

Transcr(é)ation



Adaptation et modernité dans le cinéma italien d'après-guerre La Terre tremble (Visconti, 1948) et La Fille de Parme (Pietrangeli, 1963)

Adaptation and Modernity in Post-war Italian Cinema La Terra Trema (Visconti, 1948) and La Parmigiana (Pietrangeli, 1963)

Esther Hallé

Volume 1, Number 1, 2022

L'Adaptation cinématographique - Approches théoriques
Film Adaptation - Theoretical approaches

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110946ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15097>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hallé, E. (2022). Adaptation et modernité dans le cinéma italien d'après-guerre :
la Terre tremble (Visconti, 1948) et La Fille de Parme (Pietrangeli, 1963).
Transcr(é)ation, 1(1), 1–22. <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15097>

Article abstract

This article invites a reconsideration of the role of adaptation in the development of modern Italian cinema, from the neorealist era to the auteur cinema of the 1960s. While post-war neorealism appears to celebrate the “purity” of a de-dramatized representation of reality, it is far from implying a renunciation of the artifices of screenplay writing. Neorealism is largely based on film adaptations, as evidenced by masterpieces such as *Ossessione* (Visconti, 1943) or *Bicycle Thieves* (*Ladri da biciclette*, De Sica, 1948). Through a comparative analysis of *La Terra Trema* (Visconti, 1948) and *La Parmigiana* (Pietrangeli, 1963), we would like to envision Italian modernity as regards the novels: contrary to the principle of fidelity, adaptation challenges the causality of cinematic narrative, leading to the indeterminacy of the modern novel.

© Esther Hallé, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Adaptation et modernité dans le cinéma italien d'après-guerre – *La Terre tremble* (Visconti, 1948) et *La Fille de Parme* (Pietrangeli, 1963)

ESTHER HALLÉ

Chercheuse associée au CERCC (Centre d'Etudes et de Recherches Comparées sur la Création), École Normale Supérieure de Lyon.

RÉSUMÉ

*Cet article invite à reconsidérer la part de l'adaptation dans l'élaboration du cinéma moderne italien, depuis la saison néoréaliste jusqu'au cinéma d'auteur des années 1960. Si le nouveau réalisme d'après-guerre semble célébrer la « pureté » d'une représentation dédramatisée du réel, il est loin d'induire un renoncement aux artifices de l'écriture scénaristique. Le néoréalisme se fonde très largement sur des adaptations cinématographiques, comme en témoignent des chefs d'œuvre tels que *Les Amants diaboliques* (Visconti, 1943) ou *Le Voleur de bicyclettes* (De Sica, 1948). À partir de l'analyse comparée de *La Terre tremble* (Visconti, 1948) et de *La Fille de Parme* (Pietrangeli, 1963), il s'agit d'envisager la modernité italienne sous les termes du roman : à rebours du principe de fidélité, la pratique de l'adaptation met en crise la causalité du récit cinématographique, qui accède à l'indétermination du roman moderne.*

Mots clés : *néoréalisme italien · modernité cinématographique · adaptation · Antonio Pietrangeli · Luchino Visconti.*

Introduction : Néoréalisme, adaptation et modernité

L'adaptation a-t-elle sa part dans l'élaboration du cinéma moderne italien ? Si de nombreuses études d'adaptations cinématographiques permettent de vérifier la productivité d'un imaginaire textuel ou d'éclairer l'inspiration d'un cinéaste¹, la pratique de l'adaptation et son rôle dans l'évolution du *médium* cinématographique s'offrent encore largement à l'analyse. Cette reconnaissance problématique découle notamment d'une tendance à réfuter tout tribut du cinéma à la littérature, ce dont témoignent les débats qui animent la critique italienne au début des années 1940. Au sein de la célèbre revue *Cinema*, la défense de l'autonomie du *médium* cinématographique au sein du champ culturel alimente ainsi un rejet des films inspirés de la tradition romanesque. Les appels critiques à un renouvellement réaliste du cinéma italien, préfigurant la saison néoréaliste, exacerbent en particulier le rejet des adaptations du cinéma dit « calligraphique² » : associés à une forme d'artificialité, les films de Mario Soldati (*Le Mariage de minuit*, 1941), Ferdinando Maria Poggioli (*Jalousie*, 1942) ou Renato Castellani (*Un coup de pistolet*, 1942), adaptés de romans du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, s'opposent à l'authenticité d'un cinéma directement inspiré des réalités sociales. C'est ce dont atteste notamment l'élaboration critique du réalisme italien par Cesare Zavattini, qui évoque un cinéma sans sujet, sans acteurs voire sans montage³. L'adaptation ne semble plus avoir de place dans cette position qui anticipe la politique des auteurs défendue par Truffaut dans *Les Cahiers du cinéma*⁴ où la pratique est rejetée du côté d'un classicisme cinématographique dont le caractère formaté contredit tout principe d'auctorialité : tandis que le scénario original atteste d'un acte de création, l'adaptation est associée à un geste de répétition et à une posture de conservation, par définition antinomique avec le concept de modernité.

¹ C'est notamment le cas de l'inspiration proustienne de l'œuvre de Visconti, dont le projet d'adaptation de *La Recherche du temps perdu*, jamais réalisé, a fait l'objet d'une stimulante étude de Florence Colombani, autrice de *Proust-Visconti. Histoire d'une affinité élective* (Paris : Philippe Rey, 2006).

² Le terme de « calligraphisme » souligne la sophistication formelle et les origines littéraires d'un courant cinématographique italien de la première moitié des années 1940, en grande partie fondé sur des adaptations romanesques et théâtrales.

³ Dans un célèbre manifeste publié en 1940, Cesare Zavattini évoque « le film de l'homme qui dort, le film de l'homme qui se dispute, sans montage et j'oserais ajouter sans sujet » (notre traduction). Zavattini, Cesare, « I sogni migliori », *Cinema*, n°92, 25 avril 1940, p. 252.

⁴ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, pp. 15-29.

Il convient toutefois de rappeler que les chefs-d'œuvre néoréalistes s'appuient largement sur la littérature romanesque, des *Amants diaboliques* de Visconti (1943), adapté d'un roman de James Mc Cain (*Le Facteur sonne toujours deux fois*, 1934), au *Voleur de Bicyclettes* (De Sica, 1948), tiré du roman homonyme de Luigi Bartolini (1946) jusqu'à *La Terre tremble* de Visconti (1948), issu des *Malavoglia* de Giovanni Verga (1881). Peut-on dès lors maintenir que la pratique de l'adaptation n'a aucune part dans l'élaboration du cinéma moderne italien ?

