nouvelle Vague que ceux qui en ont été désignés comme les porteurs de voix.

Dès lors, l'étude de la collaboration franco-italienne sur *Au-delà des grilles* nous permettra de redonner à René Clément une place de choix dans la construction du courant néoréaliste, et ainsi dans les influences de la Nouvelle Vague. Dans le susdit long-métrage, par cette association, naissent les inspirations d'un néoréalisme zavattinien qui trouvera une forme d'aboutissement dans le film *Umberto D.* qu'il réalisera avec Vittorio De Sica trois ans plus tard.

ITALIA MIA : DES INTENTIONS INSPIRÉES DE LA BANDE SONORE D'AU-DELÀ DES GRILLES (1948)

La technique de la « filature » (*pedinamento*)³ fait référence dans les théories de Zavattini sur le néoréalisme. C'est dans le projet d'*Italia mia* que nous retrouvons l'une des expressions les plus affirmées des intentions de Zavattini pour mener à bien sa technique de la filature, et qu'on en comprend davantage le sens. Plusieurs années après l'échec du projet, paraît en 1959 dans la revue des *Cahiers du Cinéma* un numéro retranscrivant des écrits de Zavattini à son propos. « Selon Zavattini, ce dernier avait initialement passé contrat pour *Italia mia* avec Vittorio De Sica à qui il avait envoyé un synopsis de quatre pages pour trois histoires en septembre 1951. » (Gallagher, 2006, p. 539). C'est pourquoi l'on retrouve dans cette revue des traductions de lettres envoyées à De Sica par Zavattini au sujet du film, bien que le projet annulé le fut avec Rossellini aux commandes. L'une d'elles, datant de 1948, montre qu'à cette époque Zavattini ne pense pas que le néoréalisme soit encore né. C'est aussi le contact avec la réalité qu'il y met en avant, alors même qu'il est au cœur de la réalisation du projet de film de René Clément – *Au-delà des grilles* justement – et de la réalisation de *Le voleur de bicyclette* (1948) de De Sica. Ainsi lui écrit-il : « C'est le moment rêvé, je crois, pour faire un tel film qui soit sans scénario, mais créé directement au premier contact avec la réalité enregistrée par notre vue et par notre ouïe ; voilà ce que sera le néo-réalisme, je pense. » (Zavattini, 1959, p. 2). C'est à cette période qu'il commence à réfléchir de manière plus précise à ce qu'il entend par néoréalisme cinématographique. Avec Rossellini, les méthodes de tournage souhaitées par Zavattini ne fonctionnaient pas : ce n'est pas avec lui qu'il pouvait mettre en acte son

² Joseph de Bretagne est surtout connu pour sa collaboration avec Jean Renoir, et son attachement à enregistrer le son en direct dans les années 1930-1940, alors même que le matériel de prise de son ne facilite pas de tels tournages.

³ Laurence Schifano reprend les propres termes de Zavattini, parlant de l'usage de la technique de la filature (*pedinamento*) et du « trou dans le mur » (Schifano, 2016, p. 36) comme moyens d'accès direct à la réalité des choses et des êtres. Même si dans l'ouvrage récent, *Global neorealism*, l'épilogue de Silvia Carlorosi (Carlorosi, 2011, p. 245) mentionne la méthode comme généralement néoréaliste en parlant d'un « style néoréaliste », elle est plus spécifiquement liée à Zavattini. Gian Piero Brunetta, cité plusieurs fois dans l'ouvrage américain, n'hésite pas à le rappeler : « L'après-guerre contraint [Zavattini] à réduire l'aspect plus irréel et fantastique de son imagination, en le poussant à se concentrer de toutes ses forces sur la "poétique du *pedinamento*" » (Brunetta, 2009, p. 258) (Notre traduction).

néoréalisme théorisé. En fait, cette théorisation mêlant la technique de la filature et la recherche d'un premier contact avec la réalité, trouve l'une de ses expressions les plus notables dans le film qu'il réalise avec le cinéaste français René Clément. Ce sont aussi une technique et une recherche qui ne le quitteront pas ensuite, et qu'il réaffirmera dans ses échanges avec un autre français, théoricien cette fois-ci : André Bazin. En 1952, dans une lettre qu'il adresse à ce dernier, Zavattini écrit ceci : « En ce moment, ce qui me passionne le plus est le scénario pour un film qui sera dirigé par quatre jeunes documentaristes, peut-être l'intitulerons-nous *Un jour*, il s'agit de "prendre en filature" dans une ville des hommes, au hasard, et de voir ce qu'ils font. Vous savez mieux que moi que tout cela sera "construit", mais l'esprit de la chose est "réel" » (Parigi, 2011, p. 123)⁴.

La bande sonore d'*Au-delà des grilles* fait figure d'exemple par rapport à son souhait de « prendre ses sujets en filature », et d'approcher le monde par la vue et l'ouïe. Elle l'est aussi au regard de sa volonté de guider le spectateur au travers de ses films par une expérience nouvelle : « La voix du réalisateur doit guider le spectateur à travers ce voyage, au hasard, si riche en inconnu, en rapprochements, en contrastes et comparaisons. » (Zavattini, 1959, p. 3). Ces idées se retrouvent d'ailleurs également dans son intervention au congrès « néo-réaliste » de Parme de décembre 1953 (Zavattini, 1953). Toutefois, un point peut noircir le tableau, tel l'un de ceux qui permettaient de remettre en cause l'éviction de Clément de la Nouvelle Vague par Godard et Truffaut. Car, malgré la présence de de Bretagne et de ses compétences pour le son direct, la bande sonore de *Au-delà des grilles* est majoritairement postsynchronisée. Quelle place y a-t-il pour une telle bande sonore dans ce processus zavattinien ?

Dans sa lettre à De Sica sur le projet d'*Italia mia*, Zavattini ajoute que « les faits sont là, il nous faut les saisir et les choisir comme ils se présentent. Quelquefois, cependant il faut mettre en scène mais toujours en fonction du développement du sujet » (Zavattini, 1959, p. 3). Nous retrouvons ici l'idée de sa lettre à Bazin au sujet du film qu'il souhaitait réaliser avec quatre documentaristes. Toutes les images et tous les sons de cette découverte ne devraient, donc, pas nécessairement être enregistrés au hasard, en même temps et en synchronisation directe. La postsynchronisation en soi n'est pas un frein au néoréalisme qu'il veut produire car il ne refuse pas l'idée de reconstitution : reconstitution du récit original du sujet, reconstitution de ce que les auteurs ont perçu visuellement de ce sujet, reconstitution de ce qu'ils ont perçu avec leurs oreilles. Ce qui importe c'est de partir du « premier contact avec la réalité enregistrée par notre vue et par notre oreille. » (Zavattini, 1959, p.2). L'enregistrement direct de cette réalité n'est pas celui de la caméra ou de l'appareil de prise de sons, mais de la machine perceptive humaine des auteurs. Ainsi le film franco-italien de René Clément découvre une ville italienne et ses habitants par la filature d'un clandestin. L'histoire se déroule à Gênes, à partir des fonds de cale d'un bateau dans lequel arrive un personnage francophone. Il déambule dans la ville jusqu'à faire la rencontre d'une femme et de sa fille qui lui viennent en aide. Le récit incarne déjà la forme d'une découverte qui se fait par une observation nouvelle, que la mise en scène de la bande sonore va, à son tour, développer.

⁴ Le texte est accompagné d'une note de Stefania Parigi : « Zavattini se réfère probablement au même projet, jamais réalisé, *Seguendo gli uomini*, qu'il évoque plus loin dans sa lettre du 4 août 1952. On trouve dans les Archives de Zavattini un scénario doté de plusieurs titres, dont *Abbiamo seguito gli uomini*, destiné à être réalisé par quatre jeunes documentaristes : Michele Gandin, Antonio Marchi, Francesco Aselli, Gian Luigi Polidoro. »

LA RENCONTRE AVEC GÈNES PAR LA BANDE SONORE D'*AU-DELÀ DES GRILLES*

La version originale en français d'*Au-delà des grilles* fut certes doublée pour les spectateurs italiens, et le scénario traduit en français, mais à l'origine il y a bien des scénaristes italiens : Cesare Zavattini aux côtés de Suso Cecchi d'Amico et d'Alfredo Guarini. Dans l'œuvre scénaristique italienne, nous pouvons voir la tentative de se mettre à la place d'un étranger français, incarné par Jean Gabin, lorsqu'il découvre un nouvel espace urbain en Italie. Nous y découvrons également une posture proche de celle du néoréaliste que Zavattini développe en 1951 dans ses échanges épistolaires avec Vittorio De Sica (Lettre à Vittorio De Sica, Rome, 15 février 1951). Il est intéressant de relever que cette posture se reflète, dans la version originale, dans la bande sonore, dont la technique fut remise entre les mains là aussi d'un français (de Bretagne, comme nous l'avons précisé auparavant). C'est cette version originale en français que nous analyserons.

Tout commence dès le générique. Accompagné d'une musique dramatique dont la première voix est jouée par des violons dans une tonalité aiguë, l'ouverture est suivie d'un plan en plongée sur le pont d'un cargo de marchandises, dont les bruits sourds et mécaniques rompent avec la liaison des accords et des notes précédentes. Du romantisme du générique, nous passons à la machinerie relative au contexte présentée par des premiers plans. Ce passage d'une musicalité douce et calme à des bruits mécaniques et sourds, sans transition, éveille l'attention auditive. Face à une porte dans les fonds de cale du cargo, un homme entre silencieux, entouré des bruits de machinerie gardant la même intensité suivant les changements de plans et les ouvertures de portes. Dans ce fond sonore lancinant et répétitif, les premières voix ont une intensité supérieure : un membre d'équipage ouvre une trappe avec une lampe dans les mains, puis un changement de plan conduit tout droit vers un autre homme. Le personnage joué par Jean Gabin, installé le dos contre un mur et les jambes allongées, est saisi en plan moyen s'illuminant grâce à la lampe de celui qui nous a emmenés jusque cette autre cale : « Gênes ! Italie ! », entend-on résonner depuis le hors-champ, ce qui favorise la contextualisation et la perception des lieux dans lesquels la caméra nous embarque est avant tout la bande sonore. Les plans sombres, la nécessité d'une lampe pour éclairer, ainsi que les divers objets, tels d'énormes chaînes, sont trop proches et fragmentés pour offrir une lecture claire de l'espace. À l'inverse, la continuité du son des machines et la résonnance des pas du premier personnage traduisent clairement les fonds de cale. Sans même en sortir, c'est le dialogue qui indique le lieu où se trouve le bateau dans lequel nous sommes entrés. Le spectateur a déjà pu envisager que le personnage se trouve en Italie par des indications textuelles à la fin du générique, où l'on peut lire que « les extérieurs ont été tournés à Gênes ». Mais ce premier texte se confrontait à un autre : « les intérieurs [ont été tournés] aux Studios TITANUS à Rome ». Si le spectateur a prêté attention à ces indications, il peut repenser à ces plans en intérieur dont l'origine géographique est Rome. C'est le dialogue qui réunit ces espaces en un seul. Avec une intensité qui surpasse celle des autres sons, il offre une certaine uniformisation en passant des plans en extérieur aux plans en intérieur : il pose le lieu de la fiction.

La bande sonore est, donc, un élément fondamental pour la découverte des lieux. C'est elle aussi qui amène à comprendre que le personnage joué par Jean Gabin, que l'on comprend être un clandestin, est celui par lequel le film pourra sans doute nous entraîner. Après un dialogue entre les deux hommes expliquant que la grosse chaîne située à

côté du clandestin est celle d'une ancre que l'on va bientôt jeter, le plan reste dans le fond de cale. L'homme y est assis à droite du cadre, observant l'amas formé par la chaîne au centre. Quand celle-ci se déploie, elle nous saisit par son grondement puissant, ressenti également par le personnage qui opère un léger mouvement de sursaut et de recul. Cette forte intensité ne se modifie pas lorsque le plan change de point de vue pour montrer, depuis l'extérieur, l'ancre chuter dans la mer. Bien que nous soyons à l'extérieur, le bruit de roulement provenant de l'intérieur de la cale se poursuit dans la même intensité, celle ressentie par le personnage. Cet insert, où l'intensité sonore ne varie pas, introduit la subjectivité de la narration. Il sert à placer le spectateur aux côtés du personnage qui, dans le scénario de Zavattini, était le moyen de partir à la rencontre d'une ville de son propre pays, tout en l'observant de manière nouvelle. Le clandestin devient, à cet instant, l'étranger que Zavattini choisit pour partir à la découverte de Gênes. Sa condition de clandestin, d'étranger, l'amène par ailleurs plus naturellement à être surveillé, filé, parce qu'il n'a a priori pas le droit de parcourir la ville de Gênes. C'est ce que fera la caméra de Clément, ainsi que le son qui l'accompagnera, en le suivant tout en nous entraînant dans la subjectivité du personnage. Ce dernier incarne, ainsi, l'évocation du néoréalisme zavattinien que Laurence Schifano rappelle comme étant celui de la filature (*pedinamento*). Par la subjectivisation, la bande-son offre une première ébauche de la démarche néoréaliste que Zavattini conscientisa et aboutit bien plus tard. *L'incipit* du film met bien en place une forme de filature qui joue de rapprochements et de distanciations, au moyen de la bande sonore.