Pour comprendre la minoration du caractère intermédial du cinéma italien dans le champ des études cinématographiques, il faut remonter aux dynamiques qui animent le champ culturel italien au début des années 1940. En effet, le *médium* cinématographique n'est alors pas un champ culturel tout à fait autonome au sein du système des arts, notamment vis-à-vis de la littérature⁵. C'est ce dont atteste le personnel critique des revues spécialisées, largement constitué de critiques de théâtre. Mais, alors que le champ cinématographique s'institutionnalise sous l'impulsion du régime fasciste, les hommes de lettres qui animent des revues comme *Bianco e Nero* et *Cinema* sont progressivement remplacés par de jeunes critiques issus des premières promotions du *Centro Sperimentale* (l'école nationale de cinéma créée en 1935). Forts de leur formation spécialisée, ces jeunes critiques associent leur refus de l'adaptation à la revendication d'une pensée autonome du *médium*. Dès lors, leurs appels à un renouvellement réaliste du cinéma italien, qui s'exacerbent pendant les dernières années du *ventennio* fasciste, sont à la fois tributaires d'un souci d'authenticité et d'un rejet de tout ce qui pourrait fragiliser l'autonomie du cinéma au sein du champ culturel. Perçue comme un signe de dépendance à la littérature, l'adaptation menace le cinéma d'artificialité mais aussi sa reconnaissance comme art autonome. Les comédies des « téléphones blancs⁶ », généralement adaptées de pièces de théâtre hongroises, sont ainsi condamnées par une jeune critique qui refuse le cinéma d'évasion favorisé par le régime : les films de Mario Mattoli (*La Folle Aventure de Macario*, 1939) et de Carlo Ludovico Bragaglia (*Animali pazzi*, 1939), sont raillés pour l'image factice qu'ils donnent de l'Italie. Tout au long de l'année 1942, le cinéma calligraphique fait les frais d'un combat critique de plus en plus virulent sur les pages de la revue *Cinema*. Il fédère ce que l'historiographie italienne ne tardera pas, à la suite de Gian Piero Brunetta,

⁵ Voir Scotto d'Ardino, Laurent, *La Revue Cinema et le néoréalisme italien. Autonomisation d'un champ esthétique*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

⁶ Le cinéma des « téléphones blancs » désigne un sous-genre de la comédie italienne, en vogue entre 1936 et 1943. Le terme souligne la présence récurrente de téléphones blancs dans des univers caractérisés par un confort bourgeois, qui tranche avec les réalités sociales italiennes contemporaines.

à qualifier de « groupe *Cinema*⁷ ». Des critiques et aspirants cinéastes comme Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis et Cesare Zavattini condamnent le refuge du cinéma calligraphique dans la fiction littéraire, dans des manifestes critiques aux accents de plus en plus clairement anti-fascistes⁸.

Un examen plus attentif des manifestes réalistes du « groupe *Cinema* » révèle toutefois que la revendication d'un réel non médiatisé va bien de pair avec la référence à une tradition romanesque italienne. C'est ce dont témoigne en particulier les appels à une transposition cinématographique du courant vériste représenté par les romans de Giovanni Verga (1840-1922), lui-même héritier du naturalisme français. Offrant au réalisme cinématographique une forme de légitimation, il est cité par certains membres du « groupe *Cinema* » : Mario Alicata et Giuseppe De Santis font de lui le père d'une tradition réaliste italienne⁹, tout comme Antonio Pietrangeli¹⁰ et Luchino Visconti¹¹. Ce dernier rêve en effet à une adaptation des *Malavoglia*, qu'il conçoit non seulement comme la source d'un réalisme documentaire, mais aussi comme une inspiration poétique aux résonances mythiques.

La référence à Verga offre ainsi un point de départ à une réflexion sur la place du littéraire dans le cinéma italien d'après-guerre, que nous pouvons envisager à partir de *La Terre tremble* (1948) : dans quelle mesure ce film a-t-il contribué à l'élaboration d'un nouveau paradigme d'adaptation cinématographique ? Afin de mener cette interrogation, conçue comme une invitation à mener une recherche plus large, nous nous appuyons sur les affinités de la taxinomie deleuzienne avec une pensée narratologique de la modernité néoréaliste. Dans le dernier chapitre de *L'Image Mouvement* (1983), Deleuze décrit le néoréalisme comme une mise en crise du schéma sensori-moteur qui fondait le caractère déterministe de l'image action¹². Les premiers films de Visconti

⁷ Brunetta, Gian Piero, « Il gruppo di *Cinema* e l'attesa di un nuovo mondo cinematografico », in « Il cammino della critica verso il neorealismo », in *Storia del cinema italiano*, vol.2, *Il cinema del regime 1929-1945*, Rome : Editori Riuniti, 1993 (1^{ère} éd. 1976), pp. 197-230.

⁸ Voir Pietrangeli, Antonio, « Analisi spettrale del film realistico », *Cinema*, n°146, juillet 1942, pp. 393-394.

⁹ Alicata, Mario, De Santis, Giuseppe, « Verità e poesia : Verga e il cinema italiano », *Cinema*, n°127, 10 octobre 1941, puis in Mida, Massimo, Quaglietti, Lorenzo (éd.), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Rome-Bari : Laterza, 1980, pp. 201-205.

¹⁰ Pietrangeli, Antonio, « Analisi spettrale del film realistico », *Cinema*, n° 146, 25 juillet 1942, puis in Mida, Massimo, Quaglietti, Lorenzo (éd.), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, *Op. cit.*, pp. 226-228.

¹¹ Visconti, Luchino, « Tradizione e invenzione », in *Stile italiano del cinema*, n°VIII, Milan, Daria Guarnati, 1941, pp. 78-79, puis in Lagny, Michèle, *Luchino Visconti : la vérité d'une légende*, Paris : Bibliothèque du film, 2002, pp. 101-103.

¹² Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image mouvement*, Paris : Éditions de minuit, 1983, pp. 284-288.

inaugurent une image temps détachée de tout rapport de causalité avec les images qui la précèdent et lui succèdent, donnant lieu à des situations optico-sonores pures. Or, comme le rappelle Roberto De Gaetano, spécialiste de Deleuze¹³, c'est ce même rapport de causalité qui définit le tournant moderne du roman européen au XIX^e siècle. À partir d'une analogie éclairante entre modernités romanesque et cinématographique, il affirme que « la grande invention du cinéma italien est d'avoir fait accéder le cinéma à la puissance du romanesque¹⁴ » (2016, p. 39). Ainsi si « la narration est ce qui a animé la forme classique du cinéma¹⁵ » (2016, p. 39-40), le néoréalisme « s'est libéré des formes classiques construites par le binôme action – narration¹⁶ » (2016, p. 41). Si la modernité cinématographique italienne peut se penser sous les termes du roman, ne convient-il pas de réévaluer la part de l'adaptation dans son élaboration ? Cet article vise à réhabiliter une pensée narratologique de la modernité cinématographique italienne : comment la pratique de l'adaptation a-t-elle contribué à la déconstruction du récit cinématographique classique ?

Nous nous concentrerons notamment sur le travail d'Antonio Pietrangeli, ancien critique, scénariste et réalisateur. Auteur de la *voix-off* qui accompagne les images de *La Terre tremble*, sa contribution au renouvellement de la pratique de l'adaptation dans le cinéma italien d'après-guerre est aussi méconnue qu'elle nous semble essentielle. En effet, à la modernité de la représentation du paysage sicilien s'associe le caractère poétique d'une *voix-off* qui actualise le caractère polyphonique du roman de Verga. Nous verrons ensuite comment, quinze ans après *La Terre tremble*, Pietrangeli radicalise la capacité de l'adaptation à dépasser les principes d'équivalence et de fidélité dans le contexte du cinéma d'auteur italien des années 1960 avec *La Fille de Parme* (1963), issu d'un roman de Bruna Piatti (*La Parmigiana*, 1962). Fragilisant les effets de causalité de la narration de Piatti au profit d'un récit cinématographique fragmentaire, Pietrangeli fait accéder un roman plutôt classique dans sa forme à l'indétermination narrative du roman moderne.

C'est à travers l'écriture que Pietrangeli intègre le monde du cinéma, au début des années 1940, alors qu'il est encore étudiant en médecine. Après avoir

¹³ Gaetano, Roberto, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Rome : Bulzoni, 1997.

¹⁴ « La grande invenzione del cinema italiano è stata quella di far accedere il cinema alla potenza del romanzesco » (De Gaetano, Roberto, « Io la conosco bene di Antonio Pietrangeli », *Fata Morgana*, n°30, septembre-décembre 2016, p. 39) (notre traduction).

¹⁵ « La narrazione è ciò che ha animato la forma classico del cinema » (*Ibid.*, p. 39-40) (notre traduction).

¹⁶ « il neorealismo, quando un 'popolo senza uniforme' (Godard) si è liberato dalle forme classiche costruite dal binomio azione – narrazione » (*Ibid.*, p. 41) (notre traduction).

publié des textes critiques dans le quotidien fasciste *Il lavoro fascista*, il entre, en 1941, comme secrétaire de rédaction dans la revue *Bianco e Nero*. Dès la fin de l'année, il signe ses premiers textes et s'affirme progressivement comme l'un des plus virulents défenseurs d'un renouvellement réaliste du cinéma italien. Au cours des années 1942 et 1943, il publie divers manifestes dans les pages de *Bianco e Nero*, de *Cinema* et du *Si Gira*, où il définit le réalisme sur un plan essentiellement moral : moins conçu comme le principe d'une reproduction fidèle de la réalité, le cinéma réaliste est, pour lui, l'outil d'une mise en rapport avec un réel ambigu¹⁷. Parallèlement à ses activités critiques, Pietrangeli s'engage, dès 1942, dans divers projets de la saison néoréaliste. Il est l'un des assistants réalisateurs de Visconti sur le tournage d'*Ossessione*, où sa contribution à la révision des dialogues lui permet d'être crédité parmi les scénaristes du film. En 1947, il rédige la *voix-off* de *La Terre tremble*, puis poursuit sa collaboration avec Visconti à travers l'écriture de divers projets, comme celui de *Marathon dansant*, adapté d'*On achève bien les chevaux* d'Horace McCoy (1935). C'est donc en tant que scénariste que Pietrangeli affirme sa position dans le champ cinématographique italien tout au long de la saison néoréaliste¹⁸. Ce n'est qu'en 1953 qu'il réalise un premier film, *Du soleil dans les yeux*, placé sous les auspices du néoréalisme. Il s'agit d'ailleurs d'une adaptation d'adaptation, puisqu'elle dérive de *Marathon dansant*, jamais réalisé par Visconti, dont le personnage de Celestina est réinvesti par Pietrangeli, qui le développe pour dresser le portrait d'une jeune domestique à Rome. Si l'adaptation ne marque que deux autres de ses films (*Le Cocu magnifique* (1964), issu de la pièce homonyme de Fernand Crommelynck (1921) et *La Fille de Parme* (1963)), le rôle de l'écriture est central dans son parcours : Pietrangeli n'a jamais cessé d'écrire et a co-signé la totalité des scénarios d'une Œuvre encore largement méconnue.

La Terre tremble, actualisation cinématographique moderne

L'adaptation des *Malavoglia* par Visconti est, pour reprendre les termes de Truffaut (1954), moins fidèle à la lettre qu'à l'esprit¹⁹ du roman de Verga. Les divers effets de métamorphoses du texte original, qui font résonner les inspirations du roman avec l'Italie contemporaine, situent cette adaptation au-delà du principe

¹⁷ Voir Pietrangeli, Antonio, « Verso un cinema italiano », *Bianco e Nero*, anno VI, n°8, juillet 1942, pp. 19-32.

¹⁸ Il participe à la rédaction de scénarios pour Pietro Germi (*Jeunesse perdue*, 1948), Rossellini (*Europe 51*, 1952), et Lattuada (*Notre guerre*, 1945).

¹⁹ Dans sa dénonciation des adaptations de Pierre Bost et Jean Aurenche, Truffaut évoque des films « infidèles à l'esprit comme à la lettre » des romans que ces scénaristes affadissent (« Une certaine tendance du cinéma français », *art. cit.*, p. 19).

de fidélité pour la placer sous le signe de l'« actualisation²⁰ ». Le film inaugure ainsi un nouveau paradigme essentiel à l'élaboration du cinéma moderne d'après-guerre, dont l'analyse est favorisée les nombreux documents d'archives portant sur sa genèse²¹.

Par-delà la fidélité : une adaptation sans scénario

Dès 1951, la revue *Bianco e Nero* publie divers documents²² informant sur la genèse de *La Terre tremble*, et notamment le scénario - rédigé après le tournage, suivi d'un texte de Visconti (« Notes pour un film documentaire sur la Sicile »). Ces archives, ainsi que les carnets de tournage du film²³, permettent de constater que la réinvention viscontienne des *Malavoglia* questionne la pratique de l'adaptation dans son principe même : Visconti se passe de l'écriture d'un synopsis et d'un scénario, traditionnellement considérée comme une étape essentielle au processus d'adaptation puisque s'y joue la sélection des éléments du récit initial. *La Terre tremble* n'en passe pas par cette réécriture du roman, et la transposition filmique se décide *en acte* au moment du tournage. Accompagné d'une équipe réduite, Visconti tourne sans découpage préétabli, en suivant de façon très libre l'intrigue du roman de Verga. Les dialogues se construisent au fil des répétitions avec les acteurs non professionnels, comme en témoignent les notes de Visconti consignées lors du tournage :

J'écris les dialogues à chaud, avec l'aide des interprètes, c'est-à-dire en leur demandant *comment ils exprimeraient de façon instinctive un sentiment déterminé*, et quels mots ils utiliseraient. De ce travail, naissent les dialogues et le texte conserve ainsi un ton non littéraire et authentique qui me semble très précieux²⁴.

²⁰ Afin de sortir l'adaptation d'une aspiration à la fidélité, Robert Stam propose, dans *Literature Through Film*, le concept d'« actualisation » (Malden : Blackwell, 2005, p. 4).

²¹ La Bibliothèque du film de la Cinémathèque française conserve un journal du tournage, tenu par Francesco Rosi, assistant de Visconti tout au long des sept mois de tournages. On retrouve également des carnets de raccord et un « bulletin de tournage » dressant la liste des objectifs utilisés pour un plan, les distances focales employées, les mouvements de caméra et leur hauteur, *etc.*

²² *Bianco e Nero*, anno XII, n°2-3, février-mars 1951, p. 118.

²³ Consultables à la bibliothèque du film de la cinémathèque française.

²⁴ « I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro *in quale maniera istintivamente esprimerebbero un determinato sentimento*, e quali parole userebbero. Da questo lavoro nascono dunque i dialoghi ed il testo mantiene di conseguenza un tono non letterario e autentico che mi sembra assai prezioso » (*Bianco e Nero*, anno XII, n°2-3, février-mars 1951, p. 118) (notre traduction).

Ces répliques, en dialecte sicilien, étaient ensuite traduites en italien par Francesco Rosi, assistant à la réalisation, qui les consignait dans la perspective de rédiger ultérieurement le scénario final du film.