Dès son arrivée sur le sol génois, nous suivons le clandestin grâce à un plan qui se rapproche de plus en plus de lui, en même temps que la tension dramatique apportée par la musique monte en intensité. Une série de notes aiguës jouées en trille dans un tempo très rapide est accompagnée de sons graves réguliers joués par des instruments à vent. L'ensemble, dans un mode mineur, confère l'impression d'un drame proche à venir. L'homme qui se tient la mâchoire, du fait de son mal de dents, se retrouve dans un plan rapproché de profil. Puis, cadré de dos, il apparaît à l'avant-plan dans l'ombre. La profondeur de champ légèrement surexposée laisse voir les façades d'immeubles ensoleillées ainsi qu'une rue traversant le plan en profondeur. Du fond de cette rue arrive un camion plutôt noir. Le jeu de contrastes visuels déjà amorcé dans les plans précédents par des jeux d'ombre et de lumière en annonce un autre. La musique, qui jusque-là semblait être le seul élément de la bande sonore, se confronte dans le plan à l'arrivée des bruits de la ville : d'abord le crissement de freins du camion qui s'arrête, puis quelques voix graves. Dans un nouveau plan où l'homme n'est plus centré mais décadré, arrivant face à nous du fond gauche du champ, de nouveaux bruits entrent en scène de manière bien plus intense, forçant la musique à baisser en intensité. Les crachements d'un train à vapeur qui traverse le cadre en arrière-plan de gauche à droite, suivis là encore de crissements de freinage, parviennent même à la faire disparaître. La tension dramatique associée au personnage principal que l'on suivait est ainsi brisée en deux temps. Ce personnage n'est plus le centre d'attraction du plan, il est à distance de nous et disparaît derrière quelques passants. L'arrêt de la musique dramatique par les bruits de la ville nous propulse, seuls, dans un espace visuel et sonore qui n'a plus de lien direct avec le récit dans lequel le clandestin nous embarquait. Si un son, tel la musique, peut par son surgissement « griffer le temps, ponctuer une pensée que nous avons eue, rencontrer un évènement » (Chion, 2006, p. 134), il le peut aussi lorsqu'il disparaît. Ici la musique disparaît en fondu en lais-

sant les bruits de la ville régner. La suite de surgissements et disparitions sonores nous amène à rencontrer non pas un événement mais un lieu, grâce à une matérialisation des bruits et au mouvement dans l'espace écouté qu'ils produisent : « Si le sonore est immatériel, les bruits qui s'offrent comme images de matières en deviennent matière eux-mêmes. Matières mouvantes, leurs jeux dans l'espace en arabesques aléatoires sont à saisir dans leur circulation libre. L'œil parcourt à son rythme la nature fixe, l'oreille saisit au vol ce qu'elle peut quand elle le peut. Ici, bien que non narrative, la course irrémédiable du mouvement sonore est son fondement même, elle est ce qui la différencie des objets statiques » (Desbays, 2019, p. 48). Nous sommes embarqués par les bruits dans un espace urbain mouvant. Tout en ayant été embarqués par le personnage filé, nous sommes maintenant laissés seuls face à la découverte du lieu.

Ensuite, l'homme réapparaît dans l'avant-plan, avançant vers nous, tandis qu'un raccord-mouvement le montre de dos dans le contre-champ. De nouveaux bruits entrent en scène : un brouhaha envahit le cadre, mélangeant le crachat des tramways qui circulent en ville et leurs coups de sonnettes annonçant leur passage. On pourrait penser que l'effet est rendu par un enregistrement du son en direct, suivant en quelque sorte la filature avec l'image par un enregistrement sur le vif. L'ingénieur du son qui travaille sur le film, Joseph de Bretagne, opérait régulièrement aux côtés de Jean Renoir, comme pour *La Chienne* (1931) ou *La Règle du jeu* (1939). Renoir était un défenseur de l'enregistrement en direct : « [...] celui-ci a des idées très personnelles quant à l'enregistrement du son et des dialogues de film. C'est un partisan inconditionnel depuis 1930 du "son direct", c'est-à-dire du son enregistré au même moment que l'image. » (Marie, 2012, p. 56). De même il raconte qu'aux côtés de de Bretagne il apprit à utiliser le moins possible les trucages sonores (Renoir, 1974, p. 112). Or, avec l'enregistrement sur piste optique effectué sur *Au-delà des grilles*, la captation aléatoire d'une ambiance sonore intelligible est impossible. Les sons n'étant pas soigneusement produits devant les microphones ne créent qu'un bourdonnement. Les bruits de la ville ont donc probablement plutôt été enregistrés après, en bruitages. Il pourrait sembler que l'on s'éloigne ici de la singularité du film qui sort des studios et son accroche plus concrètes aux règles censées être celles du néo-réalisme ou de la Nouvelle Vague. Le retour en studios effectué pour le son malgré la présence de de Bretagne pose question. Mais, en réalité, cela nous montre que la participation à de tels courants cinématographiques passent par bien autre chose que le respect d'une méthode de tournage. De la même manière qu'une bande sonore postsynchronisée chez Truffaut, ou des tournages en studios (même pour l'image) chez Rossellini ne suffisent pas à exclure ces réalisateurs de l'un ou l'autre courant, l'usage du studio pour les images et/ou pour le son chez Clément ne suffit pas non plus à l'éloigner de la Nouvelle Vague. De surcroît ici, au travers de ce film et d'une part de son esthétique sonore, il contribue même au développement de la pensée cinématographique de l'un des théoriciens du néo-réalisme, inspiration pour les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Car c'est bien l'organisation, la mise en scène de ce fond sonore postsynchronisé qui renforce le jeu de rapprochement et de distanciation de la filature. La suite de l'analyse permettra de le démontrer.

Dans la suite de la séquence un nouveau plan intervient : il ne cadre plus le personnage principal mais une rue passante dans un plan de demi-ensemble d'où surgit un tramway sonnante sa cloche depuis le fond du champ parmi une foule de génois. De nouveau laissés à notre propre perception, nous écoutons le brouhaha qui est celui ressenti par l'étranger perdu au milieu des sons d'une ville qu'il ne connaît pas, au milieu de

bruits qu'il ne peut que « saisir au vol », pour reprendre les termes de Daniel Deshays (Deshays, 2019, p. 48). De fait, soit nous errons dans cet inconnu avec le personnage, soit nous errons seuls, perdus parmi la foule et parmi les bruits.

L'ENVIRONNEMENT SONORE ET LA FILATURE DU PERSONNAGE

D'ailleurs, le jeu de rapprochement et de distanciation s'épaissit. Peu après, l'homme fait à nouveau retour dans un autre plan, toujours au milieu d'une foule de passants et parmi les tramways qui circulent et résonnent. La musique resurgit, occultant les sons de la ville qui avaient pris place. Au milieu, ces sons de l'urbanité tentent de se frayer un chemin. Nous entendons encore quelques voix accolées au brouhaha légèrement moins intense que précédemment. Deux formes sonores se confrontent : les bruits de la ville et la musique. Elles se battent pour obtenir la première place, créant une sorte de cacophonie. L'espace de la ville autonome se confronte à l'espace du récit du personnage qui s'y engage. C'est le début d'un mouvement d'allers-retours entre la découverte de la ville par le spectateur, soit par le personnage, soit laissé seul avec lui-même et sa propre perception. L'idée se confirme par un autre contraste, entre ce que dit l'image et ce que dit le son, nous installant dans une posture d'indépendance vis-à-vis du personnage central. Le côté dramatique et entraînant de la musique crée un contrepoint avec le récit déroulé par l'image. L'homme a mal aux dents et cherche, donc, un dentiste : c'est cela que nous renvoie l'image. La tension dramatique exagérée que confère la musique à cette recherche crée un décalage entre l'image, sa narration et le son. Nous suivons aussi bien le personnage que nous sommes rendus à notre propre interprétation des faits visuels et sonores du film, puisque ce que dit l'image ne va pas de pair avec ce que dit la musique. L'effet invite à une forme de scepticisme : nous cherchons dans les images et nous écoutons à la recherche d'indices. Nous nous retrouvons dans cette condition de celui qui découvre Gênes avec ses yeux et ses oreilles, ce qui semble renvoyer au rôle de guide que Zavattini veut atteindre pour le spectateur d'un film néoréaliste. Au-delà du projet d'*Italia mia*, Gian Piero Brunetta rappelle qu'« à travers des documents, des témoignages, des déclarations, des proclamations, des manifestations, Zavattini reconnaît au néoréalisme la valeur de guide [...] » (Brunetta, 2009, p. 258)⁵. La mise en scène de René Clément répond d'une certaine manière aux attentes que Zavattini aura pour le néoréalisme quelques années plus tard et qui transparaissent aussi dans le scénario d'*Au-delà des grilles*.

Au sein de la multiplicité des sons, il nous faut essayer de distinguer par nous-mêmes certains indices sonores qui, plutôt que de nous éclairer sur le récit, nous permettent simplement d'observer et écouter la ville. Par la confrontation entre la musique et l'image, le récit devient quelque part secondaire, tout en étant par ailleurs banal. Il est un « fait minime » centralisé ici par la musique, que Zavattini définit plus tard comme devant être le sujet d'un film néoréaliste : « Depuis combien de temps j'ai dit qu'il résulte que le néoréalisme a deviné que le cinéma – contrairement à ce qui s'était fait à la fin de la guerre – devait raconter des faits minimes sans aucune intrusion de fantaisie ? » (Zavattini, 2005, p. 8)⁶. Dans la séquence initiale d'*Au-delà des grilles*, nous ignorons presque tout sur

⁵ Notre traduction.

⁶ Notre traduction.

cet homme, dont nous savons uniquement qu'il cherche un dentiste. Le décalage entre la connotation de la musique et le récit nous invite à écouter davantage les autres sons, à savoir les bruits de la ville. Parmi eux se distingue, par exemple, la parole d'un Italien avec lequel le personnage nous laisse. Après avoir demandé où trouver un dentiste auprès d'un génois, ce dernier lui répond dans un italien qu'il ne comprend pas. Cette première découverte de la langue italienne et de sa sonorité se fait d'abord par l'intermédiaire du récit grâce au personnage du clandestin. Or, par la suite, le cadre suit son mouvement par un panoramique de la droite vers la gauche qui s'arrête finalement, le laissant partir dans le fond du champ. Il nous laisse de nouveau seuls, pour que l'on entende la parole d'un autre Italien. Cette parole paraît rajoutée après le tournage, le mouvement des lèvres ne correspondant nullement aux mots employés. Toutefois, sachant que de Bretagne n'était a priori pas adepte des trucages sonores, nous pouvons suggérer que cette parole intervient peut-être pour être écoutée. Elle semble mise en avant par son intensité qui se distingue. C'est un personnage tout à fait banal, extérieur à la narration principale dont le dialogue est mis en avant, nous renvoyant à la foule autour de notre personnage principal avec laquelle il n'interagit plus. Il s'agit d'un élément qui attire l'attention sur des sons périphériques à l'histoire : il y a une part du récit que nous faisons nous-mêmes, qui est uniquement celui de la ville de Gênes détaché de schémas narratifs classiques.

Cependant, de temps à autres, le film est rattrapé par la tentation d'une musique extradiégétique redoublant le récit visuel, comme dans la rencontre entre Pierre (le clandestin) et Marta, qui lui vient en aide avec sa fille Cecchina. L'enfant n'est pas uniquement portée par de bonnes intentions et la musique qui accompagne les instants de proximité entre Pierre et Marta se compose au gré d'un tempo langoureux et d'une intensité douce. Aussi, elle désigne la jalousie de l'enfant par des montées en intensité et des tonalités plus graves. Or, elle se retrouve par moments, comme au début, dans une confrontation avec les bruits extérieurs de la ville : les rues piétonnes chargées des voix des habitants, les voies de circulation remplies du brouhaha des tramways, autant de sons créant une bande sonore composite qui continuent de décentraliser l'attention sur le récit, forcée par la musique.

La musique entre encore en contraste avec certains sons de l'extérieur qui permettent de relâcher la tension dramatique issue de la jalousie de l'enfant, faisant craindre pour la sécurité de Pierre. Tel est le cas d'une séquence, située un peu plus loin dans le film (Clément, 1948, 42') : après avoir laissé sa fille, Marta se rend dans un magasin pour acheter un cadeau à son nouvel ami Pierre ; sa fille partant au loin, au regard inquiet de Marta, s'adjoint une musique au mode mineur et à la tonalité grave exaltant l'émotion du personnage ; puis, elle finit de nous centrer sur le récit de Pierre. Dans un plan très rapproché en insert sur la main de Marta, nous la voyons choisir un rasoir coupe-choux dans une vitrine. Par métaphore, la tension dramatique associée à la musique et à Cecchina accompagne un objet visuel correspondant à Pierre, qui en même temps évoque le danger, le coupe-choux étant peut-être une arme utilisée contre lui. Pourtant, à cette redondance entre l'image et la bande sonore, à cette focalisation sur le récit, suit un autre plan et une autre bande-son qui contrastent avec les précédents. Brusquement, par opposition avec le plan très rapproché, apparaît une rue faite de pavés, en plan de demi-ensemble, sur laquelle courent plusieurs enfants. Sans fondu, la musique s'arrête et laisse place aux cris des enfants qui jouent : de la focalisation sur l'inquiétude transmise par Cecchina nous passons à l'innocence de l'enfance. C'est cette innocence qui s'entend et qui dé-

tourne du récit, alors que nous écoutons les voix de ces jeunes génois par le contraste qu'elle produit.