Pourtant, l'improvisation s'associe à une pensée préalable de la structure dramatique du film et de son rapport au récit de Verga. Celui-ci devait initialement inspirer le premier volet d'un projet plus large de film documentaire sur la lutte des classes dans l'Italie méridionale, esquissé dans ses « Notes pour un film documentaire sur la Sicile²⁵ ». Visconti y détaille la physionomie de ce qui devait s'intituler « L'épisode de la mer ». Il décrit notamment la séquence d'ouverture du film, centrée sur le retour des marins à l'aube, dans le port d'Aci Trezza. Suit un développement, absent du roman de Verga comme du film finalement réalisé : amers devant les gros chalutiers qui raclent les fonds marins, aux dépens de la pêche des barques les plus modestes, un groupe de jeunes pêcheurs décide d'attaquer l'un de ces gros bateaux pour déchirer ses filets. Revenant ensuite au récit de Verga, Visconti décrit la libération de leur chef, 'Ntoni, grâce à l'intervention d'un grossiste. La suite des notes de Visconti est conforme au film réalisé : le projet du jeune 'Ntoni de monter une entreprise de pêche autonome échoue à cause de la tempête qui détruit sa barque et, avec elle, ses projets d'indépendance.

Visconti entretient donc un rapport très libre avec le récit de Verga, qu'il ne situe plus à la fin du XIX^e siècle mais dans la Sicile contemporaine. Le personnage principal du roman, le grand père 'Ntoni, devient un personnage secondaire au profit de son petit-fils. Le patronyme des Malavoglia devient Valastro, et l'entreprise de la famille ne porte plus sur une affaire des lupins mais sur le projet de s'émanciper de l'emprise des grossistes. Le destin malheureux de la famille d'Aci Trezza n'est plus présenté dans une perspective univoquement fataliste, mais intégré à un discours explicitement politique : la tentative d'émancipation entreprise par le personnage principal ne se heurte pas au caractère immuable des choses, mais à un système que la seule volonté individuelle ne saurait modifier. Le film se rend ainsi plus attentif à l'apprentissage moral de 'Ntoni qui, comme en témoigne son échange avec une jeune villageoise au terme du film, finit par constater la nécessité politique d'une dynamique collective.

Au-delà de ces modifications substantielles, l'adaptation de Visconti frappe par la place accordée au paysage d'Aci Trezza d'autant plus que le roman de

²⁵ *Bianco e Nero*, anno XII, n°2-3, février-mars 1951, p. 113-117. Visconti y projette un montage parallèle, permettant de faire résonner la condition des pêcheurs siciliens avec celle des paysans et des mineurs de l'Italie méridionale.

Verga, privilégiant les dialogues, était peu prolixe en descriptions. En cela Visconti s'inscrit pleinement dans les préoccupations du « groupe *Cinema* », centrées sur la représentation d'un paysage italien authentique.

Une modernité poétique : le paysage

Le paysage de *La Terre tremble* résonne avec l'appel à une restitution à la fois réaliste et poétique de « la Sicile homérique et légendaire des *Malavoglia*²⁶ », lancé par Mario Alicata et Giuseppe De Santis dans leur manifeste « Vérité et poésie : Verga et le cinéma italien », publié en 1941 dans la revue *Cinema*. Répondant à l'ambition de représenter le monde d'une « humanité qui souffre et qui espère²⁷ » de façon authentique, les paysages viscontiens sont également le support de la « ferveur poétique²⁸ » que De Santis évoque dans un autre texte important, « Pour un paysage italien » (1941). Publié quelques mois plus tôt, ce manifeste défend la valorisation du paysage comme moyen de représenter et de comprendre un rapport déterminé au monde : le paysage permettrait de « comprendre et [d']interpréter l'homme²⁹ » et ferait partie « des facteurs qui doivent servir à exprimer tout le monde dans lequel [ils] vivent³⁰. » A la fois morale et ethnographique, cette perspective s'associe à une visée poétique définie à partir d'une référence au réalisme poétique français et notamment une célèbre séquence de *La Bête humaine* de Jean Renoir (1937) – encore une adaptation. Assailli par une pulsion de violence, le personnage de Jacques Lantier (Jean Gabin), tente d'étrangler Flore (Blanchette Brunoy) aux abords d'une voie ferrée, avant de se ressaisir au passage d'un train. De Santis est frappé par la façon dont, juste après que Jacques a ôté ses mains du cou de la jeune fille, sa crise morale est prise en charge par des plans larges sur le paysage, grâce auxquels elle « s'exprime en poésie³¹. » Citant des vers de « L'Infini » de Leopardi (1826), où le poète évoque une colline dont la vue est masquée par une haie³², De Santis propose ce que l'on peut comprendre comme une traduction poétique de cette séquence pathétique. Le paysage apparaît ainsi comme un relais poétique : suggérant visuellement le

²⁶ « la Sicilia omerica e leggendaria dei Malavoglia » (« Verità e poesia : Verga e il cinema italiano », *art. cit.*, p. 205) (notre traduction).

²⁷ « una umanità che soffre e spera » (*Idem.*) (notre traduction).

²⁸ « fervore di poesia » (*Ibid.*, p. 204) (notre traduction).

²⁹ « intendere e interpretare l'uomo » (De Santis, « Per un paesaggio italiano », *Cinema*, n°116, 25 avril 1941, p. 262) (notre traduction).

³⁰ « esprimere tutto il mondo nel quale gli uomini vivono. » (*Ibid.*, p. 262) (notre traduction).

³¹ « esprime in poesia », *Ibid.* (notre traduction).

³² « Ma sedendo e mirando, interminati / spazi da là da quella, e sovrummani / silenzi, e profundissima quiete / io nel pensiero mi fingo ; ove per poco / il cor non si spaura » (*Ibid.*, p. 263) (notre traduction).

caractère hyperbolique de la solitude de Jacques Lantier, il « exprime en poésie » ce que ni ses paroles ni ses expressions ne sauraient dire.

Cette même ambition nous semble motiver les nombreux plans du paysage d'Acti Trezza, dont la valeur poétique se substitue à une visée uniquement spectaculaire. Ainsi, la tempête, qui détruit la barque des Valastro et met fin à leurs espoirs d'émancipation, ne donne pas lieu à une représentation de l'embarcation soumises aux intempéries, contrairement au roman de Verga qui fait le récit des assauts subis par la barque et ses occupants. Le film lui substitue des plans sur la baie d'Acti Trezza, qui se centrent progressivement sur les rochers assaillis par de hautes vagues. Après que Mara, l'une des sœurs de 'Ntoni, est venue solliciter l'aide de Bandiero pour secourir les hommes partis en mer, un panoramique sur le port d'Acti Trezza s'arrête en plan large sur des figures s'avancant vers des rochers (1h10'10"). Un raccord dans l'axe ouvre sur un plan moyen, en contrejour, portant sur la silhouette de trois femmes voilées et immobiles, dressées devant la mer agitée. Après un nouveau panoramique latéral, le cadre revient aux trois femmes, accompagnées d'un enfant et filmées en plan rapproché depuis la mer (1h10'55") : il s'agit des membres de la famille Valastro, qui guettent silencieusement l'embarcation en danger. En inscrivant leur attente inquiète au sein des éléments déchaînés, ces plans les font apparaître comme un chœur tragique : le paysage lyrique est annonciateur de l'inévitable catastrophe.



(La Terre tremble, Luchino Visconti, 1948, 1h10'33")

La place dévolue au paysage marin saisit d'ailleurs le regard dès l'ouverture du film : après les cartons génériques et une didascalie introductive, un long plan sur le port d'Acti Trezza place l'univers diégétique sous le signe de la légende et de la poésie. Dans l'obscurité du jour qui se lève et à partir d'un plan de l'église qui borde le port, un lent panoramique balaie l'espace qui la sépare de la mer, aboutissant à un plan large sur la baie où apparaissent, dans la profondeur

du champ, les lumières des bateaux des pêcheurs qui rentrent au port. Alors que le jour ne s'est pas encore levé, de la grève aux *faraglioni* qui se dressent dans le fond du champ, s'offre à la contemplation un décor à la fois mystérieux majestueux. La récurrence des plans sur la baie d'Aci Trezza, rythmant l'aventure de 'Ntoni et de sa famille, agit comme un refrain poétique qui confère au film une ampleur épique remarquablement identifiée par Suzanne Liandrat-Guigues. Représentant la Sicile comme l'île d'Ulysse, Visconti crée une « Sicile homérique et légendaire³³ » où le nom du bar où se retrouvent les grossistes³⁴ d'Aci Trezza, nommé « Il Cyclope », fait référence à la légende selon laquelle ces anthropophages cruels seraient les premiers habitants de la Sicile. D'après Liandrat-Guigues, la référence la plus prégnante à Homère est cependant représentée par les *Faraglioni* que la présence récurrente à l'écran fait apparaître comme un motif poétique. Évoquant les rochers jetés par le cyclope contre Ulysse³⁵, ils assimilent l'aventure de 'Ntoni à celle du héros homérique.

Outre ces motifs, la durée des plans et l'usage récurrent de la profondeur de champ participe au caractère poétique du paysage. Ainsi, une séquence centrée sur les amours de 'Ntoni et Nedda au milieu du paysage rocheux, est identifiée par Liandrat-Guigues comme une référence au sort d'Acis, amant de Galaté, que Polyphème écrase sous un rocher³⁶. Leur course hors du village vers les rochers qui bordent la mer coïncide avec leur disparition dans la profondeur du champ, suivie par un lent panoramique où leurs silhouettes semblent englouties par le paysage hostile. Ce cadrage, qui préfère la contemplation au mouvement, annonce la modernité des échelles de plan de *L'Avventura* (Antonioni, 1960) où, se faisant personnage³⁷, le paysage engloutit les figures humaines dans son immensité. Cette maîtrise de la mise en scène signifie-t-elle que l'œuvre de Verga ne constitue qu'un réservoir d'images actualisées par l'œil de Visconti ? Loin de réfuter son origine littéraire, *La Terre tremble* donne à entendre divers échos au texte de Verga, à travers un commentaire en *voix-off* qui qui résonne avec la poésie du paysage sicilien.

³³ « la Sicilia omerica e leggendaria dei Malavoglia » (« Verità e poesia : Verga e il cinema italiano », *art. cit.*, p. 205) (notre traduction).

³⁴ Suzanne Liandrat-Guigues note à juste titre, dans *Visconti. Traverses* (Paris, Paris, 202 éditions, p. 23) que le chef des grossistes est marqué par un très fort strabisme

³⁵ « Selon la légende villageoise, les rochers qui se dressent dans la baie d'Aci Trezza (les *faraglioni*) ont été également jetés par le Cyclope contre Ulysse et ses compagnons » (*Ibid.*) (notre traduction).

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ Voir Bernardi, Sandro, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

Voix-off et polyphonie

Encore largement ignoré des études consacrées à *La Terre tremble*, le commentaire en *voix-off* rédigé par Pietrangeli n'apparaît pas dans le scénario publié en 1951 dans la revue *Bianco e Nero*, et n'a été édité dans son intégralité qu'en 1996, dans un ouvrage collectif consacré au film³⁸. D'après Liandrat-Guigues, Visconti aurait préféré le sous titrage à un commentaire rédigé dans un italien neutre, afin de ne pas fragiliser la pureté des dialogues en dialecte³⁹. Finalement adopté pour rendre intelligible les dialogues sans imposer la lecture de sous-titres au public italien, la *voix-off* ne constituerait-elle alors qu'un pis-aller ? Il nous semble au contraire qu'à travers ce commentaire, Pietrangeli actualise la complexité énonciative du roman polyphonique de Verga, où la voix du narrateur se mêle à celle des personnages qui prennent en charge l'évolution du récit. Le commentaire de Pietrangeli reconduit ce réalisme subjectif, excédant sa fonction documentaire au profit d'une visée poétique qui rejoue efficacement le lyrisme de Verga.

Dans son analyse du « théâtre de la communication⁴⁰ » tel que le met en scène Visconti, Francesco Casetti distingue trois fonctions de la *voix-off*⁴¹ : la première concerne la traduction partielle des dialogues en dialecte, que la *voix-off* synthétise pour en restituer le sens général. Celle-ci assume également une fonction dramatique, qui permet à l'intrigue d'avancer en ménageant diverses ellipses visuelles ou en justifiant la nécessité de certaines péripéties, comme la décision de la famille Valastro de partir pêcher alors que la mer, agitée, annonce une tempête : « Même si la mer est menaçante, la barque doit s'y risquer. Maintenant qu'il y a des dépenses, des hommes à la journée et tant de bouches à nourrir, 'Ntoni ne peut s'arrêter⁴². » La *voix-off* a enfin une fonction de commentaire, notamment dans des adresses aux personnages, comme lorsqu'elle

³⁸ Voir « La versione integrale del commento parlato », in Micciché, Lino, (dir.), *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Turin, Lindau / Associazione Philip Morris Progetto Cinema / Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 233-239.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ Francesco Casetti, « Per un'analisi testuale », *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, op. cit., pp. 99-115.

⁴¹ « una triplice funzione : traduzione (anche parziale) dei dialoghi ; integrazione (a livello informativo) della vicenda ; commento (talvolta in forma colloquiale con i protagonisti stessi delle vicende) di quanto vediamo » (*Ibid.*, p. 108) (notre traduction).

⁴² « Anche se il mare è minaccioso, la barca deve arrischiare. Ormai anche ci sono le spese, e gli uomini a giornata, e tante bocche da sfamare, 'Ntoni non può fermarsi » (« La versione integrale del commento parlato », *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, op. cit., p. 236) (notre traduction).

interroge 'Ntoni après les débuts prometteurs de son entreprise de pêche autonome : « Que te dit ton cœur, 'Ntoni ? Tu as tout ce que tu voulais, maintenant – et toute les choses dont tu as rêvé te semblent accessibles⁴³. »

À ces trois visées s'ajoute d'après nous une quatrième fonction, qui excède la forme du docufiction pour actualiser la part poétique du roman de Verga, et en particulier son caractère sentencieux. À travers les propos de ses personnages, le roman égrène en effet de nombreux proverbes populaires, qui rappellent et subvertissent à la fois les chœurs du théâtre antique, dont les lamentations s'associent à des commentaires fatalistes. Le personnage du grand-père est la principale source de ces proverbes. Fondés sur une forme de bon sens populaire, ces derniers confèrent au récit une teinte pittoresque qui coexiste avec le constat, plus tragique, du caractère immuable de l'ordre du monde, comme en témoignent des énoncés tels que « la faim fait sortir le loup du bois⁴⁴ » ou « le malheureux vit vieux⁴⁵. » Dans *La Terre tremble*, ces proverbes sont intégrés à la *voix-off* à laquelle Pietrangeli confère une fonction poétique plus solennelle que dans le récit de Verga. Dès le début du film, la *voix-off* cite les propos de Lucia, la sœur de 'Ntoni : « La mer est amère – dit Lucia », pour rebondir sur un second proverbe, plus politique : « Le travail aussi est amer si son fruit est mangé par les grossistes⁴⁶. » À travers cette énonciation sentencieuse, la *voix-off* se détache de la neutralité du documentariste pour actualiser le caractère polyphonique du roman de Verga. Les proverbes se font ainsi l'écho de voix singulières mais également collectives : « À l'injustice, l'habitude se fait, disaient les vieux⁴⁷. » Ils participent à la structuration du récit, qu'ils ouvrent et ferment : au proverbe initial de Lucia, répond ainsi au terme du film la sentence du conteur : « Ainsi, en recommençant du début, les Valastro retournent à la mer. C'est que la mer est amère et le marin meurt en mer⁴⁸. » Au sein d'un montage qui dramatise le caractère tragique de l'aventure des Valastro, la *voix-off* ne se cantonne pas à une fonction uniquement didactique : résonnant avec le symbolisme lyrique et mythologique des paysages, elle leur offre un écho poétique.