CONCLUSION

Cette forme de découverte de l'Italie fera retour régulièrement dans le film essentiellement par le sonore. Des sons de l'urbanité aux voix des habitants, des enfants aux adultes, *Au-delà des grilles* saisit toutes les occasions de nous détacher du récit et de nous laisser seuls dans cette découverte. Dès lors, dans l'absence de prédétermination et dans le renvoi du spectateur à son autonomie face au film par la bande sonore, nous découvrons l'ébauche de l'une des définitions du néoréalisme zavattinien élaborée par Stefania Parigi : « [...] les irréductibles artifices du langage cinématographique se soumettent au critère de l'ascèse et de l'immersion physique dans le monde sensible. [Celui qui] est cette "descente" dans la matière brute, qui ne se propose pas de "réfléter" le monde sensible, mais de s'immerger en lui et de le "révéler" sans prédéterminations. » (Parigi, 2011, p. 114).

N'est-ce pas cette rencontre néoréaliste zavattinienne qui s'esquisse par la filature opérée par le son ? *Au-delà des grilles* fut peut-être une inspiration pour Zavattini, pour René Clément lui-même ainsi que pour les cinéastes de la Nouvelle Vague. Il semble bien que ce soit ce type de rencontre néoréaliste zavattinienne qui s'esquisse par la filature, opérée essentiellement par le son, et mise en scène par Clément et de Bretagne. En définitive, nous pouvons supposer que ce film fut une inspiration pour Zavattini et sa construction de la forme plus aboutie de son néoréalisme, comme il le fera quelques années plus tard avec *Umberto D.* de De Sica.

Références

- BRUNETTA Gian Piero (2009), *Il cinema neorealista italiano : storia economica, politica e culturale*, Rome, Laterza.
- CARLOROSI Silvia (2011), « Épilogue », dans GIOVACCHINI Saverio & SKLAR Robert (éds.), *Global neorealism : the transnational history of a film style*, University Press of Mississippi.
- CHION Michel (2006), *Le Son*, Paris, Armand Colin.
- CLEMENT René (1948), *Au-delà des grilles*, Paris, Studio Canal [DVD].
- CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée), 4 août 2020, *René Clément à travers cinq films*, En ligne https://www.cnc.fr/cinema/actualites/rene-clement-a-travers-cinq-films_1261571
- DESHAYS Daniel (2019), *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck.
- GALLAGHER Tag (2006), *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Léo Scheer.
- MARIE Michel (2012), *La nouvelle vague. Godard. À bout de souffle*, Paris, Armand Colin.
- PARIGI Stefania (2011), dans BAZIN André, ZAVATTINI Cesare, « Correspondance », *Trafic*, n° 79, POL, p. 113-139.
- RENOIR Jean (1974), *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion.
- SCHIFANO Laurence (2016), *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin.
- ZAVATTINI Cesare (1959), « Comment je n'ai pas fait "Italia mia" », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 98, p. 1-16.

ZAVATTINI Cesare (2005), *Dal soggetto alla sceneggiatura : come si scrive un capolavoro : Umberto D.*, Parma, MUP.

ZAVATTINI, Cesare (1953), *Il neorealismo secondo me*, congrès international de cinématographie, Parma.

Document de l'Archivio Cesare Zavattini - Biblioteca Panizzi - Reggio Emilia - Italie

Lettre à Vittorio De Sica, Rome, 15 février 1951 (Cote : Arch. ZA Corr. D499).

A DIECI MANI: LA COPRODUZIONE DI UN FILM A EPISODI
LE PIÙ BELLE TRUFFE DEL MONDO (1964)

Michelangelo Cardinaletti

Università du Salento



Résumé : Cet essai explore les dynamiques des coproductions cinématographiques, en mettant particulièrement l'accent sur les liens entre la France et l'Italie, utilisant comme cas d'étude le film à sketches *Les plus belles escroqueries du monde*. Dans le cadre de cette production, qui bénéficie d'une participation financière prépondérante des deux pays, le travail vise à analyser les interactions entre les deux nations dans l'industrie cinématographique en se concentrant sur le rôle d'Ugo Gregoretti, impliqué dans la production par le réalisateur français Jean-Luc Godard. Ainsi, l'essai cherche à comprendre comment les coproductions, au début des années 1960, ont été un terrain fertile pour la création de liens artistiques et culturels entre différentes nations. La recherche s'appuie sur des sources primaires et une analyse cinématographique, cherchant à observer sous un nouvel angle le fonctionnement des mécanismes qui ont régulé la collaboration entre deux des principaux acteurs européens de l'industrie cinématographique.

Mots-clés : *Les plus belles escroqueries du monde*, coproductions, Ugo Gregoretti, Jean-Luc Godard, France-Italie

Abstract: *A Film by Ten Hands: the Coproduction of Le più belle truffe del mondo (1964) – This essay explores the dynamics of film co-productions, with a particular focus on the connections between France and Italy, using the sketch film Les plus belles escroqueries du monde as a case study. In the context of this production, which involves significant financial participation from both countries, the work aims to analyse the interactions between the two nations in the film industry, with a specific focus on the role of Ugo Gregoretti, involved in the production by the French director Jean-Luc Godard. Thus, the essay seeks to understand how co-productions, in the early 1960s, were a fertile ground for the creation of artistic and cultural connections between different nations. The research is based on primary sources and film analysis, seeking to observe from a new perspective the functioning of the mechanisms that regulated the collaboration between two of the main European players in the film industry.*

Keywords: *Les plus belles escroqueries du monde*, co-productions, Ugo Gregoretti, Jean-Luc Godard, France-Italy

FILM A EPISODI, COPRODUZIONI E TRATTI IDENTITARI NAZIONALI

Le più belle truffe del mondo (*Les plus belles escroqueries du monde*) è un film collettivo in cinque episodi ideato nel 1962, realizzato in coproduzione nel corso del 1963, e infine distribuito nelle sale cinematografiche nel 1964. Anche se non può annoverarsi tra i più significativi lungometraggi del periodo, tale opera risulta essere un esempio efficace per tratteggiare il clima di collaborazione che ha animato le relazioni cinematografiche tra Francia e Italia all'inizio degli anni Sessanta. In questo senso esso rappresenta una evidente dimostrazione di come il cinema abbia di fatto incentivato uno scambio continuo tra i due Paesi, anche in virtù di un'intesa che persiste dalla lontana epoca del muto, che formalmente si consacra nel secondo dopoguerra quando, il 29 ottobre 1946, vengono siglati a Parigi, in presenza dei rappresentanti dei rispettivi apparati cinematografici nazionali, gli accordi di coproduzione (Gili & Tassone, 1995).

A ciò si deve aggiungere la fortuna della formula a episodi che, soprattutto nell'ambito della commedia all'italiana, è riuscita a influenzare profondamente il panorama cinematografico di quella stagione definita da Gian Piero Brunetta come «un laboratorio straordinario» (Brunetta, 2003, p. 211). Questo ritorno in auge degli sketch, dopo l'ampia diffusione che si ebbe all'inizio degli anni Cinquanta, è comunemente associato al successo del film *I Mostri* di Dino Risi, lanciato nel 1963 e rivelatosi un catalizzatore eccezionale dell'attenzione del pubblico e delle case di produzione verso il potenziale della struttura a episodi. L'influenza esercitata dal film ha spinto numerosi registi e sceneggiatori a esplorare questo schema narrativo, dando vita a una proliferazione di produzioni cinematografiche costruite attraverso tale approccio (Rossitti, 2005).

Se da un lato questa formula a episodi tipicamente italiana ha rappresentato un terreno fertile per la creatività e la sperimentazione, consentendo agli autori di affrontare una varietà di temi attraverso storie brevi caratterizzate da toni comici e satirici, anche se non sempre in grado di sostenere il peso di un intero film (D'Amico, 1985-2021, p. 247), dall'altro veniva scelta anche per mere ragioni economiche: inseguendo una logica commerciale ben precisa, gli autori della commedia avevano iniziato a intraprendere sistematicamente una strutturazione narrativa a più racconti per ridurre ai minimi termini il rischio d'impresa legato alla realizzazione della pellicola. Per far questo, non solo si ricorreva a una pluralità di registi, ma si coinvolgevano più nomi noti al fine di – come si usa dire in gergo – “fare locandina”, confidando quindi in una maggiore capacità di attrazione (Bruni, 2001, p. 254).

Questo fenomeno non solo ha ampliato la proposta tematica, ma ha anche contribuito a consolidare il genere veicolando in modo sostanziale la produzione cinematografica degli anni Sessanta. La rapidità e l'efficacia narrativa della formula a episodi hanno infatti riscontrato un forte favore presso il pubblico, generando conseguentemente una domanda crescente che ha fatto registrare un numero significativo di film prodotti con questa struttura. Tuttavia, il costante pensiero rivolto al botteghino ha progressivamente esaurito le potenzialità di questo genere che, nella sua essenzialità, aveva dato prova di saper raccontare l'Italia in modo efficace e privo di mediazioni.

In quegli anni era dunque inevitabile che la formula a episodi venisse utilizzata anche dal meccanismo delle coproduzioni, le quali, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, incrementarono il proprio numero grazie alla «nuova e necessaria fase di internazionalizzazione del mercato» (Venturini, 2005, p. 70). Queste erano promosse col

fine di creare prodotti in grado di richiamare una vasta platea di spettatori, e quindi di garantire il ritorno commerciale delle produzioni. Ne è un esempio efficace, in tal senso, il film collettivo *Le più belle truffe del mondo* che, come ammonisce il titolo, esplora storie di inganno e malizia che attraversano confini e culture diverse. La pellicola, che mette insieme cinque registi differenti, offre uno sguardo sulle truffe declinate e messe in atto all'interno delle varie identità nazionali coinvolte, con i segmenti del film che rappresentano capitoli unici, ambientati in una località differente del mondo, mettendo a fuoco la diversità delle tattiche e degli approcci utilizzati nel raggio. Le varie storie sono sviluppate sfruttando stereotipi, tradizioni e peculiarità proprie di ogni contesto, laddove, nonostante le barriere culturali, le truffe emergono come lingua universale che unisce.

A prescindere dalla formula adottata, è possibile sostenere come quest'opera rientri nella tradizione del film "popolare d'autore", richiamando in quest'ottica la *politique des auteurs* lanciata con successo da *Les cahiers du cinéma* nel decennio precedente. Un film fondativo di questa corrente – nella sua variante a episodi – può senz'altro essere rappresentato da *I sette peccati capitali* (1952), coproduzione italo-francese che coinvolge Eduardo De Filippo, Roberto Rossellini, Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Jean Dréville, Georges Lacombe e Carlo Rim (che fu un insuccesso in sala e non apprezzato dalla critica cinematografica). Un altro caso eclatante, ad esempio, può essere considerato *L'amore in città*, opera del 1953 diretta da Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi e Cesare Zavattini. Questo film, in particolare, è utile per ragionare sul senso unitario dell'opera episodica, riscontrabile soprattutto in quei legami sintattici che possono essere tematici, narrativi (la cornice) oppure musicali (in *L'amore in città* la colonna musicale è interamente firmata da Mario Nascimbene). Si possono quindi rammentare anche *L'amore a vent'anni* (1962), con le regie di François Truffaut, Andrzej Wajda, Shintarō Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini; dello stesso anno *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti) e poi *Paris vu par...* (1965) a cui contribuiscono Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer e Jean Rouch. La formula del film a episodi, impreziosito dalle firme d'autore e al contempo destinato a un vasto pubblico, giunge fino alle pratiche produttive degli ultimi decenni, basti pensare a *11 settembre 2001* (2002), *Four Rooms* (1995), *Eros* (2004).

Nonostante la fortuna incontrata, occorre riscontrare come questo tipo di formula presenti non trascurabili problemi di ricezione critica, soprattutto nella definizione dell'oggetto di apprezzamento: di fatto, il film non assume mai lo statuto di opera unitaria, ma piuttosto quello di antologia di cortometraggi, per cui sia la critica coeva sia la storiografia hanno spesso isolato l'episodio singolo come oggetto di pertinenza dell'autore, come accaduto nell'esemplificativo caso de *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini estratto da *Ro.Go.Pa.G.*, analizzato come oggetto a sè stante (Venzi, 2021).

LA COLLABORAZIONE TRA FRANCIA E ITALIA PER UN LUNGOMETRAGGIO A DIECI MANI

Il progetto de *Le più belle truffe del mondo* nasce in Francia, promosso dal poliedrico produttore Pierre Roustang, anche sceneggiatore e regista, il quale per le truffe del suo film pensa di ispirarsi a fatti realmente accaduti. In un'intervista rilasciata al quotidiano francese *Combat* ha dichiarato: «avant de sélectionner les cinq faits divers réels qui servent

de base aux scénarios, nous avons examiné des centaines d'escroqueries. L'imagination dont font preuve les auteurs est stupéfiante» (Quinson, 1963)¹. Non è un caso che il film, nella versione francese, si apra con un cartello alquanto emblematico: «Ces histoires sont authentiques. Toute ressemblance avec des événements ou des personnages ayant existé n'est pas fortuite»².