⁴³ « Che ti dice il cuore, 'Ntoni ? Hai tutto che cvolevi, adesso – e ogni cos ache hai sognato ti pare vicina » (*Ibid*) (notre traduction).

⁴⁴ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 345.

⁴⁵ « Lo sfortunato ha i giorni lunghi » (« La versione integrale del commento parlato », *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro, op. cit.*, p. 236) (notre traduction).

⁴⁶ « Il mare è amaro – ha detto Lucia. E anche il lavoro è amaro, se il guadagno se lo mangiano tutto i grossisti » (*Ibid.*, p. 234) (notre traduction).

⁴⁷ « All'ingiustizia ci si fa l'abitudine, dicevano i vecchi » (*Ibid.*, p. 235) (notre traduction).

⁴⁸ « Così ricominciando da capo, tornano in mare i Valastro. Ché il mare è amaro, e il marinaio muore in mare » (*Ibid.*, p. 239) (notre traduction).

Réalisé dans le contexte du cinéma d'auteur des années 1960 et adapté d'un roman contemporain, *La Fille de Parme* ne saurait répéter l'ensemble des enjeux de l'adaptation des *Malavoglia* au cinéma. L'adaptation de Verga inaugure toutefois un principe d'écriture dramatique consistant à défaire la linéarité du récit romanesque qui fonde son inspiration, pour en proposer une actualisation poétique.

***La Fille de Parme*, une adaptation radicale**

Peu après sa parution, Pietrangeli décide d'adapter *La Parmigiana* de Bruna Piatti. Ce roman populaire, grand succès de librairie en 1962, dresse une chronique inédite de la prostitution au temps du « miracle économique⁴⁹ ». Son adaptation, conçue en collaboration avec les scénaristes Ruggero Maccari, Ettore Scola et Stefano Strucchi, associe la perspective sociologique du roman à une construction dramatique qui déjoue tout effet de causalité univoque. Tout en figurant la marginalisation du personnage principal, cette narration brisée fait accéder le récit initial à l'indétermination du roman moderne, jusqu'à mettre en crise le principe d'illusion cinématographique.

De la chronique sociale à l'enquête psychanalytique

À travers une narration interne menée par le personnage d'Angelica, le roman de Bruna Piatti retrace l'apprentissage qui conduit la jeune femme de la prostitution à l'amour authentique. A la fois légère et désabusée, Angelica est invariablement objectifiée par les hommes. En rejetant Michele, avec lequel elle était sur le point de se marier, elle se défait d'une condition aliénante et se rend disponible au sentiment amoureux. S'il met en avant un personnage représentatif d'une forme inédite de prostitution à l'ère de la libéralisation des mœurs, le roman reste plutôt classique dans sa forme, comme le note Angela Scarparo (2016) : *La Parmigiana* est un récit qui avance vers sa fin, à travers une énonciation sarcastique qui dénonce des mentalités patriarcales et misogynes. L'histoire débute *in medias res*, à Gênes, d'où Angelica s'enfuit avec l'argent de son amant Teresio, un petit malfrat. Sa fuite la conduit à Parme, où elle se réfugie chez une amie de sa mère défunte, Amnéris, qui l'encourage à s'établir et à épouser le policier Michele. Un an plus tôt, Angelica s'enfuyait de chez son oncle avec Pilate, un jeune séminariste. Abandonnée par son amant deux mois après leur fugue, la jeune femme est conduite à la prostitution. La perspective d'un mariage avec Michele lui permet d'envisager une forme de stabilité sociale mais, alors qu'ils viennent de se fiancer,

⁴⁹ Le terme désigne la forte croissance économique commencée à la fin des années 1950, en Italie.

elle découvre qu'une jeune femme est enceinte de lui et le quitte, prête à reprendre le chemin du trottoir. Le récit se résout sur son coup de foudre avec un jeune étudiant en arts qui lui offre finalement l'expérience d'un amour authentique.

Pietrangeli brise la linéarité du récit romanesque dans une adaptation qui privilégie l'indétermination narrative : dé faisant l'ordonnancement des principaux épisodes du roman, il élargit leur chronologie et fragilise le caractère causal de leur enchaînement. Plus qu'un cheminement vers la découverte du sentiment amoureux, le film représente les singularités d'une errance qui s'étale non plus sur deux mais sur cinq années. *La Fille de Parme* s'ouvre directement sur l'arrivée du personnage principal (Catherine Spaak) à Parme, et modifie l'épisode qui ouvrirait le récit de Piatti en l'étalant sur plusieurs séquences situées à Rome, où la protagoniste vit avec Nino (Nino Manfredi), publicitaire velléitaire et malfrat. La découverte de la paternité de Michele (Lando Buzzanca) et le coup de foudre qui fermait le roman sont supprimés au profit d'une séquence finale qui réfute tout autant le *happy end* que la résolution tragique. Pietrangeli quitte sa protagoniste à Rome, où elle est revenue après son séjour à Parme, pour découvrir que Nino l'a remplacée : errant dans les rues du centre historique, elle arbore un mystérieux sourire aux lèvres.

Angelica est enfin renommée Dora, dans une référence à la célèbre patiente de Freud qui ouvre l'enquête sociologique à une dimension psychanalytique. En témoigne la structure dramatique du film, divisée entre deux temporalités : la diégèse se partage entre l'action située à Parme, où Dora est hébergée par Amnérís (Didi Perego), et de longues analepses qui retracent son parcours depuis sa fugue jusqu'à son arrivée à Parme. L'alternance entre les épisodes situés Parme et les analepses structure le récit à la manière d'une analyse psychanalytique où le passé traumatique rend le présent intelligible : de la fuite de son premier amant à Rimini (où Dora doit « s'arranger » avec un gérant d'hôtel libidineux) à l'arrestation de Nino à Rome (qui la conduit de nouveau à la prostitution), la jeune femme est moins le sujet d'un apprentissage qu'un objet, renvoyé à une errance à la fois géographique, sociale et sentimentale.