Prima di individuare i soggetti e le ambientazioni, Roustang si mette alla ricerca dei possibili registi da coinvolgere nel progetto. In primo luogo, si assicura la partecipazione di due emergenti cineasti suoi connazionali, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard, i quali vengono incaricati di occuparsi della trasposizione di due truffe rispettivamente ambientate a Parigi e a Marrakech. Dato che nelle intenzioni dell'opera il tema della truffa avrebbe dovuto essere affrontato su scala internazionale, è del tutto naturale cercare in prima battuta il coinvolgimento dell'Italia. A determinarlo è lo stesso Godard, il quale nel maggio del 1962 aveva fatto la conoscenza di Ugo Gregoretti, fattosi apprezzare per i suoi lavori televisivi come il documentario *La Sicilia del Gattopardo* (1960) o la rubrica sul costume *Controfagotto* (1961), incaricato da Roberto Rossellini di presentare alla prima edizione della "Semaine de la critique" *I nuovi angeli* (1962), opera prima del giovane regista romano³. La rapida conoscenza che l'autore francese fece di Gregoretti lo indusse nel luglio di quell'anno a indirizzare al collega italiano il seguente telegramma: «Cher ami je tourne un sketch pour un producteur qui admire beaucoup J nuovi angeli STOP nous serions tres desireux tous les deux que vous fassiez un autre sketch de ce film consacre aux plus belles escroqueries dans le monde STOP veuillez me dire si le projet vous interesse amities»⁴. Questo documento, emerso dallo spoglio delle carte conservate presso il Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo, è emblematico della dinamica che ha determinato il coinvolgimento italiano all'interno del progetto.

Successivamente, oltre a Gregoretti, viene sondata la disponibilità del giovane talento polacco Roman Polanski, per la prima volta alle prese con una regia realizzata fuori dalla Polonia comunista, per girare un episodio ambientato ad Amsterdam⁵. Infine, per ciò che concerne il caso giapponese, la designazione del regista rimane a lungo in sospeso, tanto

¹ Traduzione personale dal francese: «Prima di selezionare cinque fatti di cronaca diversi che fungono da base per le sceneggiature, abbiamo esaminato centinaia di truffe. L'immaginazione che gli autori dimostrano di avere è stupefacente».

² Traduzione personale dal francese: «Queste storie sono autentiche. Qualsiasi somiglianza con personaggi ed eventi realmente accaduti non è fortuita».

³ Inizialmente doveva essere Rossellini stesso a presentare il film di Gregoretti, ma l'Anac (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), venuta a conoscenza del taglio dell'ultimo episodio operato dagli organizzatori della manifestazione al film *Boccaccio '70* (Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, 1962), scelto per inaugurare fuori concorso la manifestazione, aveva dato disposizione a tutti gli autori italiani presenti di disertare le varie iniziative (Monicelli, 2016, p. 225-227). Rossellini decide dunque di affidare l'incarico a Jean-Luc Godard, all'epoca suo giovane estimatore (Barletta, 2012, p. 104-105).

⁴ Il telegramma originale è custodito presso l'Archivio del Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo (BN), in Italia. Traduzione personale dal francese: «Caro amico giro un film a sketch per un produttore che stimo molto J nuovi angeli STOP saremmo entrambi molto desiderosi che Lei facesse un altro sketch di questo film dedicato alle più belle truffe nel mondo STOP mi dica se il progetto La interessa».

⁵ La cronaca dell'epoca riporta la curiosa notizia della partecipazione al film di François Truffaut e di Andrzej Wajda, probabilmente individuati in un primo momento al posto di Claude Chabrol e Roman Polanski. È probabile che Truffaut sia stato costretto a lasciare, come d'altronde riporta l'articolo, per la realizzazione di *Fahrenheit 451*, film terminato soltanto nel 1966 (Leroux 1962).

che prima del maggio 1963, con le riprese di alcuni episodi già iniziate, non c'è ancora traccia di un nome. La scelta per la truffa ordita a Tokyo ricade infine su Horimichi Horikawa, noto soprattutto per la sua attività di assistente di regia in numerosi film del noto regista Akira Kurosawa.

Parallelamente al completamento del casellario di argomenti, registi e città, Roustang si attiva anche per reperire i fondi necessari alla realizzazione dell'opera. Credendo nella buona riuscita del film, probabilmente anche grazie alla presenza di registi in ascesa su cui da tempo si era concentrata l'attenzione della critica, le case di produzione dei vari paesi coinvolti, eccezion fatta per il Marocco, confluiscono rapidamente nell'operazione. Appurata la presenza di Gregoretti, si consolida subito l'asse Parigi-Roma, favorito anche dagli accordi di coproduzione vigenti, con l'ingresso della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi. Attraverso un accordo di coproduzione "normale", esplicito nel rispettivo rapporto 80-20, questi due blocchi, come attestano anche i documenti burocratici contenuti presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, rappresentano i due maggiori soggetti finanziatori del film, dando quindi luogo ad una coproduzione a tutti gli effetti italo-francese⁶. Altre due case di produzione transalpine contribuiscono a finanziare il film: oltre alla Ulysse Productions di Roustang, sono coinvolte la Lux C.C.F. di Parigi e la Primex Films di Marsiglia. Il progetto però, sia per la variegata ambientazione degli episodi, sia per la diversa provenienza dei registi, include la partecipazione di altri enti produttivi. D'altronde una pellicola con tali premesse non poteva non godere di un appoggio transnazionale. Si aggregano, quindi, la consociata giapponese Towa-Toho di Tokyo, e, a concludere il quadro, la olandese Caesar Film Productie, a dimostrazione di come l'articolato meccanismo delle coproduzioni – in questo caso in misura davvero eccezionale – potesse essere in grado di legare e mettere insieme anche le più disparate realtà (Cosulich, 1963, p. 49-52).

I cinque episodi raccontano di truffe molto differenti fra loro, anche perché sono calate nei luoghi in cui sono rappresentate. Trattandosi di cinque sensibilità diverse, emergono difformità sia dal punto di vista tematico rispetto allo stile di regia. In ogni caso, il *fil rouge* che lega le intenzioni dei cinque autori è soltanto quello di raccontare, senza filtri moralistici di alcun tipo, la truffa, in special modo quando essa viene elevata ad arte, ponendo al centro del racconto la maestria e l'estrosità del gesto, che quando non ha risvolti grotteschi, sfocia direttamente nell'assurdo. Viene da osservare, inoltre, come il tema della truffa declinato nel senso della destrezza e della creatività sia in fin dei conti un argomento che crea delle suggestive analogie con il dispositivo cinematografico, sia nella sua dimensione artistica, sia produttiva; Martin Scorsese definisce infatti «*smuggler*» (contrabbandiere) il regista che lavora nel sistema hollywoodiano utilizzando a proprio vantaggio i meccanismi produttivi, facendo passare idee non convenzionali all'intero di formule narrative convenzionali⁷.

⁶ CF 4165, u. cons. 382, *Le più belle truffe del mondo*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

⁷ Il regista americano Martin Scorsese ha affrontato in più occasioni questo argomento, si veda, ad esempio, il documentario *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995) prodotto dal British Film Institute.

LO SKETCH ITALIANO: “IL FOGLIO DI VIA” DI UGO GREGORETTI

L'episodio diretto da Gregoretti, intitolato *Il foglio di via* (*Le feuille de route*), racconta la storia di Rosetta, una prostituta interpretata da Gabriella Giorgelli, che viene allontanata da Napoli con il foglio di via, un dispositivo legale che obbliga al confino il destinatario, reo di condotte socialmente pericolose⁸. Rientrata in città furtivamente, riesce a regolare la propria posizione attraverso uno stratagemma congegnato da uno studente di giurisprudenza suo cliente e successivamente messo in atto con l'aiuto del protettore Giuseppone, intenzionato esclusivamente al profitto. Per aggirare il foglio di via, quindi, la ragazza convola a nozze con un anziano dell'ospizio comunale al fine di acquisirne la residenza. Questi, però, non ha ancora raggiunto la pace dei sensi e, vedendosi trascurato dalla donna, decide di denunciare il falso matrimonio.

È la cronaca del tempo ad offrire l'ispirazione per la realizzazione del soggetto, ispirato a fatti realmente accaduti. In un'intervista Gregoretti rivela che questo episodio era stato inizialmente pensato per una delle puntate della rubrica *Controfagotto*, ma a causa della materia al tempo ritenuta scandalosa fu scartato nel 1963. L'argomento, oltre ad essere di grande interesse sociale, è intimamente legato a questioni giurisprudenziali che riguardano da vicino l'Italia di quegli anni. La violazione legale del foglio di via, che obbligava a lasciare il territorio comunale, era una pratica diffusa, soprattutto da parte di ragazze costrette dalla vita a intraprendere la via del marciapiede. In questo caso il trucco era piuttosto semplice: convincere in cambio di una somma di denaro un uomo anziano a prenderle in spose; una volta celebrato il matrimonio si ristabiliva agli occhi della legge la regolarità della propria posizione. Estremamente rappresentativo del clima di intolleranza nei confronti di certi temi è il visto della censura italiana che, pur approvando il film, si esprimeva in tal modo: «La Commissione, a maggioranza, stabilisce che la visione del film debba essere vietata ai minori degli anni 18, avendo particolare riguardo al 4 episodio che ha per oggetto la “truffa a Napoli”. Le sequenze contengono scene erotiche, indulgono a comportamenti amorali, contengono battute volgari che influiscono negativamente sulla particolare sensibilità dei minori»⁹.

Per realizzare l'episodio viene scelto come luogo di riprese il gerocomio napoletano del Rione Carità. Vengono così ritratti i tanti anziani che vi risiedono, sopraffatti dalla vita, le cui storie sono drammatiche e dolorose; ma su questi aspetti l'obiettivo del regista indugia solo rapidamente, pur non risparmiandosi efficaci ed autentici primi piani su quei volti consumati dal tempo e dall'età. Non manca comunque il calore umano del regista, il quale prende parte al film come attore interpretando un buffo sacerdote intento ad allietare i pomeriggi dei poveri vecchietti attraverso alcuni spettacolini improvvisati insieme ai ragazzi dell'oratorio. Lo stesso cineasta è protagonista di un esilarante sketch nel quale cerca di guidare i giovani e goffi attori arruolati colpendoli sulle scarpe a suon di pugni.

Oltre a questo ritratto insieme affettuoso e ironico di costume, come è nella sua natura di autore, Gregoretti – anche per via della durata ridotta che si conviene agli sketch –

⁸ Non era la prima volta che il cinema affrontava questo argomento; si pensi al film *Foglio di via* del regista Carlo Campogalliani, uscito nelle sale nel 1954.

⁹ Per il dettaglio del visto di censura si rimanda al database Italia Taglia, progetto di ricerca sulla censura cinematografica italiana, reperibile online <https://www.italiataglia.it/> [ultima consultazione: 10/12/2023].

preferisce concentrarsi sulla vicenda personale della prostituta, cercando di elaborare un'arguta satira su un diffuso e alquanto deterioro costume del tempo. Questo tipo di approccio ha tuttavia indotto i critici ad osservare come la storia risulti epidermica e perda l'occasione di approfondire la triste condizione delle principali vittime di questo raggio, ovvero i tanti vegliardi che avevano finito di popolare decine di ospizi. A tal proposito, Vittorio Ciuffa ha osservato: «la macchina da presa di Gregoretti è costretta a sfiorare superficialmente e frettolosamente questi episodi, questi ambienti: il pubblico vuole la storia piccante delle donnine allegre, vuole la straripante grazia anatomica della Giorgelli. E paga fior di quattrini per andare al cinema, per far guadagnare centinaia di milioni a dive e produttori. Cosa gli importa dei poveri vecchi malati, disperati, del Rione Carità?» (Ciuffa, 1963). Questo punto è, invece, utile per osservare come Gregoretti, nella caratterizzazione del proprio episodio ambientato a Napoli, preferisca non nascondersi dietro i facili stereotipi del costume partenopeo, ma scelga un tema attuale e scomodo, lasciando sospesa una delicata questione sociale, e raccogliendo l'occasione di tratteggiare un costume che, a suo modo, si è esplicitato a tutti gli effetti nei termini canonici della truffa.

Osservando più in profondità l'episodio, si può inoltre notare come Gregoretti porti all'interno del proprio sketch tutta l'esperienza maturata in qualità di autore televisivo. Adottando una chiave interpretativa basata sul modello dell'inchiesta, non dissimile peraltro da quella evidenziata nell'opera d'esordio *I nuovi angeli*, il regista mette in mostra le qualità di osservatore del costume e della realtà del suo tempo. In questo senso, l'esperienza nel giornalismo televisivo non si pone in contraddizione con la pratica cinematografica: sin dal principio della sua carriera, esplicitasi nei confini ridotti del piccolo schermo, Gregoretti mostra una spiccata predilezione per il linguaggio del cinema. Ciò è quanto mai evidente nei numerosi servizi degli anni Cinquanta (si pensi alla rubrica *Semaforo* del 1955), caratterizzati da un ampio uso di macchine da presa, dalla preferenza per ambienti esterni, da movimenti, inquadrature e situazioni legate squisitamente alla prassi filmica. Per tale ragione, l'episodio conferma come il suo peculiare stile di regia tenda a elaborare una continuità di discorso tra il linguaggio cinematografico e televisivo, quasi a voler dimostrare come non esista, in fondo, un divario insanabile tra queste due forme espressive.

DUE MANI IN MENO. L'ESTROMISSIONE DI GODARD (E DELLE SCENE DI COLLEGAMENTO)

I restanti episodi del film affrontano vicende disparate e calate nei vari contesti nazionali. L'episodio giapponese racconta di una cameriera (Mie Hama) che fa la conoscenza di un facoltoso musicista (Ken Mitsuda), al quale sottrae una dentiera d'oro, per poi scoprire che la stessa non vale nulla. Il segmento di Polanski ambientato ad Amsterdam mette in scena il furto di una favolosa collana di diamanti, magistralmente orchestrato da una ladra fuoriclasse (Nicole Karen). Claude Chabrol ricorre a un vero episodio di cronaca per mostrare le gesta di un giovane truffatore parigino (Jean-Pierre Cassel) abile nel vendere fittiziamente la Torre Eiffel al ricco e credulone affarista tedesco Umlaupt (Francis Blanche). Godard, infine, ambienta a Marrakech la vicenda di una reporter di *cinéma-vérité* (Jean Seberg) che si mette sulle tracce di un arabo (Charles

Denner) il quale distribuisce denaro ai poveri in gran quantità, per poi scoprire che sono solo biglietti falsi.

Terminate le riprese ed effettuato il montaggio degli episodi, non resta che avviare la distribuzione della pellicola nelle sale cinematografiche dei vari Paesi. Poco prima dell'uscita del film, con un colpo di scena, la produzione – probabilmente nella persona di Roustang – decide di tagliare l'episodio di Godard. Le ragioni di tale estromissione non sono mai state ufficialmente chiarite, ma è probabile che l'episodio sia stato reputato troppo difficile per i gusti di un pubblico in cerca di divertimento. Ha successivamente spiegato il regista francese: «È uno sketch che mi piace molto anche se non è uscito. Si tratta di un film puramente teorico ed è per questo forse che ai distributori non è piaciuto. [...] L'ho fatto perché il pubblico riflettesse sul cinema, sulla verità: qualcosa più vicino a delle riflessioni filosofiche: spesso la filosofia vuole provare certe cose, poi ci sono dei momenti in cui essa non vuole provare nulla, vuole semplicemente parlare delle cose» (Mancini, 1969, p. 91). Anche in Italia le cose non vanno diversamente: l'edizione curata da Leo Benvenuti non include il segmento di Godard, del quale, infatti, non è mai stato editato il doppiaggio. Di fatto colui che era stato tra gli animatori del progetto, e aveva favorito l'inclusione di Gregoretti e dell'Italia, si vede improvvisamente estromesso dal film (Gili & Tassone, 1995, p. 108).

Significativa è risultata la ricerca nel catalogo degli Archives Françaises du Film del Centre National du Cinéma (CNC), che di questo film restituisce due risultati: il primo fa riferimento alla versione mutila dell'episodio di Godard, l'altro a quella integrale. In questo secondo caso la scheda offre informazioni utili per ricostruire, in parte, la dinamica realizzativa del film. Sotto la voce "Observations" è riportato: «Cette version est la version complète incluant le sketch de Jean-Luc Godard *Le Grand Escroc* ainsi que les scènes de liaison, écartés du film lors de sa sortie en salles, l'oeuvre ayant été considérée comme trop longue. La version "courte" qui ne comporte que quatre sketches est également déposée au CNC»¹⁰. Se l'episodio di Godard è stato successivamente recuperato e reintegrato nelle recenti edizioni del film, non si hanno invece notizie delle scene di collegamento cui si fa menzione¹¹. Pur restando ignota la paternità, è possibile riscoprirne almeno il contenuto: «Des inspecteurs de police attendent un faux-monnayeur dans un bateau échoué qui est aussi son atelier. Pour passer le temps, ils se racontent des histoires: ce sera cinq escroqueries qui ont eu lieu dans différents coins du globe. Le soir

¹⁰ Traduzione personale dal francese: «Questa versione è la versione completa comprendente lo sketch di Jean-Luc Godard *Le grand escroc* insieme alle scene di collegamento, scartate dal film in occasione dell'uscita nelle sale, per via della lunghezza complessiva dell'opera. La versione "breve" che comporta solo quattro sketch è a sua volta stata depositata al CNC". Per la lettura completa della scheda si rimanda all'archivio online del Centre National du Cinema (CNC) http://lise.cnc.fr/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL [ultima consultazione: 10/12/2023].

¹¹ Nel 2016 Gaumont ha pubblicato in DVD un'edizione restaurata, omettendo l'episodio di Polanski su richiesta dello stesso regista. Nel corso del 2021 anche Sinisterfilm ha pubblicato per l'Italia (quindi con doppiaggio e sottotitoli segnatamente all'episodio di Godard) la medesima edizione. La mancata autorizzazione di Polanski si pone in chiaro contrasto con l'operazione di recupero messa in atto, potenzialmente in grado di favorire una nuova circolazione e conseguente riscoperta del film, il cui travaglio editoriale sembra perdurare ancora oggi.

venant, les inspecteurs se rendent compte qu'ils ont été pris dans un traquenard, la marée est montée et ils se retrouvent en pleine mer.»¹².

UN BILANCIO CRITICO

Circolato, dunque, senza le scene di collegamento e senza l'episodio di Godard, il film ha una accoglienza molto severa, sia in Francia che in Italia. Viene risparmiato solamente il segmento di Polanski, che in qualche modo è visto come una ulteriore conferma del talento di un regista destinato a far parlare molto di sé, a conferma dell'autonomia episodica all'interno del film "antologico", che si traduce in un discorso critico fortemente "selettivo". Recensendo il film per *Les Cahiers du Cinéma*, Jacques Bontemps liquida con un paio di righe gli episodi di Gregoretti e Horikawa¹³: «Les deux plus minables entourloupettes du monde filmées avec une déperdition d'énergie qui se solde par la même nullité.»¹⁴ (Bontemps, 1964). Ancor più violento Claude-Jean Philippe su *Telerama*: «Les sketches japonais et napolitain sont d'une pauvreté insigne. Ce dernier est de surcroît ignoble.»¹⁵ (Philippe, 1964). Ma non tutti si pongono in termini così critici e distruttivi. Di ben altro avviso, ad esempio, è il noto critico di *Liberation* Jeander, il quale intravede nello sketch italiano un grande potenziale: «Ce sketch de Ugo Gregoretti aurait pu être le point de départ d'un de ces films italiens mordants, voire agressifs, de la veine des *Monstres* ou de *Seduite et abandonnée*. Le personnage du client adolescent rangé et pieux est cependant assez pittoresque pour mettre dans ce sketch une note assez subtile»¹⁶ (Jeander, 1964). La fredda accoglienza del pubblico francese nei confronti dell'episodio italiano è probabilmente imputabile anche a dei banali problemi tecnici, come fa osservare Roger Tailleur: «Ce sketch, comme le japonais, souffre beaucoup d'un doublage platement "égalisateur".»¹⁷ (Tailleur, 1964).

In Italia, invece, è Morando Morandini sulle colonne di *Bianco e Nero* a usare la mano pesante nei confronti del connazionale, puntando il dito ancora una volta contro la provenienza televisiva:

¹² Si veda sempre l'archivio online del Centre National du Cinema. Traduzione personale dal francese: «Alcuni ispettori di polizia aspettano un falsario su una barca arenata che è anche la sua bottega. Per passare il tempo si raccontano storie: saranno cinque truffe che si svolgono in cinque parti diverse del mondo. Giunta la sera, gli ispettori si accorgono che sono stati ingannati; è salita la marea e si ritrovano in mare aperto».

¹³ La posizione de *Les Cahiers du Cinéma* nei confronti del film è probabilmente legata anche al taglio dell'episodio di Godard.

¹⁴ Traduzione personale dal francese: «I due imbrogli più squallidi del mondo ripresi con uno spreco di energia che si conclude con la medesima inefficacia.»

¹⁵ Traduzione personale dal francese: «Gli sketch giapponese e napoletano sono di una povertà indegna. Quest'ultimo è, inoltre, ignobile.»

¹⁶ Traduzione personale dal francese: «Questo sketch di Ugo Gregoretti avrebbe potuto essere il punto di partenza di uno di quei film italiani incisivi, per non dire aggressivi, sulla falsa riga de *I Mostri* e *Sedotta e abbandonata*. Il personaggio del cliente adolescente, ordinato e pio, è tuttavia abbastanza pittoresco per introdurre nello sketch un po' di finezza.»

¹⁷ Traduzione personale dal francese: «Questo sketch, come il giapponese, soffre molto di un doppiaggio piattamente "neutralizzante".»

Quel che contestiamo sono le qualità registiche di Gregoretti, il suo gusto, la sua cultura. Come la parziale riuscita de *I nuovi angeli* e dell'episodio di *Rogopag* dimostrano, i suoi sono i limiti di un vivace giornalismo televisivo, quando non è sostenuto dall'immediatezza di un cronachismo più o meno ricostruito, l'incapacità di trovare un linguaggio, la mancanza di lucidità, la pesantezza dell'approccio, il cinismo romanesco della sua complicità con la materia narrativa diventano palesi (Morandini, 1965, p. 77)

In conclusione, vale la pena oggi riconsiderare l'impresa legata a questo film collettivo perché la vicenda produttiva, ad uno sguardo più approfondito, rivela dinamiche inedite riguardanti la vita dell'opera cinematografica, dal momento della concezione al suo arrivo in sala. Questo processo mette in luce come la formula adottata mirasse a coinvolgere un vasto pubblico attraverso la creazione di un modello competitivo a livello internazionale in grado di sfidare il predominio esercitato sul mercato dal cinema americano: si lavorava in direzione di una proposta alternativa, valida e attrattiva che, almeno sulla carta, potesse proporre contenuti dal taglio autoriale e con un *appeal* globale. Il lungometraggio, quindi, rappresenta efficacemente le potenzialità dell'articolato meccanismo delle coproduzioni, un fenomeno che, in quel periodo, ha contribuito non solo a rafforzare i rapporti culturali tra Francia e Italia, ma ha anche favorito la cooperazione tra paesi e realtà geograficamente molto distanti. Le coproduzioni hanno permesso di superare i limiti imposti dalle produzioni nazionali, aprendo nuove possibilità creative e distributive. Questa sinergia ha portato alla realizzazione di opere che riflettono una ricchezza di influenze culturali e stilistiche, offrendo al pubblico esperienze cinematografiche variegata e innovative.

Inoltre, il film merita attenzione per la modalità attraverso cui ha coinvolto autori riconosciuti all'interno di un'opera che, nelle intenzioni produttive, era destinata al largo consumo popolare. Tale coinvolgimento non solo ha contribuito a elevare il profilo del film, ma ha anche dimostrato come fosse possibile coniugare la qualità artistica di un'opera alle esigenze commerciali. Nonostante la struttura a episodi, *Le più belle truffe del mondo* può in tal senso essere considerato come un film popolare d'autore. Questo approccio ha evidenziato come la dicotomia tra cinema d'autore e cinema commerciale non sia necessariamente insormontabile, ma che può esistere un terreno comune dove entrambe le dimensioni possono arricchirsi reciprocamente. Un esempio parallelo può essere trovato nel già citato lungometraggio a episodi *Ro.Go.Pa.G.*, una coproduzione che vede insieme Godard e Gregoretti, seppur con esiti nel complesso decisamente differenti. Se quest'ultimo film esplora argomenti più sperimentali e provocatori, *Le più belle truffe del mondo* mantiene un tono più accessibile e leggero, dimostrando la versatilità dei registi coinvolti e la loro capacità di adattarsi a diverse forme narrative. La struttura a episodi tende, in molti casi, a facilitare l'integrazione di stili e visioni diverse, esplora una varietà di tematiche in modo coerente e organico e contribuisce alla creazione di un mosaico narrativo in grado di rispecchiare con graffiante efficacia la complessità della realtà contemporanea.

Pertanto, rileggere oggi le vicende legate a quest'opera significa, da un lato, riconoscere l'importanza che la cooperazione internazionale ha avuto in ambito cinematografico, soprattutto in quei momenti storici dove la propensione di aggregare risorse e talenti da diverse parti del mondo era piuttosto elevata; dall'altro, tornare a riflettere senza

pregiudizi su tutte quelle pratiche produttive finalizzate a conciliare l'intrattenimento popolare con la creazione di un'espressione artistica.