S'il n'opte pas pour une *voix-off* permettant de retranscrire la narration interne au roman, Pietrangeli trouve dans la division temporelle de la diégèse une manière de laisser place au regard subjectif de la protagoniste. La représentation de son passé est en effet associée à des réminiscences involontaires, comme lorsque Dora prépare son futur mariage avec Michele. De passage dans son village natal où elle obtient de son oncle, le curé du village, l'autorisation de se marier, elle s'attable dans un café avec son futur époux. De l'autre côté de la vitre devant

laquelle les personnages sont assis, apparaît soudainement Giacomo (Vanni de Maigret), son premier amour. Ayant aperçu Dora, celui-ci arrête sa voiture pour venir la saluer. La jeune femme apprend, alors qu'il lui demande son adresse tout en lui caressant discrètement, comme dans le roman, le dos, qu'il a finalement quitté le séminaire. Après son départ, elle indique à Michele que Giacomo est celui qui lui a « fait sauter la rondelle » (« è quello che mi ha fatto la festa »). Les mots de son fiancé, qui manque de s'étrangler – « je vais le faire arrêter » – provoquent chez Dora une forme de flottement ; son regard se perd dans le vide. Alors que Michele poursuit ses élucubrations, progressivement reléguées hors champ, un bref panoramique aménage une transition sans coupe vers une longue analepse portant sur l'arrestation de Nino, à Rome, qui a conduit Dora, sans ressources, à se prostituer. Effet de liaison, le motif de l'arrestation est ensuite repris par les mots de Dora, qui introduisent le retour au présent diégétique : « Arrête, arrête, arrête de me faire rire ! » L'écran vitré du café, qui redouble le cadre de la caméra sur le couple Dora-Michele (1h35'25''), souligne non seulement l'artificialité d'un mariage de convenance, mais aussi la capacité de Dora à reconnaître sa situation d'enfermement. C'est ce dont témoignent le mot « arrestation » et ses dérivés, qui structurent l'ensemble de la séquence, faisant apparaître l'analepse sur l'arrestation de Nino comme un souvenir involontaire dont le contrecoup qui permet à la jeune femme d'analyser sa situation présente : brutalement ramenée à son passé, elle réalise qu'elle ne saurait se résoudre à la prison d'un mariage factice.

En structurant son film comme une forme d'enquête psychanalytique, Pietrangeli attribue ainsi au personnage de Dora la perception de séquences d'analepses, qui permettent à la fois d'informer son passé et de restituer son regard sur ce dernier. Actualisant la narration interne du récit initial, cette structuration superpose à la vraisemblance du récit filmique un « réalisme subjectif⁵⁰ » qui fait écho à « la subjective (sic.) indirecte libre » qu'évoque Pasolini dans sa célèbre conférence de Pesaro (« Le cinéma de poésie⁵¹ »). En donnant accès aux états d'âme des personnages « pour en faire une *mimèsis* continue⁵² », Pietrangeli donne à voir une perception singulière du temps, vécu comme cyclique, qui radicalise le discours critique du roman de Piatti. Ainsi, plutôt que de concevoir le parcours d'Adriana comme un apprentissage social et sentimental, Pietrangeli le place sous le signe d'une éternelle répétition, voire d'un indépassable déterminisme : les

⁵⁰ Nous reprenons l'expression que Georges Blin inaugure au sujet du récit stendhalien dans *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1990, pp. 115-117.

⁵¹ Pasolini, Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, pp. 135-166.

⁵² *Ibid.*, p. 151.

épisodes du film renvoient en effet Dora à une invariable solitude. Ce scepticisme s'inscrit dans la description deleuzienne de l'errance de personnages qui substituent à l'organicité de l'image-action une forme de virtualité, faisant de ces derniers des spectateurs intégrés à un circuit autonome purement visuel :

le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action⁵³.

D'après De Gaetano, la virtualité de l'image-temps ne nie pas toute perspective réaliste au cinéma mais la déplace vers une modalité phénoménologique, décrite comme « une réalité de la vision et du temps⁵⁴ » (1996, p. 22). À cet égard, la présence-absence de Dora, qui apparaît alternativement comme une protagoniste et une spectatrice, est à relier à cette conception moderne d'un réalisme cinématographique fondé sur la représentation d'un rapport spécifique au temps : hantée par le poids du passé qui affecte son présent, Dora offre à percevoir un monde dont elle est absente.

Un personnage sans qualité

La narration sarcastique d'Angelica dans le roman de Piatti se radicalise dans le film de Pietrangeli à travers la présence paradoxale de Dora, qui ne semble que partiellement impliquée dans les événements et les désillusions qu'elle subit. Apparaissant comme le signe d'un détachement fondamental au monde, son ironie s'associe à une singulière inexpressivité qui met en abyme son statut de personnage au point de fragiliser l'illusion cinématographique.

L'impassibilité dubitative de Dora tout au long du film la distingue des protagonistes masculins et du registre grotesque dont ils sont généralement porteurs : Michele est un personnage monolithique, caractérisé par une stupidité bavarde, tout comme Scipio (Salvo Randone), le mari d'Amnérís, silencieusement lubrique et voyeur. Contrairement à ces derniers, il est impossible d'attribuer à Dora un sentiment clair et univoque. On peut interpréter ce comportement comme un double refus - celui d'être assignée à un rôle déterminé, et celui d'un réel placé sous le signe de la facticité.

⁵³ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'Image temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 9.

⁵⁴ Notre traduction. Cf. « realtà della visione e del tempo » in de Gaetano, Roberto, *Il cinema secondo Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 22.

C'est ce que souligne la séquence où la jeune femme est abandonnée par son amant séminariste, épisode *a priori* tragique pour Dora qui vient d'abandonner son univers de référence. Pietrangeli exacerbe la réaction ironique qu'elle oppose à cet événement dans le roman de Piatti, pour exhiber son statut de personnage : dans la chambre d'hôtel de Rimini où les amants s'étaient arrêtés, la jeune femme est réveillée par une femme de chambre qui lui annonce que Giacomo a quitté l'hôtel. Elle commence à lire le mot qu'il lui a laissé et où il lui annonce qu'il retourne au séminaire, ne lui laissant que dix mille lires pour régler la note. Dora n'achève pas la lecture de la lettre et, alors que la radio passe une chanson mélancolique, son visage reste inexpressif. Le plan serré sur Dora qui fixe le plafond (25'12'') souligne son étonnante impassibilité : toujours allongée dans le lit, elle allume une cigarette. Sans doute peu habituée à fumer, la jeune femme tousse, provoquant des larmes qu'elle commence par essuyer avant de se redresser vers le cadre qui laisse entrevoir la bordure d'un miroir. Le cadre s'élargit alors qu'elle continue à fumer, observant avec un léger sourire les fausses larmes de tristesse qui coulent sur son visage. Avec un dynamisme ironique, Dora retourne le pathétique de la situation jusqu'à remettre en question la fiction cinématographique : se contemplant dans le miroir, elle met en abyme son personnage de jeune femme séduite et abandonnée pour s'envisager en actrice, tenant une cigarette qui se donne à voir à la fois comme un accessoire et comme un symbole d'émancipation. Elle produit un tableau dans lequel elle n'est plus une victime, mais une jeune femme moderne, libre et oisive, fumant dans le lit où elle a fait la grasse matinée, après une aventure sans lendemain. Aussi, ses larmes, loin de donner accès à son intériorité, révèlent-elles son extériorité à un sentiment amoureux auquel elle n'a sans doute jamais cru. L'apparent cynisme de Dora apparaît dès lors comme la source de son dynamisme : l'abandon de Giacomo peut se comprendre comme ce qui lui permet d'inaugurer une vie nouvelle, dans laquelle elle peut s'envisager en héroïne de son propre film. Désignant un hors champ fantasmatique, ses larmes revendiquent ainsi la possibilité de choisir les formes de son existence en dehors de son rapport aux hommes.