Riferimenti bibliografici

- BARLETTA Luigi (2012), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, Napoli, Guida.
- BONTEMPS Jacques (1964), «Quatre sans coup», *Les cahiers du cinéma*, n° 159, p. 70.
- BRUNETTA Gian Piero (2003), *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi.
- BRUNI David (2001), «Film a episodi, non sempre cinema per pigri», dans Giorgio De Vincenti (éd.), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, p. 253-266.
- CIUFFA Vittorio (1963), «Le ragazze allegre che sposavano i vecchietti», *Corriere d'Informazione*, 5-6 febbraio.
- COSULICH Callisto (1963), «Gli eroi della truffa», *A.B.C.*, 23 giugno, p. 49-52.
- D'AMICO Masolino (1985-2021), *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, La Nave di Teseo.
- GILI Jean & TASSONE Aldo (1995), *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, Milano, Editrice Il Castoro.
- JEANDER (1964), «Les plus belles escroqueries du monde», *Libération*, 19 agosto.
- LEROUX Jean (1962), «Le "truffe" di Truffaut», *La Notte*, 24 ottobre.
- MANCINI Michele (1969), *Godard*, Roma, Trevi.
- MONICELLI Mario (2016), *La commedia umana. Conversazioni con Sebastiano Mondadori*, Milano, Il Saggiatore.
- MORANDINI Morando (1965), «Le più belle truffe del mondo», *Bianco e Nero*, a. XXVI, n° 2, febbraio 1965, p. 77.
- PHILIPPE Claude-Jean (1964), «Les plus belles escroqueries du monde», *Telespazio*, 30 agosto.
- QUINSON René (1963), «Godard, Chabrol, Gregoretti et Polanski réalisent un film à sketches sur l'escroquerie», *Combat*, 19 marzo.
- ROSSITTI Marco (2005), *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Bologna, Hybris.
- TAILLEUR Roger (1964), «Les plus belles escroqueries du monde», *France observateur*, 20 agosto.
- VENTURINI Simone (2005), «Spettacolo e tecnica nelle coproduzioni degli anni Cinquanta e Sessanta», dans Giacomo Manzoli & Guglielmo Pescatore (éds.), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia*, Roma, Carocci, p. 68-77.
- VENZI, Luca (2021), «Ripetizione, verticalità, colore. Una lettura (ejzenstejniana) di *La ricotta*», *L'avventura*, n° 7/2, p. 195-208.

RENCONTRE FRANCO-ITALIENNE DANS *LA PRIMA NOTTE DI QUIETE*
(*LE PROFESSEUR, 1972*) DE VALERIO ZURLINI

Vincent Leroy

Nantes Université, Centre de recherche sur les identités, les nations et l'interculturalité (CRINI)
Université Complutense de Madrid, Grupo de Investigación Historia e
Imaginarios Audiovisuales (GIHMA)



Résumé : Le premier accord de coproduction cinématographique entre l'Italie et la France est signé à Paris le 19 octobre 1949. Dès lors, des années 1950 à 1970, de nombreuses productions franco-italiennes voient le jour sous la direction de réalisateurs italiens s'entourant d'actrices et d'acteurs français pour réaliser leurs longs-métrages autour de belles histoires d'amour et d'amitié. Valerio Zurlini, cinéaste italien peu étudié et précieux, réalise huit films durant sa carrière dont cinq sont issus de la coproduction cinématographique entre la France et l'Italie : c'est justement le cas de son avant-dernier film, *La prima notte di quiete*, réalisé en 1972 avec Alain Delon dans le rôle-titre. L'acteur français est aussi coproducteur du film et occupe un double rôle dans cette collaboration au cinéma. Cet article s'intéresse à l'apport de la coproduction cinématographique franco-italienne, tant dans la carrière de réalisateur de Zurlini que dans la carrière d'acteur de Delon.

Mots-clés : cinéma, cinéma italien, transfert culturel, coproduction, Valerio Zurlini, Alain Delon, France-Italie

Abstract: *Franco-Italian Encounter in La prima notte di quiete (Indian Summer, 1972) by Valerio Zurlini — The first film co-production agreement between Italy and France was signed in Paris on October 19, 1949. From the 1950s to the 1970s, numerous Franco-Italian productions were made under the direction of Italian directors surrounding themselves with French actresses and actors to produce their films based on beautiful stories of love and friendship. Valerio Zurlini, a precious and little studied Italian filmmaker, directed eight feature films during his career, five of which were the result of film co-productions between France and Italy: this is precisely the case of his penultimate film, La prima notte di quiete, made in 1972 with Alain Delon in the title role. The French actor was also co-producer of the film, playing a dual role in this cinematographic collaboration. This article looks at the contribution of Franco-Italian film co-production, to both Zurlini's career as a director and Delon's career as an actor.*

Keywords: cinema, italian cinema, cultural transfer, co-production, Valerio Zurlini, Alain Delon, France-Italy

COPRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE FRANCO-ITALIENNE

La France et l'Italie ont toujours entretenu des relations étroites et privilégiées, par le biais de leurs similitudes et de leurs valeurs partagées, issues de la culture gréco-latine commune, mais aussi par leur proximité géographique, politique, économique, sociale, historique et culturelle. À partir du XX^e siècle, l'industrie cinématographique permet d'établir une tradition d'échanges culturels entre ces deux pays limitrophes. De fait, « dans l'immédiat après-guerre, face à l'invasion des films américains, les cinématographies italienne et française se posent à la fois en représentantes et en gardiennes du cinéma européen, tout en préservant les intérêts de la production nationale. » (Forest, 2017, p. 217). De la fin de la Seconde Guerre mondiale aux années soixante-dix, la France et l'Italie vivent leur âge d'or au cinéma, en suivant deux mouvements cinématographiques créés dans chaque pays : le néoréalisme en Italie dans les années quarante et la Nouvelle Vague en France entre la fin des années cinquante et le début des années soixante. Ces trois décennies soulignent l'apogée de leur art cinématographique en termes de créativité et de virtuosité grâce à leurs réalisateurs et acteurs respectifs. Le transfert culturel entre les deux pays est mis en lumière par un accord de coproduction établi à la fin des années quarante. Aussitôt, les comédiens, provenant de chaque cinématographie, commencent à voyager entre la France et l'Italie pour jouer dans des films franco-italiens.

Le premier accord de coproduction cinématographique entre l'Italie et la France est signé à Paris le 19 octobre 1949¹ : il s'agit du premier accord européen de coproduction au cinéma. Ce dernier est instauré par les gouvernements français et italien représentés par Michel Fourré-Cormeray² et Nicola de Pirro³. Il permet aux industries cinématographiques desdits pays de se relancer et de se développer de manière conjointe au sortir de la guerre. L'Italie et la France s'engagent ainsi à collaborer étroitement et à favoriser un système de production et de réalisation de films basé sur la coproduction. Autrement dit, cet accord de coopération implique une initiative cinématographique dotée d'enjeux politiques, économiques et artistiques, selon laquelle chaque film coproduit et réalisé en Italie doit correspondre à un film coproduit et réalisé en France. Parallèlement, l'équipe technique d'un film franco-italien doit être constituée de professionnels de cinéma autant italiens que français. À cet égard, « en ce qui concerne la question fondamentale de l'attribution de la nationalité du film, là encore, la

¹ Plus de 2000 coproductions cinématographiques franco-italiennes virent le jour entre 1949 et 1972. Chez les cinéastes italiens, nous pouvons citer à titre d'exemple : *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954), *Le notti bianche* (Luchino Visconti, 1957), *Le notti di Cabiria* (Fellini, 1957), *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), *La dolce vita* (Fellini, 1960), *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), *La notte* (Antonioni, 1961), *L'eclisse* (Antonioni, 1962), *La ciociara* (De Sica, 1962), *Otto e mezzo* (Fellini, 1963), *Il Gattopardo* (Visconti, 1963), *Ieri, oggi, domani* (De Sica, 1963), *Il deserto rosso* (Antonioni, 1964), *Matrimonio all'italiana* (De Sica, 1964), *Il vangelo secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964), *Porcile* (Pasolini, 1969), *I garasoli* (De Sica, 1970), *Morte a Venezia* (Visconti, 1971) et tant d'autres.

² Michel Fourré-Cormeray (1910-1965) : Directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC) de 1946 à 1952 puis d'octobre 1959 jusqu'à sa mort en mars 1965.

³ Nicola de Pirro (1898-1979) : Il fonde en 1925 l'Association nationale fasciste de la Fédération des industries du spectacle. Il rejoint ensuite le ministère de la Culture populaire en 1935 et prend en charge la direction générale du théâtre et de la musique, qu'il assure jusqu'en 1963.

prudence prédomine : seuls les films coproduits tournés en France sont assimilés aux films français en France, et seuls ceux tournés en Italie jouissent du même statut en Italie. » (Forest, 2017, p. 217). L'Europe, par le prisme de la France et de l'Italie, s'impose désormais à travers l'art populaire et moderne par excellence afin de concurrencer le marché américain, mais aussi en doublant leur marché interne et leur public. Cet accord officiel de 1949 établit un règlement qui permet de faciliter les échanges et la circulation de professionnels du cinéma entre les deux pays. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, des films possèdent une double nationalité. Ainsi, à partir de l'immédiat après-guerre, les deux pays donnent vie à un nouveau système de production, grâce aux premiers accords officiels de coproduction cinématographique, qui constituent le modèle de ceux à venir entre les différents pays européens dont par exemple l'accord de coproduction franco-espagnol en 1955, qui permit à Carlos Saura de s'entourer de Lino Ventura et de Philippe Leroy pour son second long-métrage, *Llanto por un bandido* (1964). Cette collaboration entre l'Italie et la France a été une pratique moderne et novatrice sur le plan industriel et commercial mais surtout fructueuse et créative sur le plan artistique et cinématographique, en devenant un véhicule de transfert culturel européen à part entière.

Cet accord de coproduction a permis la réalisation de multiples films tournés avec des actrices et acteurs français partageant l'écran des plus grandes vedettes du cinéma italien⁴. Inversement, des acteurs italiens venaient en France afin de participer aux tournages de films franco-italiens aux côtés de leurs amis français rencontrés en Italie⁵. Des années 1960 aux années 1970, des réalisateurs italiens comme L. Visconti, V. De Sica, M. Antonioni, F. Fellini ou V. Zurlini s'entourent d'acteurs français tels que J-P. Belmondo, A. Delon, J-L. Trintignant, J. Moreau, A. Girardot, A. Aimée, J. Perrin afin de réaliser les grands succès cinématographiques, en créant de belles histoires d'amour et d'amitié. C'est justement le cas d'Alain Delon qui tourne en Italie pour la quatrième et dernière fois de sa carrière, sous la direction du cinéaste italien Valerio Zurlini dans *La prima notte di quiete* (1972).

La prima notte di quiete de Valerio Zurlini avec Alain Delon dans le rôle-titre, est un long-métrage issu de la coproduction cinématographique franco-italienne des années

⁴ Par exemple, *Rocco e i suoi fratelli* avec Alain Delon et Annie Girardot aux côtés de Renato Salvatori et Claudia Cardinale, *La ciociara* porté par Jean-Paul Belmondo et Sophia Loren, *La dolce vita* avec Anouk Aimée et *La notte* avec Jeanne Moreau où les deux actrices françaises jouent aux côtés de Marcello Mastroianni, *L'eclisse* avec Alain Delon et Monica Vitti, *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962) porté par le duo Jean-Louis Trintignant-Vittorio Gassman ; les retrouvailles entre Alain Delon et Claudia Cardinale, puis Alain Delon dans *La prima notte di quiete* (Valerio Zurlini, 1972) où il partage l'affiche avec Lea Massari et Renato Salvatori mais aussi Giancarlo Giannini et Adalberto Maria Merli.

⁵ Dès le générique du film, nous constatons que les acteurs italiens de *La prima notte di quiete* ont souvent joué en France au cours de leur carrière, tel un symbole de la rencontre et coproduction franco-italienne dans les années 1960 et 1970 : Lea Massari avait déjà rencontré Alain Delon en France dans *L'insoumis* d'Alain Cavalier en 1964. Elle fait une courte apparition dans *Les Choses de la vie* (1970) de Claude Sautet avant d'être la mère de Laurent dans *Le Souffle au cœur* (1971) de Louis Malle. On la retrouve ensuite dans *Peur sur la ville* d'Henri Verneuil en 1975 où son personnage fait face à Minos (Adalberto Maria Merli) dans l'incipit du film. Renato Salvatori, qui était le mari d'Annie Girardot, vint régulièrement en France pour jouer dans les films de Costa-Gavras dont *Z* (1969) ou *État de siège* (1972) et Alida Valli interprète le rôle de l'assistante de Pierre Brasseur dans *Les Yeux sans visages* de Georges Franju (1960) avant d'occuper le rôle de protagoniste d'*Une aussi longue absence* d'Henri Colpi (1961).

1970, et constitue donc un parangon du transfert culturel (Espagne, 2003) entre les deux pays. Daniele Dominici (Alain Delon), un professeur de littérature remplaçant, est nommé pour quelques mois dans un lycée de la ville portuaire de Rimini. Passionné de lettres et d'histoire de l'art mais peu soucieux des convenances de l'enseignement, des règles et des responsabilités de sa profession, il s'échine à sa tâche sans entrain. Ses étudiants, oisifs et indifférents, se ressemblent tous. Toutefois, au sein de cette assemblée, l'une d'entre elles se distingue par sa beauté naturelle et son regard profond sur le monde qui l'entoure. Cette étudiante, Vanina Abati (Sonia Petrovna), est aussi fragile et bouleversée qu'attrayante et mystérieuse. Le professeur décèle rapidement une fêlure enfouie au fin fond de son âme, une blessure secrète non cicatrisée, issue des méandres de son passé. Dominici, intrigué et séduit par la beauté ombrageuse de Vanina, délaisse sa femme Monica (Lea Massari) et commence une romance cachée avec la jeune étudiante.

Cet article vise à explorer la rencontre franco-italienne entre Valerio Zurlini et Alain Delon dans *La prima notte di quiete* (1972). L'article se penchera sur plusieurs questions : Que permet la coproduction dans la carrière de Zurlini et dans celle de Delon ? Comment a été élaborée cette coproduction ? Quels ont été leurs rôles respectifs ? Cette unique collaboration fut-elle un succès dans la carrière du cinéaste et de l'acteur ? Le film a-t-il permis à Delon un renouveau dans sa carrière ? Enfin, quels sont les thèmes propres au cinéma de Zurlini que l'on retrouve dans *La prima notte di quiete* ?

LA PARTIE ITALIENNE : VALERIO ZURLINI, CINÉASTE

Valerio Zurlini, auteur et réalisateur de huit films, entre 1955 et 1976, est un cinéaste italien peu prolifique, en comparaison de ses contemporains (De Sica, Rossellini, Visconti, Antonioni, entre autres). Né en 1926 à Bologne, dans le nord de l'Italie, il commence des études en droit et en histoire de l'art⁶ avant de s'orienter rapidement vers le monde du cinéma. À l'instar de nombreux cinéastes de sa génération, il tourne, entre 1944 et 1955, un certain nombre de courts-métrages avant de réaliser son premier film en 1955 intitulé *Le ragazzo di San Frediano*.

Ses débuts au cinéma s'inscrivent dans une époque fructueuse de l'industrie italienne. À la confluence des années cinquante et soixante, le cinéma italien vit un véritable âge d'or au sein duquel nous pouvons distinguer deux perspectives : le cinéma d'auteur issu du néoréalisme et représenté par les cinéastes susmentionnés tels De Sica, Rossellini, Visconti, De Santis, Antonioni, Pasolini, et d'autre part, le cinéma populaire comme la comédie à l'italienne (*I soliti ignoti*, 1958 de Mario Monicelli ou *Il sorpasso*, 1962 de Dino Risi). Malgré l'existence de ces deux écoles de cinéma, Zurlini se dirige vers une voie propre à ses aspirations, qui diffère de celle empruntée par ses contemporains. Sa caméra dépeint l'Italie de l'immédiat après-guerre, représentée par

⁶ Sa formation d'historien de l'art est importante, autant dans sa vie personnelle que professionnelle. Dans son cinéma, on note de multiples références littéraires, picturales et sculpturales. Dans *La prima notte di quiete*, il y a des références littéraires, à Stendhal et à Dostoïevski mais aussi picturales lorsque Dominici emmène Vanina dans un lieu obscur afin de voir un tableau de Piero della Francesca. Le cinéaste caractérise ses personnages par le prisme de l'art. Il s'intéresse à l'apport de l'art dans le parcours narratif des personnages afin de leur permettre de s'exprimer dans le monde auquel ils appartiennent.

son contexte socio-politique, jusqu'aux années soixante-dix. Le cinéma de Zurlini est épuré, poétique, lyrique et métaphorique. Il est doté d'une grande sensibilité et d'une grande beauté visuelle. Or, il est aussi le cinéma représentatif du drame se concluant régulièrement par la mort du protagoniste. Le réalisateur meurt de manière impromptue en 1982, à 56 ans, alors qu'il était en instance de réaliser son neuvième film.

La carrière de Zurlini est intimement liée au transfert culturel. En effet, cinq films sur huit sont réalisés dans le cadre de la collaboration cinématographique entre la France et l'Italie. Par ce biais, il s'entoure d'actrices et d'acteurs provenant de la cinématographie voisine : *Estate Violenta* en 1959 avec Jean-Louis Trintignant et Jacqueline Sassard ; *La ragazza con la valigia* avec Jacques Perrin en 1961 ; *Come, quando, perché* en 1969 avec Philippe Leroy et Danièle Gaubert ; *La prima notte di quiete* en 1972 avec Alain Delon puis en 1976, son dernier film, *Il deserto dei Tartari* avec Jacques Perrin, Philippe Noiret et Jean-Louis Trintignant. De plus, en dehors de cette association franco-italienne, nous relevons également l'apparition d'actrices et d'acteurs français dans les films italiens du réalisateur : Jacques Perrin et Sylvie dans *Cronaca familiare* en 1962, Anna Karina et Marie Laforêt dans *Le soldatesse* en 1965 et Jean Servais dans *Seduto alla sua destra* en 1968. On observe alors un intérêt notable du cinéaste pour les actrices et acteurs du cinéma français.

Après un premier long-métrage en 1955, il réalise deux films dans le cadre de l'accord de coproduction cinématographique franco-italien : *Estate Violenta* (1959) et *La ragazza con la valigia* (1962). Le premier traite d'une histoire d'amour durant l'été 1943 entre un jeune Italien et une jeune veuve de guerre. Le second raconte les déboires d'une jeune fille, valise en main, abandonnée par son amant. Elle parvient à retrouver le domicile de l'homme qui l'a délaissé, mais il se cache, et à la place, il envoie son frère Lorenzo pour l'accueillir. Ce jeune bourgeois s'éprend d'elle et parvient à ses besoins. Ce film permet au réalisateur d'acquérir une véritable renommée. La direction artistique, la photographie, le traitement du noir et blanc, la trame narrative dramatique, ainsi que l'interprétation de Claudia Cardinale et de Jacques Perrin contribuent à ce premier succès dans la carrière de Zurlini.

Par ailleurs, nous retrouvons une spécificité du cinéma de Zurlini dans *La ragazza con la valigia*, à savoir l'importance des décors, dont en particulier l'espace urbain. Le réalisateur insuffle à ses personnages une caractérisation propre à travers le paysage et la ville. Dans *La prima notte di quiete*, le cinéaste met en scène un professeur dans la ville de Rimini. On peut alors se demander comment Zurlini dépeint la ville et les personnages qui demeurent au sein de ces espaces: existe-il une corrélation entre le décor et les traits de ces derniers ? La ville est-elle un reflet de la représentation symbolique du professeur ?

La ville de Rimini : miroir émotionnel du Professeur

Le cinéma de Valerio Zurlini se déroule dans des décors précis : des lieux vides, des maisons en ruine et décaties, symboles de l'après-guerre dans la société italienne des années quarante à soixante. Le cinéaste place son histoire à Rimini⁷, durant l'hiver, sous

⁷ Rimini, ville natale de Federico Fellini, est également le cadre de l'action de *Amarcord* (Fellini, 1973). Le titre, qui signifie « je me souviens » dans le dialecte d'Émilie-Romagne, relate, en les fantasmant, les souvenirs d'enfance du réalisateur à l'époque de la montée du fascisme mussolinien.

la pluie et le froid glacial. Cette représentation est accentuée par des teintes froides et bleutées de la photographie, capturées par Dario Di Palma. Dès lors, l'atmosphère imprègne l'ensemble des personnages qui y résident. Le réalisateur utilise des lumières ténues pour représenter la réalité historique du pays mais aussi l'état émotionnel de ses personnages, notamment du protagoniste. La ville portuaire de Rimini se résume, par le prisme de la caméra de Zurlini, à un décor triste et lugubre, un port brumeux, des rues sombres et défraîchies, un temps diluvien, une atmosphère maussade et oppressante, au bord d'une mer tourmentée et déchaînée, agissant tel un miroir émotionnel du personnage principal. Rimini est donc une parabole de la décadence italienne mais aussi et surtout de l'état émotionnel et physique du professeur. Dans cette Rimini mélancolique et sinistre, Dominici semble surgir de nulle part : il apparaît pour la première fois, en errant seul dans des ruelles désertes, longeant les murs de la ville, jusqu'au port riminien. Le désespoir et la peine du personnage se lisent sur son visage et s'insinuent de manière implicite dans les venelles et avenues brumeuses de la ville. Le professeur représente à lui seul le décor : un homme en ruine, romantique et solitaire. Grâce à la mise en scène de Zurlini, le spectateur est témoin de la solitude et de la tristesse du lieu qui reflète précisément la psychologie et la sensibilité de Dominici.

En plus de la corrélation entre Rimini et Dominici, Zurlini souligne la manière dont la ville reflète ses personnages secondaires. En quoi Rimini correspond-elle aux traits de ces derniers ? Comment est représentée la société italienne des années soixante-dix par le biais de l'espace géographique ?

Rimini : un reflet de la décadence de la bourgeoisie italienne

La ville dépeint l'ensemble des personnages secondaires dans un vide métaphorique. Giorgio surnommé Spider (Giancarlo Giannini), Marcello (Renato Salvatori) et Gerardo (Adalberto Maria Merli) se retrouvent sans ancrage, sans but apparent ni motivation dans leurs vies respectives. Ils contrastent avec les deux protagonistes de l'intrigue qui tentent de sortir de ce marasme par le biais d'une histoire d'amour. Ces personnages, amorphes et désœuvrés, peuvent être assimilés aux *vitelloni*⁸, soit de jeunes Italiens oisifs qui passent leur temps à s'amuser, à profiter de la vie, à tuer l'ennui. Ces derniers sont constamment en relation avec l'argent et, pour traiter cette thématique, Valerio Zurlini capture des instants reflétant des rapports pécuniaires, dans les bars et discothèques mais aussi dans la demeure luxueuse de Gerardo.

Ces jeunes Italiens sont définis par la tristesse et le désespoir qui s'expriment à travers l'atmosphère morose et mélancolique de la ville de Rimini. Ils présentent une décadence, à la fois morale et physique, qui est soulignée au sein de cet espace. Le décor fusionne avec la psychologie des personnages. En outre, ils vivent uniquement entre eux, ils s'ennuient dans cette ville mortifère et déserte, mais ils ne savent rien faire d'autre, et se complaisent dans cet état de désœuvrement et de luxure. Dans ce Rimini brumeux, Zurlini brosse le portrait de la société italienne du début des années soixante-dix,

⁸ Le terme *vitelloni* vient du long-métrage *I vitelloni* de Federico Fellini (1953), à son tour une coproduction franco-italienne. Pour le cinéaste, les *vitelloni* représentent les jeunes Italiens, sans emploi durant l'immédiat après-guerre, qui passaient leurs journées au bar. En italien, *il vitello* signifie le veau et *il vitellone*, le veau à l'engrais, autrement dit le « gros veau ». Le *vitelloni* est donc un grand enfant, un adulte au comportement puéril tels Spider, Marcello et Gerardo dans *La prima notte di quiete*.

dépravée, oisive, cruelle, triste et maussade, mais aussi perverse et libidineuse. La bourgeoisie corrompue et décadente est dépeinte comme une société licencieuse voire incestueuse, comme le suggère le drame de jeunesse de Vanina sur lequel le voile est levé lors des révélations faites à Dominici. Les trois personnages secondaires se révèlent être des hommes ayant eu des relations intimes avec Vanina lorsqu'elle était adolescente. À côté de ces jeunes riches et libidineux, une autre partie de la société italienne est représentée. Il s'agit de la classe sociale, pauvre et démunie, ankylosée par les problèmes et difficultés de l'après-guerre. Le cinéaste soutient la comparaison entre ces jeunes désœuvrés et licencieux aux italiens en détresse.

Zurlini réalise ainsi *La prima notte di quiete* en soulignant les décors et les espaces de la ville qui correspondent aux traits de ses personnages, tant secondaires que principaux. En revanche, Alain Delon n'a pas la même vision de la trame narrative ni du développement de son personnage de professeur. En tant que protagoniste et coproducteur, il se permet d'intégrer des modifications dans la version française. Quel est donc le rôle de Delon dans *La prima notte di quiete* en tant que coproducteur ? Comment a-t-il abordé son personnage du professeur ? Ce rôle lui a-t-il permis d'accéder à un renouveau dans sa carrière d'acteur ?

LA PARTIE FRANÇAISE : ALAIN DELON, ACTEUR ET COPRODUCTEUR

Au début des années 1970, Alain Delon tourne deux films en parallèle, un en France, un en Italie. Il joue pour la troisième fois de sa carrière pour Jean-Pierre Melville, après *Le Samouraï* en 1967 et *Le Cercle Rouge* en 1970, il interprète le rôle principal dans *Un flic* en 1972. Ensuite, après avoir joué à deux reprises pour Visconti dans *Rocco e i suoi fratelli* (1960) et *Il Gattopardo* (1963), puis pour Antonioni avec Monica Vitti dans *L'eclisse* (1962), Delon revient en Italie, une décennie plus tard, pour un nouveau projet de tournage, cette fois-ci sous la tutelle de Valerio Zurlini dans *La prima notte di quiete*.