(*La Fille de Parme*, Antonio Pietrangeli, 1963, 26'23'')

Cette capacité de convertir ce qui joue contre elle en énergie émancipatrice se retrouve dans la scène finale de *La Fille de Parme*, un ajout du film par rapport au roman, qui présente une structure comparable : alors que Dora s'éloigne de la *trattoria* où elle a compris que Nino l'avait remplacée, le cadre se rapproche de son visage où naissent quelques larmes. En les séchant, elle aperçoit son reflet dans une vitre devant laquelle elle s'arrête pour se remaquiller. Son reflet est cadré en gros plan : elle recule légèrement pour mieux s'admirer puis sourit à sa propre image avant de se redresser et de reprendre sa route (1h50'23"). Cadrée dans deux écrans imbriqués (celui du plan général et celui de la vitre dans laquelle elle se contemple), Dora s'extrait de la fiction dont elle était victime par le sourire qu'elle adresse à la fois à son propre reflet et au spectateur. Ce sourire, qui met en abyme le cadre diégétique, laisse augurer un autre recommencement qui, comme le suggèrent les ultimes plans du film présentant Dora déambulant dans les rues de Rome, pourrait être celui de la prostitution. Mais le film privilégie à cette hypothèse une forme d'indétermination optimiste : ainsi, le sourire que Dora adresse à son reflet, annonçant le dernier plan du film sur son visage souriant, peut dès lors se concevoir comme une manière d'affirmer son statut de femme inconnue⁵⁵.



(*La Fille de Parme*, Antonio Pietrangeli, 1963, 1h50'23")

⁵⁵ Le terme de « femme inconnue » fait ici référence au personnage-type que décrit le philosophe Stanley Cavell dans son ouvrage sur le mélodrame classique hollywoodien. Voir Cavell, Stanley, *La Protestation des larmes. Le Mélodrame de la femme inconnue*, Paris, Capricci, 2012.

Conclusion

De *La Terre tremble* à *La Fille de Parme*, se donne à voir l'évolution d'un paradigme d'adaptation où la remise en question de la linéarité du récit initial se substitue au principe de fidélité. De la *voix-off* rédigée pour Visconti à *La Fille de Parme*, la pratique pietrangelienne de l'adaptation contribue à la déconstruction du récit cinématographique classique, qui accède à l'indétermination narrative du roman moderne. Le commentaire en *voix-off* de *La Terre tremble* a ainsi une fonction tout autant dramatique que poétique : les proverbes sentencieux qui ponctuent le récit filmique rejouent le caractère tragique et polyphonique du récit de Verga, construisant un lyrisme qui accompagne la poésie du paysage sicilien. Rappelant la part littéraire du néoréalisme, la question de l'adaptation invite ainsi à une pensée narratologique de la modernité italienne, que le parcours de Pietrangeli nous permet d'esquisser. *La Fille de Parme* poursuit ainsi un travail sur les effets de causalité du roman initial, fragilisés par une adaptation qui échappe à tout principe d'univocité. Le dédoublement du récit cinématographique entre le présent diégétique et les analepses inaugure un réalisme subjectif qui donne à voir le rapport brisé de Dora au monde, invariablement renvoyée à sa solitude. Le cœur de ce personnage errant bat encore dans *Je la connaissais bien* (1965), réalisé à partir d'un scénario original rédigé par Pietrangeli, Maccari et Scola. La fragmentation du récit cinématographique s'exacerbe dans un portrait de femme où les épisodes se succèdent sans que des rapports de nécessité dramatique ne soient établis entre eux : à la manière d'un miroir brisé, les fragments narratifs se font écho dans un portrait fondamentalement lacunaire, qui déçoit, fort ironiquement, le programme annoncé par le titre du chef-d'œuvre de Pietrangeli.

Bibliographie

Alicata, Mario, De Santis, Giuseppe, « Verità e poesia : Verga e il cinema italiano », *Cinema*, n°127, 10 octobre 1941, puis in Mida, Massimo, Quaglietti, Lorenzo (éd.), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Rome-Bari : Laterza, 1980, pp. 201-205.

Bazin, André, « Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation) », *André Bazin, Écrits Complets I*, Paris : Macula, pp. 821-831.

Bazin, André, « Le Voleur de Bicyclettes ou l'épreuve victorieuse du néoréalisme italien », *Esprit*, novembre 1947, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : éditions du Cerf, 2011.

Bernardi, Sandro, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris : José Corti, 1990, pp. 115-117.

Brunetta, Gian Piero, « Il gruppo di Cinema e l'attesa di un nuovo mondo cinematografico », *Storia del cinema italiano, vol.2, Il cinema del regime 1929-1945*, Rome : Editori Riuniti, 1993 (1^{ère} éd. 1976), pp. 197-230.

Cassetti, Francesco, « Per un analisi testuale », *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Turin : Lindau / Associazione Philip Morris Progetto Cinema / Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 99-115.

Cavell, Stanley, *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Paris : Cappricci, 2012.

Colombani, Florence, *Proust-Visconti. Histoire d'une affinité élective*, Paris : Philippe Rey, 2006.

De Gaetano, Roberto, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Rome : Bulzoni, 1997.

De Gaetano, Roberto, « Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli », *Fata Morgana*, n°30, septembre-décembre 2016, pp. 39-47.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image mouvement*, Paris : Éditions de minuit, 1983.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'Image temps*, Paris : Éditions de minuit, 1985.

Liandrat-Guigues, Suzanne, *Visconti. Traverses*, Paris : 202 éditions, 2020.

Mida, Massimo, Quaglietti, Lorenzo (éd.), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Rome-Bari : Laterza, 1980.

Piatti, Bruna, *La Parmigiana*, Rome : Lit Edizioni, 2016 (1^{ère} éd. 1962).

Pietrangeli, Antonio, « Analisi spettrale del film realistico », *Cinema*, n° 146, 25 juillet 1942, pp. 393-394.

Pietrangeli, Antonio, « Verso un cinema italiano », *Bianco e Nero*, anno VI, n°8, juillet 1942, pp. 19-32.

Sarparo, Angela, « Introduzione », in Piatti, Bruna, *La Parmigiana*, Rome : Lit

Edizioni, 2016, pp. 9-13.

Scotto d'Ardino, Laurent, *La Revue Cinema et le néoréalisme italien. Autonomisation d'un champ esthétique*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

Stam, Robert, *Literature Through Film – Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Malden : Blackwell, 2005.

Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, pp. 15-29.

Verga, Giovanni, *Les Malavoglia*, trad. fr. Maurice Darmon, Paris : Gallimard, collection Folio, 1988.

Visconti, Luchino, « Tradizione e invenzione », *Stile italiano nel cinema*, n°VIII, Milan, Daria Guarnati, 1941, pp. 78-79.

Zavattini, Cesare, « I sogni migliori », *Cinema*, n°92, 25 avril 1940, pp. 252-253.

Biobibliographie de l'auteur.e

Esther Hallé est normalienne, agrégée de Lettres Modernes et docteure en études cinématographiques. Elle est l'auteur d'une thèse consacrée au critique et cinéaste Antonio Pietrangeli (1919-1968), récemment publiée dans sa version remaniée aux éditions Mimésis (*Antonio Pietrangeli, réalisme et scepticisme*, 2022). Chercheuse associée au CERCC (ENS de Lyon), ses recherches portent sur l'histoire du cinéma italien et de la critique cinématographique, sur les relations entre littérature et cinéma, et notamment sur les circulations entre réalisme et poésie.