La rencontre entre Delon et Zurlini a été facilitée par Visconti qui propose à son collègue italien les services de l'acteur français pour son nouveau long-métrage. Zurlini demande à Delon de regarder le scénario qu'il avait imaginé et écrit avec Enrico Medioli⁹. Le cinéaste se montre toutefois d'une grande honnêteté en révélant à l'acteur français qu'il l'avait déjà fait lire à Marcello Mastroianni (Violet, 2000, p. 308). Delon accepte et obtient le rôle par la suite. Il se retrouve immédiatement séduit par ce personnage de professeur alternant tendresse et mélancolie, amour et solitude, passion et déchéance, qui se trouve toujours sur le fil entre la vie et la mort.

Alain Delon : acteur ou coproducteur ?

Toutefois, cette dernière parenthèse franco-italienne dans la carrière de Delon n'est pas aussi idyllique que ses collaborations antérieures en Italie, sous la direction de

⁹ Enrico Medioli (1925-2017), scénariste italien des films de *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*, et *Ludwig* (1972) de Visconti, de *La ragazza con la valigia* et *La prima notte di quiete* de Zurlini, mais aussi de *Once Upon a Time in America* (1984) de Sergio Leone.

Visconti. La rencontre avec le cinéaste bolonais s'avère alambiquée car la vision du film du réalisateur diverge de celle de l'acteur et coproducteur à plusieurs égards, parmi lesquels, le titre du film. Zurlini choisit *La prima notte di quiete*, littéralement « La première nuit de quiétude » en français. Ce titre, correspondant à un vers de Goethe¹⁰, évoque l'aspect poétique et littéraire du cinéma de Zurlini, et incarne pleinement l'atmosphère générale du film mais aussi l'humeur du protagoniste, qui suit un long cheminement vers la mort afin de trouver sa première nuit de quiétude. Lors d'une scène entre Spider et Dominici (1h25'38"-1h27'30"), le premier sollicite le professeur de lettres sur la signification de cette phrase. Il demande à son ami « Pourquoi la mort est-elle la première nuit de quiétude ? » Dominici lui répond que c'est « parce que l'on dort enfin sans rêver ». Le titre restitue la singularité poétique d'un film relatant l'avancée inéluctable d'un professeur vers une seule issue possible : la mort. En revanche, dans le cadre de la réception du film en France, Delon change le titre du film. Il le remplace par le terme générique et moins poétique du *Professeur*. Ce titre s'inscrit tout d'abord dans la tradition, inaugurée dans les années soixante, de films français interprétés notamment par Belmondo ou Delon, dont les titres se composent d'un article défini suivi d'un substantif ou d'un qualificatif : *L'Insoumis* (Alain Cavalier, 1964), *La Tulipe noire* (Christian-Jaque, 1964), *L'Homme de Rio* (Philippe de Broca, 1964), *Le Samouraï*, *Le Magnifique* (Philippe de Broca, 1973), *Le Professionnel* (Georges Lautner, 1981) ou encore *Le Marginal* (Jacques Deray, 1983). Par ailleurs, le titre français embrasse l'ensemble du film autour du statut social et professionnel de son personnage, et endigue toute portée symbolique et poétique du titre italien. Inversement, le titre original résulte énigmatique pour la plupart des spectateurs qui n'en connaissent pas l'auteur. Issu d'une citation littéraire, le titre est approprié au protagoniste pour plusieurs raisons. Arrivé à Rimini depuis peu, Dominici est un enseignant qui fait découvrir la poésie à ses étudiants : plus tard, à l'issue d'une discussion avec Spider, ce dernier lui offre le recueil de poésie de Goethe comprenant cette citation. De plus, le titre fait écho à sa caractérisation tant morale que physique : le professeur semble avoir une préconscience de sa mort prochaine et a perdu goût à la vie. Il erre dans la ville sans entrain tel un mort-vivant. Au seuil de la mort émotionnelle, une mystérieuse jeune femme lui fournit une raison de vivre, si illusoire soit-elle, dans une quiétude qu'il (re)découvre en sa présence avant de trouver le repos éternel dans la mort.

Le long-métrage a été en partie mutilé par la société de production d'Alain Delon, Adel Productions, fondée en 1968. En tant que coproducteur, Delon s'est permis de modifier certaines parties du film pour sa réception en France, à partir du 1^{er} novembre 1972. À cet effet, il supprime 22 minutes : le film franco-italien original dure 132 minutes alors que le film présenté en France début novembre 1972 correspond à une version censurée de 105 minutes¹¹. Il a opéré ces changements afin de rendre le film plus commercial (Quivy, 2012). À l'époque, un long-métrage de plus de deux heures pouvait être jugé comme excessivement long par une partie du public et des critiques. Pour le rendre plus accessible, Delon a supprimé de multiples scènes jugées scabreuses

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Wandeer's Nightsong* (1776-1780).

¹¹ Lors du Festival de Cannes 2019, dans la section « Cannes Classics » Alain Delon présente en personne, et ce pour la première fois en France, la version originale de *La prima notte di quiete* d'une durée de 2h07, qui diffère de la version projetée dans les cinémas français en 1972 qui avait une durée de 1h45. Ainsi, le public français visionne la « vraie » version du film de Valerio Zurlini, 47 ans après sa sortie initiale.

et indécentes, notamment les scènes de tripots et d'orgies, qui pouvaient être considérées comme choquantes pour la morale de l'époque. De plus, dans la version française, le film souligne davantage la vision du professeur : entre les deux versions, nous relevons qu'aucune des scènes où le professeur apparaît n'est supprimée, alors que Monica, personnage essentiel dans la version originale, devient secondaire voire tertiaire dans cette version. Delon a jugé nécessaire de réaliser plusieurs coupes, afin de soigner la réception du film en France où le public l'accueillerait différemment qu'en Italie. D'après lui, le portrait zurlinien de la société italienne était difficile à concevoir de l'autre côté des Alpes : la décadence de la bourgeoisie au sein de la société italienne des années soixante-dix ne correspondait pas à la société française de la même époque¹². Zurlini s'irrita de ces modifications et demanda la suppression de l'exploitation en France, en vain. Quant à sa relation avec Zurlini sur le tournage de *La prima notte di quiete*, Delon, transparent, indiqua *a posteriori* que « [l]es relations entre réalisateurs et acteurs sont pareilles à celles qui existent dans les couples, il y a des jours avec et des jours sans. L'important c'est le chemin qu'on fait ensemble. Le résultat, dans ce cas précis, est sous les yeux de tous, et c'est un chef-d'œuvre. » (Caprara, 2000).

Le Professeur : un personnage delonien ?

Dans l'intrigue de Zurlini, le personnage de Delon, Daniele Dominici, est caractérisé par la solitude, la tristesse et le désespoir : il apparaît à l'écran tel un spectre, ne quittant jamais son manteau beige, mal rasé et les cheveux ébouriffés. Ancien bourgeois déclassé et désargenté, Dominici est un homme qui a tout perdu : ses relations familiales sont relevées en filigrane, quasiment inexistantes, son passé et sa jeunesse sont à peine évoqués ; de plus, sa femme le trompe ouvertement, mais il n'arrive pas à la quitter ; il s'entoure de faux amis lors de ses soirées à jouer au poker, et perd le peu d'argent qu'il possède ; il tombe éperdument amoureux d'une jeune étudiante, mais c'est un amour impossible et voué à l'échec. Il le sait mais persiste aveuglément. Cette relation passionnée l'entraîne inéluctablement vers un destin tragique, comme nous l'avons déjà observé. Dominici traîne sa solitude et sa mélancolie dans une salle de classe qu'il anime sans passion, dans des bars autour de parties de cartes clandestines et de soirées de débauche avec des jeunes oisifs qui se rendent dans ces lieux pour faire la fête toute la nuit (Galán, 1974, p. 48). Toutefois, aucune de ces distractions ne semble pouvoir guérir le spleen indicible et incurable de Dominici. Il demeure apathique et atone face au monde qui l'entoure, dans la ville de Rimini. Son seul espoir réside dans sa relation passionnée avec Vanina. En se reconnaissant dans le caractère et la souffrance intérieure de son étudiante, il entame une reconstruction amoureuse et émotionnelle. Tous deux fuient leur passé douloureux et l'ensemble du film porte sur l'impossibilité de leur histoire d'amour, l'incapacité de s'unir et de recommencer une vie ensemble, loin des souvenirs et fêlures du passé : le titre du film original, *La prima notte di quiete*, renvoie à une progression vers la mort. Il traduit à la fois la mélancolie qui imprègne l'ambiance du film, tout en préfigurant le destin funeste du professeur. On identifie

¹² En France, Claude Chabrol dépeint la bourgeoisie française dans son œuvre, en particulier dans les années 1970. Le portrait mordant tout en finesse qu'il brosse révèle souvent les secrets honteux et l'hypocrisie des conventions que l'on retrouve notamment dans *Que la bête meure* (1969), *La Femme infidèle* (1969), *Juste avant la nuit* (1971) et *Les Noces rouges* (1973).

alors le thème de l'épuisement tant émotionnel que physique du personnage, qui coïncide avec la représentation de Rimini, ville sinistre, sombre et mortuaire, comme nous l'avons déjà précisé.

Ce rôle de l'homme blafard, livide et singulier est exactement celui que Delon incarnait dans les années 1970 : un homme solitaire et taciturne, voué à une fin tragique. En effet, la mort de son personnage fait écho aux films dans lesquels il joue dans les années soixante et soixante-dix en France : *Le Samouraï*, *Le clan des Siciliens* (Henri Verneuil, 1969), *Jeff* (Jean Herman, 1969), *Le Cercle rouge* ou *La Veuve Couderc* (Pierre Granier-Deferre, 1972). Toutefois, son rôle dans *La prima notte di quiete* diverge à certains égards de celui de gangster ou de policier qu'il interprète dans le cinéma français de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Bien qu'il partage l'aspect solitaire, impassible et émotionnellement vide de Jef Costello du *Samouraï*, Dominici est un homme épuisé, en bout de course, déambulant telle une âme en peine dans les rues sombres de Rimini, dont l'aspect moral et vestimentaire, comme son état émotionnel et physique, divergent de ceux du Samouraï.

Pour conclure, nous pouvons considérer *Le Professeur* comme portrait de la société italienne décadente des années soixante-dix, d'une bourgeoisie minée par l'ennui, où des jeunes bourgeois rongés par l'indolence s'adonnent aux mêmes activités sempiternelles, entre les boîtes de nuit et les jeux d'argent. Parallèlement, nous y découvrons une histoire d'amour qui se conclut sur un drame tragique. Valerio Zurlini brosse le portrait d'un homme ambivalent, un homme malheureux et désespéré, un homme qui joue, qui boit, qui aime, qui souffre et qui meurt.

Aux côtés des films de gangsters et films policiers, *La prima notte di quiete* permet à Alain Delon de s'échapper de ses rôles habituels dans le cinéma français de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Le rôle de Daniele Dominici lui offre ainsi un nouveau souffle dans sa carrière d'acteur.

À travers *La prima notte di quiete*, nous pouvons saisir l'impact des rôles de Zurlini et de Delon dans le cadre de cette collaboration cinématographique franco-italienne. En dépit des divergences concernant le titre du film, la longueur de l'œuvre, les coupes de scènes et les modifications des traits des personnages, le film représente bel et bien l'épuisement émotionnel d'un héros, s'inscrivant dans un espace urbain symbolique de la déchéance d'un homme qui se consume à petit feu. Cette coproduction entre la France et l'Italie à l'orée des années soixante-dix reflète un conflit d'idées et d'approches, mais malgré cela, l'œuvre est autant un succès dans la carrière singulière de Zurlini que dans l'identité actorielle de Delon.

Références

- AYACHE Georges (2016), *Le cinéma italien appassionato*, Monaco, Éditions du Rocher.
 CAPRARA Fulvia (30/03/2000), *Delon la notte non porta quiete*, Turin, La Stampa.
 DE BARONCELLI, Jean (07/11/1972), « Le Professeur de Valerio Zurlini », Paris, *Le Monde*.
 ESPAGNE Michel (2013), « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, p. 1-9. Doi : 10.4000/rs.l.219
 FOREST Claude (2017), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
 GALÁN Diego (16/02/1974), « La primera noche de la quietud », Madrid, *Triunfo*, n° 594, p. 48.

- GILI Jean-Antoine (1978), *Le cinéma italien : entretiens avec Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Marco Ferreri, Mario Monicelli, Elio Petri, Dino Risi, Francesco Rosi, Ettore Scola, Paolo et Vittorio Taviani, Valerio Zurlini*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- MINOTTI Gianluca (2000), Valerio Zurlini, Milan, Editrice Il Castoro.
- NICOLETTO Meris (2016), Valerio Zurlini, *Il rifiuto del compromesso*, Roma, Falsopiano.
- QUIVY Vincent (2017), *Alain Delon, ange et voyou*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHIFANO Laurence (2016), *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin.
- SERVAT Henri-Jean (2000), *Alain Delon : l'insoumis (1957-1970)*, Paris, Albin Michel.
- VIOLET Bernard (2000), *Les Mystères Delon*, Paris, Flammarion.
- VIZCAÍNO MARTÍNEZ, Juan Carlos (2012), « La primera noche de la quietud. Valerio Zurlini », Barcelone, *Dirigido por*, n° 425, p. 55-56.
- ZURLINI Valerio (1972), *La prima notte di quiete – Le Professeur*, Paris, Pathé Distribution [DVD].

